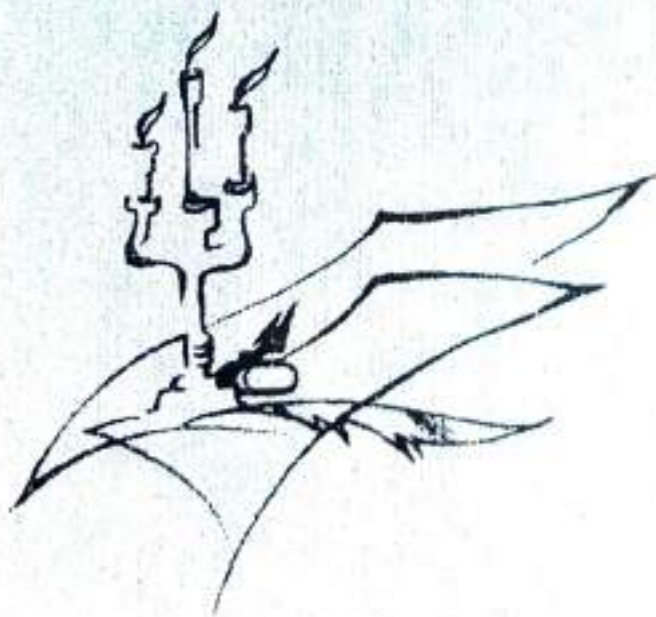


Донецкий национальный университет
Сборник научных работ, основанный в 1999 г.

Литературоведческий
сборник
Выпуск 11



Донецк, 2002

Донецький національний університет
збірник наукових праць, заснований у жовтні 1999 р.

Літературознавчий
збірник

Випуск 11

Донецьк, 2002

ББК Ш4я43
Л 642

Літературознавчий збірник. – Вип. 11. – Донецьк: ДонНУ, 2002.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

Для наукових робітників, спеціалістів-філологів, аспірантів і студентів філологічних факультетів, викладачів-словесників.

Редакційна колегія:

Миرونенко Л.А., доктор філологічних наук, професор – відповідальний редактор;

Галич О.О., доктор філологічних наук, професор;

Чирков А.С., доктор філологічних наук, професор;

Федоров В.В., доктор філологічних наук, професор;

Фрізман Л.Г., доктор філологічних наук, професор;

Нарівська В.Д., доктор філологічних наук, професор;

Соболь В.О., доктор філологічних наук, доцент;

Домашенко О.В., кандидат філологічних наук, доцент;

Корабльов О.О., кандидат філологічних наук, доцент;

Шестакова Е.Г., кандидат філологічних наук.

Збірник друкується згідно рішення Вченої ради Донецького державного університету від 20.10.1999 (протокол №8).

Збірник включений до переліку наукових видань України №4 (Бюлетень ВАК України №2, 2000).

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ №4605.

Рецензенти:

Стебун І.І., доктор філологічних наук, професор;

Андрущенко О.А., доктор філологічних наук, професор.

Адреса редакції: 83055, м.Донецьк-55, вул.Університетська, 24, Донецький національний університет, філологічний факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2002

Донецкий национальный университет
Сборник научных работ, основанный в октябре 1999 г.

Литературоведческий сборник

Выпуск 11

Донецк 2002

ББК Ш4я43
Л 642

Литературоведческий сборник. – Вып.11. – Донецк: ДонНУ, 2002.

Сборник посвящен актуальным проблемам современного литературоведения.

Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов и студентов филологических факультетов, преподавателей-словесников.

Редакционная коллегия:

Мироненко Л.А., доктор филологических наук, профессор – ответственный редактор;

Галич А.А., доктор филологических наук, профессор;

Чирков А.С., доктор филологических наук, профессор;

Федоров В.В., доктор филологических наук, профессор;

Фризман Л.Г., доктор филологических наук, профессор;

Наривская В.Д., доктор филологических наук, профессор;

Соболь В.А., доктор филологических наук, доцент;

Домашенко А.В., кандидат филологических наук, доцент;

Кораблев А.А., кандидат филологических наук, доцент;

Шестакова Э.Г., кандидат филологических наук.

Сборник печатается согласно решению Ученого совета Донецкого государственного университета от 20.10.1999 (протокол №8).

Сборник включен в перечень научных изданий Украины №4 (Бюллетень ВАК Украины №2, 2000).

Свидетельство о государственной регистрации печатного средства массовой информации КВ №4605.

Рецензенты:

Стебун И.И., доктор филологических наук, профессор;

Андрущенко Е.А., доктор филологических наук, профессор.

Адрес редакции: 83055, г.Донецк-55, ул. Университетская, 24, Донецкий национальный университет, филологический факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецкий национальный университет, 2002



*Посвящается 65-летию
со дня рождения профессора
Донецкого национального университета
Михаила Моисеевича Гиршмана*

**О ЧЕМ ЗАХОТЕЛОСЬ ВСПОМНИТЬ И ПОРАЗМЫШЛЯТЬ
В ОКТЯБРЕ 2002 ГОДА**

Когда 35 лет назад молодой преподаватель, едва переступивший порог 30-летия, организовал на филфаке семинар, который сейчас назвали бы постологическим, вряд ли он сам, а тем более кто-либо из студентов или аспирантов-участников считал эти встречи судьбоносными.

Он – Михаил Моисеевич Гиршман – только так, по имени отчеству, без привычного сегодня легкомысленного тыканья. В его активе – целая глава в академическом трехтомном издании «Теории литературы».

Они, естественно, тоже имели имена, пока еще без отчества, но обязательно на «Вы». И были у них какие-то, часто неясные устремления и порывы, какая-то интеллектуальная тоска, что ли... Но не об этом сейчас речь.

Просто собирались слякотными поздними вечерами в пустом казенном помещении кафедры теории литературы Произносили почитаемые руководителем имена: Тынянов, Эйхенбаум, Томашевский, Жирмунский, Бахтин... За именами стояли давно не переиздававшиеся труды, не всегда понятные проблемы. Вдруг оказалось, что все это, слегка припорошенное пылью, когда-то, в «быдлинные» времена, в какой-то плохо преоставимой среде вызывало горячие споры. В это верилось с трудом.

Если бы молодой преподаватель, вскоре получивший доцентское звание, сопровождал обсуждение «Проблемы стихотворного языка» или, скажем, «Проблем поэтики Достоевского» хотя бы легкими намеками политического свойства относительно истории ОПОЯЗ'а или судьбы недавно явившегося из небытия Бахтина, я думаю, глаза и уши его еще более молодых собеседников открылись бы навстречу «хорошо забытому старому» с удвоенным рвением.

Но этого не произошло. Можно лишь гадать, почему. Тому могло быть много причин. И главная из них: в воздухе явно холодало, чего молодежь, естественно, пока не умела почувствовать и адекватно оценить.

Но когда задумываюсь над этим, приходит мысль, что дело не столько в разумной осторожности М.М. или в отсутствии у него миссионерских наклонностей зарождающегося диссидентства, сколько в желании жить в пространстве истинной науки, свободной от идеологических «привязок» любого характера. И пусть такой путь к осознанию проблем поэтики был длиннее, зато осмысление их оказалось более глубинным и точным.

Как принято говорить, «жизнь показала», что те, первые семинары стали действительно судьбоносными для их участников – все они (кроме рано ушедших) так или иначе, с той или иной долей успеха по сей день решают проблемы поэтики.

Но, наверное, не менее судьбоносными оказались эти встречи для их организатора. Именно тогда М.М., окончательно утвердившись в стиховедческих интересах, стал распространять исследования в области ритмики стиха на прозаические произведения, и словосочетание «ритм прозы» постепенно перестало резать слух традиционалистов всех мастей. Тогда же встала в полный рост фигура Бахтина, потеснив любимых формалистов (но ни в коем случае не отменив их в научной судьбе). И целостный анализ заявил о себе не только как о методологии, но как о доступной и наглядной исследовательской методике.

Именно тогда сформировался и Гиришман-лектор, умеющий ясно мыслить и ясно излагать. Пришло это не сразу. Высказываясь на первых семинарах, он нередко бывал многословен; решая прояснить свою точку зрения, не мог избежать «темных мест». Тогда, помнится, удивила просьба прерывать его, если говорит непонятно: ведь если не понятно слушающим – значит, не до конца понятно самому, а в этом случае необходимо додумать и добиться ясности. В стремлении стать на позицию рецепиента уже тогда в зыбких пока очертаниях проступала идея диалога.

М.М. Гиришман сегодня известен многим, многие хотят учиться у него или хотя бы познакомиться с ним. Он взыскательный учитель, поэтому его редкая похвала дорогого стоит. Он снисходительный учитель, потому что знает из собственного опыта: добившись пусть даже весомых результатов исследования, нельзя считать обретенное знание окончательным и неоспоримым. Именно поэтому он не ставит на дорогах учеников универсальных указателей и не ревнует их к попыткам преодолеть истинные или мнимые границы литературоведения.

Его вклад в современную русистику общеизвестен. Его имя часто служит пропуском в зарубежные филологические школы.

М.М. – человек своего времени и своего пространства. Но его хронотоп разомкнут в историко-культурное пространство человечества.

Пожалуй, он из тех немногих людей, кого можно назвать учеными. А это, наверное, не просто уровень интеллектуально-творческих возможностей и степень их реализованности, это еще и тип личности, который предполагает особые черты характера и поведения.

Ну, например, более половины жизни проведя в далеко не столичном городе Донецке, М.М. никогда не был провинциален. Заботясь о том, чтобы постоянно соотносить свои научные интересы с новейшими научными направлениями, он никогда не стремился поспевать за филологической модой. Деятельно прокладывая новые пути, расширяя диапазон интересов и возможностей своей кафедры, принимая самое прямое участие в разработке новых стратегий обучения, в создании новых вузов, растя новые и новые поколения учеников, он никогда не был ни суемиш, ни суетен.

Он всегда знал и знает, что главное в науке – увидеть проблему и задать вопрос. И не бояться получить совсем не тот ответ, на который рассчитываешь.

Мне кажется, это самое главное, чему он научил нас, первых слушателей его поэтологического семинара, да, наверное, и все последующие поколения своих учеников.

В его любимых пушкинских строках:

*Я понять тебя хочу,
смысла я в тебе ищу... – доминанта его собственной человеческой и профессиональной позиции.*

И дай нам Бог, восприняв от него это направление мысли и судьбы, сохранить ему верность и передать эстафету дальше.

О.А.Орлова

РАЗДЕЛ 1. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.0

Кораблев А.А.
(Донецк)

О РЕЛИГИОЗНОСТИ И НАУЧНОСТИ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ

I.

Способность филологии быть более чем наукой не может не вызывать двойственного отношения, что и выразилось в примечательной полемике двух видных филологов – Сергея Георгиевича Бочарова [1] и Валентина Семеновича Непомнящего [2].

С.Бочаров обращает внимание на появление в филологической науке тенденций и настроений, которые он и А.Н.Хоц окрестили «религиозной филологией», по аналогии с «религиозной философией» рубежа XIX-XX веков. Суть и «небезобидность» этой филологии видится ему в изменении фундаментальных соотношений между религиозным и научным основаниями: «религиозная филология» открыто и «демонстративно» утверждает верховенство религии и над искусством, и над наукой об искусстве. Религиозность, осознаваемая как обладание высшим знанием, проявляется, отмечает он, в чувстве превосходства, и не только над менее экзальтированными коллегами, вызывая у тех понятное раздражение, но и над самим предметом филологического исследования. «Религиозный филолог» чувствует себя в праве «поправлять» автора, будь то Блок, Достоевский или даже Пушкин. Происходит, иначе говоря, памятное с советских времен, только с иными целями, «идеологическое вмешательство» в дела искусства и науки. «Перед судом религиозной филологии, – заключает С.Бочаров, – сама поэзия утрачивает ту свободу и сложность своего положения между лежащей под нею жизнью и высшим духовным началом и свободу вопрошания в обе стороны, какую она обрела на независимом своем пути в лице в том числе и тех художников, что стали предметом внимания наших филологов» [1, с.493]. Более того, утрачивая свободу, поэзия утрачивает и самоценность, поскольку оказывается лишь средством к достижению некоторой внелитературной цели. С.Бочаров напоминает пушкинские слова «Цель поэзии – поэзия», полагая, что это было сказано не только для поэтов, но и для филологов [1, с.494]. Наличие собственной, внутренней цели оправдывает читательское доверие к тексту, а исследователя обязывает к сосредоточенности на предмете, к погружению в него. Художественная автономия, уточняет С.Бочаров, вовсе не исключает связи с религиозными воззрениями, но эти связи – опосредованные и неиерархичные.

Появление религиозной филологии, полагает С.Бочаров, вполне зако-

номерно: это противостояние постмодернистской игре с литературой, которое не могло не появиться, потому что «литература это не игра и не предмет игры, литература это миссия – как и литературоведение» [1, с.494]. Но в противостоянии этих явлений проявляется и парадоксальная их общность: для религиозной филологии, как и для постмодернистских игр, литература лишь материал, с которым можно обращаться более или менее свободно и в зависимости от целей, находящихся вне ее.

Различие исторических контекстов – рубежей XIX-XX и XX-XXI веков, в которых последовательно выразились два типа религиозности – философская и филологическая, С.Бочаровым, разумеется, осознается [1, с.495], но важнее контекстуальных различий ему видится типологическая общность этих феноменов, позволяющая религиозной филологии учитывать опыты религиозной философии. Так, он приводит «классическую формулу» С.Н.Булгакова, определившего статус искусства: «Оно должно быть свободно и от религии (конечно, это не значит – от Бога), и от этики (хотя и не от Добра)» [Цит.: 1, с.487]. Цитирует Ф.Степуна: «Положительное решение проблемы религиозного единства культуры правомерно исключительно в смысле утверждения безусловной религиозности глубоко скрытых в жизни корней творчества, и совершенно не законно в своем стремлении к построению такой иерархии культурных ценностей, в которой все области творчества были бы существенно предопределены венчающей сферой религиозно-догматических положений» [Цит.: 1, с.495-496].

Отстаивая свободу творчества – и художника, и ученого – «от религии, но не от Бога», С.Бочаров высказывает предположение, что, быть может, именно в таком в свободном вопрошании о «мире Божьем», в проблематичном, нерешенном, историческом состоянии, каким является искусство, и выражается его религиозное предназначение.

В ответной статье В.Непомнящий, как и его оппонент, повышенно чуток к тончайшим интонационным выпадам и уколам противника, но во всех частностях стремится видеть нечто закономерно общее и обобщающее, что, собственно, и придает этой полемике программно-теоретическую значимость. Его развернутая аргументация начинается с утверждения, что русская классическая литература – это «духовный феномен», притом особенный – «безусловно стоящий особняком в литературе мировой» [2, с.524] и, стало быть, требующий соответствующего отношения. Если кто-то попытается возразить, что духовна и феноменальна вообще всякая литература, различаясь лишь степенью духовности и качеством феноменальности, то ему через пару строк будет сказано, что подход к литературе «вообще» является «узкофилологическим» [2, с.525], а вовсе не наоборот, как можно было бы подумать.

Определение «религиозная филология» В.Непомнящему представля-

ется неудачным, не отвечающим сути, а сопоставление ее с религиозной философией – «произвольным» и «поверхностным», основанным лишь на внешнем созвучии. Основания и предпосылки этих умонастроений, считает он, принципиально различны: предмет религиозной философии – Божественное слово, тогда как филология, даже названная религиозной, имеет дело с «человеческим» словом. Поэтому их цели не могут не быть противоположны: если религиозная философия стремилась «уберечь священное Слово от секуляризации», то «религиозная филология», если признать ее существование, должна, наоборот, «сакрализовать человеческое (поэтическое) слово», чему В.Непомнящий не находит иного обозначения, кроме как «ахиня» [2, с.528]. И хотя он не отрицает, что «чудесность» и «божественность» присущи слову художника, признать это свойство «преимущественным» он не может, потому что иначе «надо будет упразднить всю филологию, оставив только “религиозную”, или уж всей науке присвоить такое определение» [2, с.528].

Казалось бы, в этом месте спорящие могли бы пожать друг другу руки и мирно разойтись: поскольку, как выясняется, оба, допуская сакральность поэтического слова, не считают допустимым придать ей определяющее значение, которое будет разрушительно для филологии как науки. Здесь они оба дистанцируются от филологии, которую можно было бы назвать «религиозной».

Правда, далее, отчасти противореча себе, В.Непомнящий вспоминает, что филология «всегда была религиозной», и то, что сейчас воспринимается как новое, на самом деле забытое старое [2, с.529] – забытое с тех пор, когда секуляризация сознания упразднила Слово как истинный Субъект бытия [2, с.530], что и привело к радикальным изменениям в художественном самосознании: филологии пришлось выбирать, если воспользоваться кантовской фразеологией, между «нравственным законом» и «звездном небом» [2, с.531-532], и в большинстве случаев предпочиталось второе. В этом В.Непомнящий видит и суть своих расхождений с С.Бочаровым. Он пишет: «Выражаясь упрощенно, меня волнует, что Пушкин переживает и о чем говорит, а С.Бочарова – как Пушкин поет» [2, с.543].

Полагая очевидным, что русская литература – «словесность христианской нации», а христианство – это «сплошной контекст» [2, с.557], В.Непомнящий заключает, что всякое «внеконтекстное» исследование противоположно «религиозному» и – здесь он деликатно недоговаривает, потому что следовало бы сказать: «антихристианское». Не посягая на «общемировоззренческое определение позиции» С.Бочарова, он указывает лишь на методологический изъян этой позиции – отсутствие религиозного контекста.

В.Непомнящий недоумевает: почему автор «Сюжетов русской литературы», производя блестящий анализ, не делает еще одного – обобщающего – шага? Какой предрассудок останавливает его у границы, за которой, воз-

можно, обретается искомая смысловая полнота?

Интересно, что оба исследователя для определения позиции друг друга обращаются к одному образу – к благочестивым друзьям Иова, оказавшимся неспособными понять духовное состояние праведника. С.Бочаров убежден, что жизнь и особенно духовная жизнь богаче и парадоксальнее наших слишком уж догматичных представлений о жизни и духе, о поэзии. Потому-то, заключает он свою статью, строки Пушкина, Тютчева, Блока, Анненского так смущают «нынешнюю благочестивую филологию». И еще категоричнее: «Только не открывается глазам друзей Иова поэзия» [1, с.497]. А В.Непомнящий, обращаясь к тем же образам, говорит, что не «спокойная» «дистанционность», характерная для «друзей Иова», а сопричастность и сострадание необходимы для понимания поэзии [2, с.569].

Но в заключение полемики возникает примиряющий обе позиции образ коромысла: дело-то одно, но два конца; поэтому главное – держать равновесие [2, с.569; 1, с.211].

2.

Оба исследователя, и С.Бочаров, и В.Непомнящий, дипломатично не считают себя теоретиками; оба согласны, что теория нового направления вполне презентабельно представлена в двух программных статьях их коллеги Татьяны Касаткиной – «О литературоведении, научности и религиозном мышлении» [3] и «После литературоведения» [4].

В изложении С.Бочарова позиция Т.Касаткиной выглядит раздражающе-претенциозно: «Религиозный человек иначе читает литературу, и религиозный филолог иначе ее рассматривает и исследует. На свою религиозную позицию личную филолог ссылается как на теоретический аргумент, в конечном счете решающий; она возводится в концептуальное отличие, а если прямо сказать – в концептуальное превосходство» [1, с.483]. Самой Т.Касаткиной такое изложение представляется «очень тенденциозным» [3, с.461], а ее стороннику В.Непомнящему и вовсе искаженным. Он уточняет: в названных статьях вовсе не утверждается, что религиозная и научная картины мира несовместимы, а наоборот, рассматривается вопрос о возможности их взаимодействия и взаимодополнения [2, с.532-533]. Правда, это взаимодействие мыслится как иерархическое, с чем, собственно, и не согласен С.Бочаров.

Различая «научность» марксизма, которая служила основой советского менталитета, и «научность» структурализма, которая подрывала эту основу, Т.Касаткина рассматривает их как типичные разновидности современной научности («от Маркса до Деррида»), которых объединяет общее негативное отношение к религиозному мышлению; это «минус-научность», не выходящая за свои границы и гордящаяся этой своей ограни-

ченностью. Но возможна и «плюс-научность», которая не только допускает, но и предполагает восполнение научного знания иным, религиозным – таковой, по мнению исследовательницы, и должна быть «научность» гуманитарных наук.

Т.Касаткина пытается выяснить, что именно раздражает приверженцев чистой науки, и называет два момента: повышенная концептуальность и всеохватность концепции [3, с.463]. Которые можно свести к одному: постижение целостности, выраженной в любой своей частности [3, с.463]. И по этой логике, действительно, выходит, что современная научность и религиозное мышление несовместимы, во всяком случае, разнонаправленны: принцип современной научности – собирание в бесконечность, принцип религиозного мышления – целостность в вечности. Свою деятельность современная научность осознает как путь, как бесконечное движение; религиозное мышление – как движение к цели, к центру, откуда открывается целостная картина мироздания.

Целостная картина мира, к которой стремится религиозное мышление, едва ли возможна, с точки зрения современной научности. Но именно этим, формированием целостного мировоззрения, приходится заниматься школьному учителю словесности, замещая в светских школах преподавателя Закона Божьего [4, с.471].

Представляя в качестве примера подготовленную В.Непомнящим серию книг в свете новой филологии и среди них центральную – антологию интерпретаций «Моцарта и Сальери», Т.Касаткина показывает, что закономерно центральный образ этой антологии – Сальери – и выражает взгляды современной научной филологии: «Сальери – смирившийся с тем, что он “чадо праха”, рожденный землей <...> и поставивший между собой и небом надежный щит – возлюбленное искусство. Искусство, бывшее всегда, во всех типах религиозных культур, *путем*, проводником и посредником, ставшее для него самоцелью...» [4, с.474]. (Как Бочаров. Но Бочаров то цитирует Пушкина...).

В заключение своих рассуждений Т.Касаткина приводит мысли А.В.Михайлова (которого уж никак нельзя упрекнуть в ненаучности) о неизбежности выхода науки за свои пределы: «У нас нет никакой надежды, занимаясь какой-либо наукой, создать что-либо устойчивое, замкнутое в себе...» [Цит.: 4, с.480]. «Наука в себе» – это ситуация XIX века; а в XX (и тем более в XXI) веке наука вынуждается разомкнуться, по крайней мере, в трех направлениях – обретая свойства агностицизма, историчности и экзистенциальности [Цит.: 4, с.481]. Современный ученый должен помнить, что с увеличением нашего знания возрастает и наше незнание, что любое понятие, с которым нам приходится иметь дело, определяется историческим моментом, – также, как и сам ученый, который пытается это понятие исследовать, и в этой сопричастности постигаемой тайне, открывающейся

в истории, обретается та степень завершенности, какая возможна при научном познании. «Все, чем мы занимаемся, – пишет А.В. Михайлов, – как бы далеко оно ни было, как бы ни было это отвлеченно и абстрактно, – все связано с нашей позицией во времени и пространстве. Все наши понятия располагаются в окружении этой точки и нигде более и связаны с этой точкой, зависят от нее. Любая тема, какой бы отдаленной она ни была, связана с этой точкой. Это проявляется в нашем волнении по поводу данной темы. Исследователь, не испытывающий волнения, создает науку, лишая ее экзистенциального измерения, лишая ее человеческих качеств. Если мы забудем эти три положения, они не забудут нас...» [Цит.: 4, с.481].

3.

Книги Непомнящего и Бочарова – это классика современной филологической науки, – отмечает И.Б.Роднянская в рецензии на «Сюжеты русской литературы», – это образцы «человекообразной гуманитарии» [5, с.510]. И в возникшей полемике есть определенная закономерность. С.Бочаров спорит со своими (не с М.Гаспаровым, например), защищает статус литературоведения как «осмысления самой литературы изнутри» [5, с.521]. Если согласиться, что В.Непомнящий представляет, по определению С.Бочарова, «религиозную филологию», то С.Бочаров, по определению И.Роднянской, это «метафизическая филология» [5, с.512]; ее философичность обусловлена «экзегезой, работой по уразумению максимального смыслового объема слова в существенном для данной культуры тексте и метатексте» [5, с.512]; а ее методология заключается в том, что «путем чуткого внятия, различения полу- и четвертьтонов и одновременно посредством жесткой философской аутопсии “свежее слово” художника обращается в “идейную парадигму”, извлекаемую исследователем на свет Божий без того, чтобы “свежему слову” хоть сколько-то повредить» [5, с.513].

Выскажем предположение, что «религиозная философия», к которой оба исследователя относятся, кажется, сочувственно, произвела не одну, а по меньшей мере две филологические методологии – «религиозную» и «философскую», а также стимулировала преобразование и собственно «научной», что выразились первоначально в статьях-декларациях теоретиков символизма и акмеизма, а также футуризма. В годы советского идеологического прессинга эти умонастроения реализовались несвободно, потаенно, иносказательно, поэтому связи между «религиозной философией» начала XX века и ее последующими филологическими проявлениями неочевидны, но это не отменяет их неявного онтологического присутствия в советской культуре. Те же Бочаров и Непомнящий писали, не изменяя себе, и до того, как стало возможным открыто заявлять о своей позиции. Когда В.Непомнящий пишет о вертикальности мыслительных устремлений, о

двойственности человеческого бытия и т.п., он тем самым подтверждает символизм своего мышления и, как бы он от этого ни отстранялся, религиозность своей филологии. И, соответственно, когда В.Бочаров, не отрицая высшей реальности, устремляет свою творческую и познавательную активность на технически-внешнее, в котором выражается нечто внеположное ему, — это не что иное, как филологический акмеизм. Наконец, столь же закономерно, что «символист» Непомнящий и «акмеист» Бочаров противостоят филологическим разновидностям футуризма, где божественная составляющая не является ни сверхсмыслом, как в символизме, ни подсмыслом, как в акмеизме, а просто упраздняется, отпуская художника и исследователя на полную смысловую свободу.

Наконец, в перспективе истории мировой филологической мысли расхождение В.Непомнящего и С.Бочарова представится еще более закономерным — как возможности трансцендентного и имманентного постижения литературных феноменов.

4.

Спор о религиозной филологии предполагает как нечто бесспорное, что филология — наука. А между тем это тоже проблема, и едва ли не меньшая. Примечательно, что почти одновременно с полемикой о религиозности филологии происходит обсуждение ее научности. Примечательно также место, где оно происходит — журнал «Новое литературное обозрение» [6, с.324-371].

Образованный в 1992 году в Москве, журнал «НЛО» становится реальным объединением обновляющейся отечественной гуманитарной науки. Это обновление осуществлялось прежде всего в расширении и активизации информационного пространства: в переводах и публикациях зарубежных исследований, успевших стать хрестоматийными, в осмыслении и переосмыслении истории филологической мысли, в освоении малоизученных пластов литературы и литературной теории, в новых интерпретациях и проч. Формировался, соответственно решаемым задачам, журнальный диалект научного языка — динамичный, конкретный, личностный. В критических статьях, дискуссиях, библиографических обзорах не просто отслеживался литературный процесс, но расставлялись ценностные ориентиры и смысловые акценты. Свобода слова и свобода мысли, существующие уже как данность, нуждались не в самоутверждении, а наоборот, в самоограничении, и таким ограничителем в «НЛО» стало неуклонное соблюдение принципов научности, что не могло не вызывать уважения и доверия к этому изданию.

Бесспорно, журналы типа «НЛО» способствовали освобождению отечественной филологии от идеологической каркасности к укоренению собственного, внутреннего критерия — научности, пусть даже принимаемой неотрефлексированно и применяемой скорее интуитивно, чем осознанно. Но не стоит

искать в их деятельности парадигматические новации – ничего принципиально нового они не предлагали: это была обычная, хотя и трудоемкая, работа по восстановлению нормального научного статуса филологии, соответствующего мировым стандартам. Необходимость такой работы настолько очевидна, что могут возникнуть даже сомнения, насколько она необходима. Ведь нестандартность – признак не только недостаточного профессионализма, но и гениальности. К тому же не вполне ясно, в чем именно следует соответствовать стандарту, а в чем позволительно от него отступать. Да и что такое стандарт в филологии, тоже нелишне было бы уточнить.

Критерий же научности, прилагаемый методологически, имеет свойство становиться тоже своеобразной идеологией – «научным мировоззрением», возлагая на себя непомерно широкие полномочия. А поскольку наряду с научно ориентированной филологией всегда сосуществуют и иные ее формы, несобственно научные, то возникает, естественно, вопрос о легитимности этих «инонаучных» филологий. В силу причин, о которых следует подумать особо, главными полигонами для испытания филологической инонаучности стали все-таки не столичные научные учреждения и не центральные научные издания.

5.

Все основные участники этой полемики – и С.Бочаров, и В.Непомнящий, и Т.Касаткина – сотрудники одного научного учреждения, Института мировой литературы. Это примечательно: не сошлись не корпоративные стратегии, а нечто более основательное – представления о статусе филологии, о ее возможностях и пределах.

Подтверждением глубинности и закономерности обсуждаемого явления служит его повсеместность: статьи, книги, диссертации, которые в той или иной мере можно было бы отнести к «религиозной» или «метафизической» филологии, появляются не только в столице, но и в окрестностях – в Харькове [7], Петрозаводске [8], Великом Новгороде [9], Южно-Сахалинске [10] и др. Стоит также заметить, для полноты картины, что и споры, аналогичные полемике в ИМЛИ, происходят и в других научных центрах – например, в Донецком университете.

Несмотря на идеологическую несвободу, которая в 70-80-е годы в Донецке была несоизмеримо тяжелее, чем в Тарту, Москве и других научных центрах (а может быть, как раз именно поэтому), интенсивность методологической саморефлексии в Донецкой филологической школе была даже значительней собственно научных изысканий и учебно-методических разработок. И, наверное, закономерно, что на всем постсоветском пространстве, пожалуй, нигде вопрос о статусе филологии не ставился так радикально, как в Донецке.

Глубинное и глухо провинциальное брожение умов в донецком филологическом сообществе время от времени разрешалось каким-нибудь ликвинным выбросом, вызывающим со стороны скорее эмоциональную, нежели интеллектуальную реакцию. Но постепенно в этих странностях стали обнаруживаться закономерности, заставляющие заподозрить в них признак зарождающейся научной или даже общекультурной парадигмы, особенно если учесть, что аналогичные аномалии наблюдались и в других местах.

Подспудно зреющая «новая филология», вынужденная в советское время скрываться на нейтральной территории научности, имитируя ее формы и изъясняясь на ее языке, вполне, казалось, мирилась со своей маргинальностью и не претендовала на исторические магистрали. Но ее самосознание резко изменилось, стоило только измениться внешним обстоятельствам: она сразу же попыталась заявить о своем присутствии в ученом мире и переосмыслить стратегии гуманитарного развития.

26-27 октября 1988 года в Донецком университете на семинаре молодых ученых, собравшем, кроме дончан, коллег из Сибири, Казахстана, Москвы, Санкт-Петербурга и других мест, обсуждались – ни много ни мало – возможные трансформации филологии, и виделись эти возможности в целостности как общеметодологическом принципе (А.В.Рогожкин), в «креативной эстетике» (А.О.Панич), в «критике филологического разума» (А.В.Домашенко), в «художественности литературоведения» (А.А.Кораблев), в «литературоведении» (М.М.Красиков), в «эстетике истории» (К.Г.Исупов), в «спектре адекватности» (И.А.Есаулов), в «творческой рефлексии» (Д.П.Бак), в «исторической эстетике» (В.И.Тюпа) и т.д., а также в более частных решениях (Е.И.Ляхова, А.Э.Зелинский и др.). Но, несмотря на энергичное обсуждение, в котором, кроме докладчиков, участвовали М.М.Гиршман, В.В.Федоров, И.И.Стебун, В.И.Этов, С.В.Медовников, В.В.Гнатко, Е.Г.Бегалиева, А.Языков и др., никаких итоговых объединяющих программ или деклараций принято не было.

18-20 апреля 1989 года состоялся повторный семинар, на этот раз в Кемерово [11], но сибирская почва оказалась менее восприимчива к проблемам филологических трансформаций, в отличие от донецкой, где семинар имел последствия.

Есть определенная закономерность и, пожалуй, ожидаемость, что именно в Донецке стали высказываться мысли об особой миссии филологии и центральном ее местоположении среди других форм знания: «Филология... должна выйти за границы своих сугубо научных целей. Филология, иначе говоря, должна вспомнить, что она не совсем "наука", что она – "любовь"» [12, с.10].

В 1994 году В.В.Федоров формулирует свой знаменитый тезис о принципиальной исключительности и иноприродности филологии: «Подобно тому как Слово – внутренняя форма, например, растительной жизни,

так и филология – внутренняя форма биологии – науки, непосредственным предметом которой является растительная жизнь (в частности, конечно) и ее закономерности. Биологическое знание, таким образом, – иноформа филологического, знание природных закономерностей – иноформа знания Слова. Филология – внутренняя форма, единая для всех наук (не исключая и их “царицы” – математики), точнее, всех форм знания вообще» [13, с.3-4]. Перефразируя известное изречение, Федоров предсказывает: «...XXI век или будет веком филологии, или его не будет вовсе» [13, с.4].

Отношение ортодоксальной науки к подобным заявлениям внятно озвучил А.О.Панич: «Полемизировать с такой филолого-теологической теорией – занятие... абсолютно бессмысленное» [14, с.68]. Потому что, считает он, филология, которая называет себя «высшей формой философии»¹ [15, с.100] или ставит себя на место философии [17, с.184-185], явно нездорова. Выступая в 1996 году перед коллегами, он посчитал своим долгом констатировать и предупредить: «Сегодня, мне кажется, донецкая филологическая школа в лице ее наиболее сильных представителей больна. И имя этой болезни – мифологическое литературоведение» [15, с.139].

Вердикт ортодоксальной науки был бы несколько иной, если бы оценивались не конечные выводы федоровской филологии, а сам ход рассуждений, «качество языка», к чему призвал ученик Федорова В.Э.Просцевичус [18, с.120]. Кстати, «филотеология» Федорова и у Просцевичуса вызывает смущение [15, с.19-20], а с другой стороны, аналитические работы Федорова высоко оцениваются и Паничем [19, с.7 и далее], а также, заметим, и другими вполне здравомыслящими литературоведами (В.В.Кожинным, Н.Д.Тамарченко, И.А.Есауловым и др. [18, с.19-20, 45-60]). Стало быть, сомнительной, если прилагать научные критерии, представляется не сама наука, которой занимается Федоров, а выход за ее пределы, который он себе позволяет. И даже не сам выход, а его осознанность – принципиальная и методологически утверждаемая [17, с.67-82, 119, 152, 178-186, 188 и др.].

Иная, но тоже показательная логика движения филологической мысли у А.В.Домашенко. Осознав принципиальное различие двух типов мышления – «представляющего» и «вопрошающего», он приходит, по сути, к тем же заключениям, что и В.В.Федоров, – к необходимости «новой филологии»², о которой в свое время говорил Ницше, которую подготавливали Хайдеггер и Гадамер и о которой Федоров сказал, что она, «конечно, еще не сложилась» [17, с.186].

¹ Кстати, мысль о филологии как высшей форме философии сочувственно была отмечена С.Г.Бочаровым [См.: 16, с.248].

² Об этом, в частности, А.В.Домашенко говорил во время «встречи трех кафедр» (РГТУ, ТГУ и ДонНУ) в октябре 2000 года в Донецке.

Филологическая позиция В.В.Федорова нередко рассматривается в соотношении с позицией М.М.Гиршмана – как альтернатива, разделявшая донецкое филологическое сообщество. Хотя для интересующихся этим соотношением неоднократно предоставлялась возможность убеждаться в том, что несомненные различия теорий Гиршмана и Федорова отнюдь не исключают их глубинного сходства и даже, возможно, единства¹. Федоровская декларация, возводящая филологию в ранг «сверхнауки», конечно, не могла остаться без внимания основателя донецкой филологической школы, как не могла и быть воспринята им безоговорочно. Но, отметим, с какой корректностью и неожиданной серьезностью она была воспринята. Так, уточняя мысль коллеги, М.М.Гиршман возражает только против исключительности филологии, но не против «сверхнаучности» как таковой.

«Есть и у филолога свое принципиальное различие между тем, что В.В.Федоров называет “внутренней формой” и иноформами, принципиальное различие между “действительным единством бытия-жизни” и той частью “действительности познания”, которая становится исторически изменяющимся в культурах филологическим целым. Во всяком случае “Слово, которое было в начале”, не есть только и исключительно филологическое слово. А если слово филологическое безусловно причастно к тому, что было в начале, то в той мере, как к нему по-своему причастны и математическое слово, и философское слово, и слово лирическое. Они причастны к первоначальному единству бытия, сознания и слова, их необходимому саморазвивающемуся обособлению и требующей усилий для своего проявления их глубинной неделимости» [20, с.14].

Это уточнение можно считать принятым, а разногласие устраненным после разграничения Федоровым понятий «филолог» и «литературовед»: «Филологическое высказывание – это высказывание о высказывании, автором которого является субъект частного типа исследования – психолог, социолог, литературовед, лингвист и проч. Филолог, следуя логике своего “предмета” [а «предметом» филологического знания, по Федорову, является то самое Слово, которое было «в начале» – А.К.], поступает соответствующим образом воплощает себя в литературоведа (чаще всего, но далеко не исключительно). Таким образом, все эти субъекты специального знания есть иноформы активности филолога, а филолог – их внутренняя форма» [17, с.185-186].

Разумеется, разного рода декларации, манифесты, программы и проч. – это лишь знаковые раздражители, не всегда адекватные сути декларируемой идеи, но с тем или иным успехом обращающие к ней внимание. В отличие от Федорова, склонного к теоретическим парадоксам, Гиршман всячески избегает крайностей в теоретических выводах, стремясь всегда

¹ В целях прояснения теоретических позиций М.М.Гиршмана и В.В.Федорова в 1996 году в Донецке был организован специальный семинар [см.: 15, с.37-104].

найти точку их сопряженного сбалансированного взаимоотношения. Даже понятие «целостность», взрывчатое в своей сути, способное разнести (в смысле *différance*) не одну филологическую систему, осмыслено и представлено в его теории так, что оказывается равно приемлемым для, казалось бы, несовместимых филологических позиций – и герменевтических, и структуралистских. Даже в собственной эволюции, в движении «к объективности» («между Сциллой безлично-объективистского и Харибдой вне-научно-субъективистского подходов»), которое вынесло к водовороту различных интенций и тенденций, он стремится держать прежний курс, сопрягая «начала и концы» и не покидая «золотой середины». Крен в сторону «инонаучности», наметившийся в его школе, вызвал у него, как он сам объяснил на одном из научных семинаров в Донецке, желание пересесть на другой конец лодки, и не потому, что он такой ретроград, который не понимает и не принимает новых веяний, а потому, что когда ругать науку и научность стали все, кому ни лень, кто-то же должен обеспечивать ее защиту – чтобы лодка не перевернулась. Признавая и принимая «инонаучность» в филологии, М.М.Гиршман настаивает на обязательном сохранении в ней надежного основания – «научности», без которой «инонаучность» превращается в «не-научность»¹.

6.

Филология, если она стремится быть адекватной своему предмету, а она не может к этому не стремиться – это означает для нее, как и вообще для всякой науки, быть тем, чем она должна быть, – так вот, если филология стремится быть филологией, то она вынуждена соответствовать природе постигаемого ею слова, и чем сложнее, полнее и совершеннее проявления слова, тем сложнее, полнее и совершеннее должны быть и средства филологии. Соответствие предмета и метода – это общее и необходимое условие существования науки, но в отношении филологии оно не может быть вполне удовлетворено, поскольку ее предмет требует от познающего намного большего, чем может дать методология. Предмет филологии – слово, но не только в структурном и функциональном аспектах, с чем наука вполне справилась бы, но и в бытийном, обнаруживающим глубинное диалогическое единство познаваемого и познающего, и для адекватного описания и осмысления этого требуется иной, не научный язык. Мы называем такое слово, в котором реализованы и внутренне согласованы все его потенции, художественным, поскольку для его реализации требуется творческая личность – художник.

¹ Отметим, что А.В.Домашенко термин «инонаучность» представляется неудачным [18, с.193], хотя собственное местонахождение мыслит вне пределов науки [21, с.82 и др.]. В.В.Федоров же говорит о «постнаучности» филологического знания [18, с.152].

Художественное слово, в силу своей тотальности, способно адекватно воспроизвести органическую сложность мира, а также человека, этот мир постигающего, но для информационного общения такое слово, по этой же причине, крайне неудобно – как крупная купюра при незначительных покупках. Поэтому редукция слова – неизбежность, которая столь же необходима для полноценного восприятия, как и, по выражению Шкловского, «воскрешение слова» – возвращение ему смысловой полноты.

Смысловая полнота может быть заключена в жесткие границы смысловой определенности и быть указателем этих границ – термином. Мышление в смысловых границах и посредством этих границ порождает высказывания, которые мы называем научными. Граничность мышления – это форма адекватности миру, который сплошь состоит из различных – материальных, виртуальных или умозрительных – границ. Граничность мышления не всегда является признаком ограниченности – ученый (примеры: Эйнштейн, Бахтин) может, не замыкать свое мировоззрение границами научного мышления.

Если «термин» – это «зерно», в котором сконцентрированы все его возможные смыслы, то «художественное» слово – это цветущее растение, которое при соответствующих условиях может быть выращено из семени или, наоборот, стать семенем, вобрав в себя все смысловое многообразие – как, например, это происходит в названии произведения.

Полнота художественного слова выражается также в том, что оно способно выразить и то, что превосходит природно-сущее – что является как «невыразимое» (В. Жуковский), как «молчание» (Ф. Тютчев), как «тайна». Для восприятия этого сверхприродного содержания требуется такое же «сверхприродное», т.е. обусловленное не природными реалиями, сознание, которое также вызывается воздействием художественного слова. Область неизъяснимого смысла, недоступная ни научному, ни даже художественному познанию, это область веры – религиозного сознания, которое остается таковым, даже если проявляется в образных формах (притчах, песнопениях и др.) или понятийных (заповедях, догматах и др.).

Художественный потенциал слова выражается не только в его реализации, но и в возможностях трансформации, в способности художественного слова быть не только собой, но и выходить за свои пределы, становясь тем, что больше или меньше его: религиозным или, наоборот, научным. Соединяя эти две потенции, художественное слово оказывается посредником между жизненным знанием и сверхжизненным ведением.

Филология, если она стремится быть адекватной своему предмету – слову во всех его проявлениях и возможностях, должна, стало быть, обладать не только свойствами научности, т.е. фиксированной смысловой определенности, но также свойствами художественности и религиозности, т.е. онтологически постигаемой определенности.

Историю филологии можно представить как ступенчатое, двумя потоками – *philologia sacra* и *philologia classica* – нисхождение по уровням смысловой идентификации – от религиозности и художественности к научности. Первоначально основным занятием филологов было комментирование и толкование сакральных текстов, а также произведений светской литературы, имевших значение художественного образца, «вторичной сакральности». Обслуживая исключительные словесные феномены, филологические тексты становились своеобразным их восполнением, что выражалось, среди прочего, и в языковой инерции – эти сопутствующие тексты, порожденные религиозностью или художественностью дискурсов, отчасти обретали свойства религиозной или художественной дискурсивности. В Новое время, особенно в XIX–XX вв., филология стала активно и последовательно осваивать научный язык, стремясь стать «строгой наукой», по аналогии с естественными дисциплинами. Но приближение к этой цели делало очевидным потери, неизбежные на этом пути: обретая научную строгость, филология теряла другие свои качества и тем самым смысловую полноту. И тогда началось обратное движение: активизировались формы, преодолевающие формально-логическую определенность – от пластических полухудожественных эссеистских опытов до полунаучных опытов деконструкции, а потом столь же закономерно возникли усилия преодолеть филологическую метахудожественность, но не в научной, снижающей, а в религиозной, возвышающей определенности. Хотя, вызванная инерцией научного мышления, «новая религиозность» далеко не всегда преодолевает свою инерционность и остается, по сути, особой формой «научности». Религиозный догмат, не воспринимаемый в его неизреченной полноте, порождает мыслительную ограниченность, «догматизм», который не только не есть религиозное мышление, но по существу является его противоположностью – «книжностью» и «фарисейством».

Следует, видимо, различать качественные особенности филологии («научная», «художественная», «религиозная») и ее свойства («научность», «художественность», «религиозность»). Необходимость быть адекватной своему предмету предопределяет филологические свойства, которые могут быть выражены в большей или меньшей степени. В тех случаях, когда какое-нибудь из свойств оказывается преобладающим и, по этой причине, определяющим, тогда оно становится качеством филологического высказывания, его дискурсивной разновидностью.

В споре С.Бочарова и В.Непомнящего выразилась негативная реакция не «научной» филологии на «религиозную», а, так сказать, «имманентной» филологии на «трансцендентную» – филологии свойств на филологию качеств. Имманентная филология, обладая полным набором свойств, адекватных художественному высказыванию, не пытается ни одно из них сделать ключе-

вым: она прочитывает художественный текст как бы изнутри, проясняя его значения, просвечивая его смыслы, ничем не нарушая его целостного бытия и не сводя его ни к какой внешней определенности. Трансцендентная же филология, избирая одно из своих свойств в качестве смыслового ключа, не столько входит в художественный текст, сколько включает его в себя, в контекст своего видения – религиозный, художественный или научный.

Соотношением «имманентной» и «трансцендентной» аспектов определяется современный статус филологии: имманентность локализует сферу ее компетентности, трансцендентность определяет ее соотношение с другими формами знания.

7.

Сопоставление «религиозной филологии» и «религиозной философии», вызывающее иронию у одного участника полемики и недоумение у другого, все-таки небеспочвенно и заслуживает спокойно-внимательного рассмотрения.

«Религиозная философия» противопоставила себя, как можно предположить, не «безрелигиозной», а «чистой» философии, которая если и допускает существование сверхчеловеческого разума, вполне обходится в своих построениях человеческим. Осознав ограниченность и, в метафизическом смысле, ложность умозрительных отвлечений, религиозный философ (В.С.Соловьев, например) стремится мыслить целостно, в единстве умственных, волевых и чувственных усилий, постигая мир в сущностно-бытийной тождественности истины, добра и красоты.

Знаменательно, что селекционер М.М.Бахтин, скрещивая русскую философию с немецкой и выращивая из этого соединения «методологию гуманитарных наук», начинает с программного заявления о том же взаимовосполняющем триединстве науки, искусства и жизни («Искусство и ответственность»). В условиях советской идеологии идеи Бахтина стали продолжением того «общего дела», которое было начато русской религиозной философией, а эквивалентом философского понятия «всеединство» стало филологически осмысленное понятие «целостность».

Идеологическая зависимость может вызывать сожаление, но не снисхождение. Называться мыслителем достоин только тот, чье миропонимание способно отстаивать свою суверенность, какими бы мощными ни были факторы, отнимающие его свободу. Именно о свободных мыслителях следовало бы говорить, что они – «ум, честь и совесть» эпохи, поскольку именно их взгляды оказываются значимыми и определяющими в понимании путей истории.

Безрелигиозность советской филологии не столь очевидна, как может показаться. Теоретические эвфемизмы, многозначительные умолчания, да и сам предмет изучения, самораскрывающийся под взглядом исследовате-

ля, были в советское время особой формой религиозности. Когда же стало позволительно называть это неназываемое и открыто обсудить то, что привычно не подлежало обсуждению, то тогда и обнаружались некоторые расхождения между теми, кого в прежние, потаенные времена считали бы единомышленниками.

Литературные споры – не всегда признак ограниченности, но почти всегда это проявление каких-либо границ, которые разделяют спорящих. Рассчитывать на устранение различий было бы неразумно, нецелесообразно, да и нереально, но надеяться, как надеялся Бахтин, на цивилизованное размежевание, «без драк на меже», – по-видимому, возможно, если прояснится суть этих границ и различий.

Многообразие филологических интенций, включающих не только системно-структуралистские трепанации и трансплантации, но и экзистенциальные трансценденции, и эссеистические экзерсисы, и нраво-этические дидакты, заставляют сделать существенную поправку к советским, и не только советским, энциклопедиям и справочникам: филология – это не только наука, а сложный комплекс различных, так сказать, дискурсов, включая, разумеется, и научный. При этом необходимо особо оговорить, что самоограничение филологии сферой исключительно научных целей несколько не умаляет ее значения: каждый волен выбирать себе цель соответственно своим склонностям и возможностям. Когда Ю.М.Лотман пишет, что наука не должна ставить вопросы, на которые не может дать ответ [22, с.4], или когда С.Н.Бройтман пишет, что предпочитает довольствоваться малой истиной, но научно обоснованной [23, с.6], – это честная позиция, которую едва ли можно и нужно оспаривать. Но тогда должно быть столь же неоспоримо право и у тех, кому «малой» научной истины недостаточно, кто пытается выходить «по ту сторону научного знания» (Х.-Г.Гадамер), которое, если оно глубинно соотносимо с научным, но является по существу иным, может быть названо «инонаучным».

Научность – это только одна из составляющих филологии, наряду с художественностью и религиозностью, и все они могут быть выражены в различной степени и с различной доминантой. Филология может быть определена как наука в тех случаях, когда научная составляющая является в ней если не единственной, то определяющей. Точно так же возможна и даже необходима религиозная филология, в которой доминирует религиозное мышление, а также, добавим, художественная филология, которая выражается обычно в форме эссе, а иногда и в целых художественных произведениях (например, в романах «Мастер и Маргарита», «Дар», «Пушкинский дом» и др.).

Как показала дискуссия В.Непомнящего и С.Бочарова, в современной филологии спорным является не существование различных областей, а их

существование, соотношение. Оттого-то в этом споре так много эмоций и, главное, апелляция к эмоциям: В.Непомнящий и Т.Касаткина отмечают раздражение и агрессию приверженцев чистой научности, а С.Бочаров замечает высокомерие и снисходительность «религиозных филологов». Спор затрагивает, иначе говоря, вопрос о правомерности иерархических отношений между научностью и религиозностью в пределах филологии. Если непосредственную эмоциональную реакцию признавать доводом в рационалистической аргументации, тогда надо декларировать ценностную неиерархичность всех этажей филологии, не отрицая при этом самую разноэтажность. Ясно же, что «религиозность» – это как бы «верх» здания (крыша, купол, шпиль), а научность – его «низ» (фундамент, основание), но тогда стоит ли спорить, какая из этих частей важнее?

И вновь [24, с.12-13] возникает повод вспомнить запечатленный на фреске Рафаэля спор Платона и Аристотеля: один ученый муж указывает на высшее происхождение всего сущего, другой – на земное основание наших усилий это сущее постичь. Спор этот, неразрешимый, по-видимому, в пределах научности и безосновательный в пределах религиозности, оказался сюжетным, исполненным вечных значений в пределах художественного мышления.

Современная филология, разделенная на множество направлений, школ, конфессий и т.п., ищет – таков, по-видимому, смысл возникающих методологических споров – надежное основание для утверждения и осознания своей целостности. Споры выявляют разность позиций, позиции – структурность обретаемого знания, но сама структурность и являемое в ней сверхрациональное, неструктурируемое единство подвигают к необходимости находить возможность совмещения разноприродных форм знания – рационального и иррационального, системного и целостного. Но если филология пытается разрешить кардинальные вопросы философии, а философия, в свою очередь, обращается к филологической проблематике, к языку, не означает ли это, что в гуманитарной сфере действительно происходят какие-то интеграционные процессы и метаморфозы, и не признак ли это становления существенно новой культурно-исторической парадигмы?

Цитированная литература

1. Бочаров С.Г. О религиозной филологии // Литературоведение как проблема. – М., 2001.
2. Непомнящий В. О горизонтах познания и глубинах сочувствия // Литературоведение как проблема. – М., 2001.
3. Касаткина Г. О литературоведении, научности и религиозном мышлении. Литературоведение как проблема. – М., 2001.
4. Касаткина Г. После литературоведения // Литературоведение как проблема. – М., 2001.

5. Роднянская И.Б. Философская «собака, зарытая в стиле» // Литературоведение как проблема. – М., 2001.
6. Новое литературное обозрение. – М., 2001. – №4 (50).
7. Красиков М.М. Поэтика художественной целостности литературного произведения («Война и мир» Л.Н.Толстого). – Донецк, 1994. [Диссертация].
8. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск, 1995.
9. Моторин А.В. Духовные направления в русской словесности первой половины XIX века. – Новгород, 1998.
10. Иконникова Е.А. Метафизическое в поэзии. – Южно-Сахалинск, 2002.
11. Молодые ученые и студенты – науке. – Кемерово, 1989.
12. Кораблев А.А. Филологические аспекты целостного мировоззрения // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа и интерпретации. – Донецк, 1992.
13. Федоров В.В. Поэтический мир и творческое бытие. – Донецк, 1994.
14. Панич А.О. «Любовь к слову» и «любовь к мудрости» в творческом мышлении Бахтина // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – Витебск, 1997. – №3.
15. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа. Опыт полифонического осмысления. – Донецк, 1997.
16. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа: Традиции и рефлексии. – Вып.3. – Донецк, 2000.
17. Федоров В.В. Статьи разных лет. – Донецк, 2000.
18. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа: Традиции и рефлексии. – Вып.3. – Донецк, 2000.
19. Панич А.О. «Медный всадник» А.С.Пушкина: от мифа к вымыслу. – Донецк, 1998. – С.7 и далее.
20. Гиршман М.М. Художественная целостность и ритм литературного произведения // Гиршман М.М. Избранные статьи. – Д., 1996.
21. Домашенко А.В. Интерпретация и толкование. – Донецк, 2000.
22. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л., 1972.
23. Бройтман С.Н. О чем ты воешь, ветер ночной? // Анализ одного стихотворения: «О чем ты воешь, ветер ночной?...» Ф.И.Гютчева. – Тверь, 2001.
24. Кораблев А.А. О трех типах научности // Единый космос, единый полис, единый человек. – Мариуполь, 1993. – С.12-13.

Анотація

У статті міститься аналіз полеміки між С.Бочаровим і В.Непомнящим про релігійну філологію, розглядаються особливості і властивості філологічного знання.

Annotation

The article contains the analysis of the polemic between S. Hochartov and V. Nepomnyashchiy about the religious philology. The features and properties of philological knowledge are esteemed.

Статья поступила в редакцию 14.08.2002

Статья принята в редакцию 14.08.2002

УДК 82:4

Федоров В.В.

(Донецк)

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ФИЗИЧЕСКОГО КОСМОСА
С ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

Вопрос о происхождении космоса принадлежит ведению астрономии, отделу физики, и мы, по-видимому, вторгаемся в чужую область знания. Существующие теории происхождения Вселенной достаточно убедительно доказали, что этот вопрос нельзя решить, оставаясь в рамках изучения активности физических законов. Лаплас не нуждался в гипотезе Бога, оттого его собственная гипотеза оказалась неубедительной. – Но ведь в противном случае нет не только этой, но и вообще нет никаких проблем: всё от Бога. – Проблемы, – спешим заметить, – есть, только они несколько иного плана. Мы не должны решать ту или иную проблему, заранее оговаривая трудноисполнимые условия. Конечно, чтобы доказать, что космос – творение Слова, нужно сначала доказать существование самого Слова, и тут, конечно, ссылка на Евангелие не может быть принята в качестве по крайней мере решающего аргумента.

Как известно, гипотеза в науке – не только вполне допустимый прием, но иной раз просто необходимый. Мы как раз и выдвигаем гипотезу не Бога, правда, но Слова (между Богом и Словом, на наш взгляд, есть некоторые отличия). Согласны, что наша гипотеза – не научная, а нужна научная. – Но ведь это именно и есть тот случай, когда заранее ставится условие, что добыть знание о некотором интересующем нас «предмете» надо обязательно научным способом. Наука – и об этом говорят все более уверенным тоном – лишь определенная (очень существенная и ответственная) форма знания. И ограничивать свой горизонт сферой только научного знания – значит проявлять непонятный каприз. Научное знание – «объективное» знание, исключающее субъективный произвол, вообще любое вмешательство субъективного фактора. – Но ведь сама установка на объективность и есть проявление субъективного произвола. Научное знание – это знание

субъекта об объекте. Чтобы получить некоторое знание о каком-либо предмете, его действительно нужно о-предметить, иначе относительно него невозможно занять субъектную позицию. Мы, таким образом, не только себе, но и той величине, в познании которой мы заинтересованы, ставим условие: будь объектом, потому что только в этом случае мы можем получить о тебе научное знание. Это ли не субъективный произвол.

Мы, по-видимому, не допускаем возможности существования таких величин, которые не могут отвечать требованиям, предъявляемым наукой, потому что не могут существовать «объективно», вследствие чего не допускают по отношению к себе позиции венаходимости. Таков, между прочим, и автор. Относительно автора невозможно занять позицию венаходимости, нельзя «вправить» его в оппозицию «субъект – объект». Научное знание об авторе по этой причине исключено, следовательно, то знание, которым мы все же владеем, является ненаучным (или это знание не об авторе). А ведь автор – это не то, что лежит вне сферы нашего повседневного опыта, он не способен поразить нас своей экзотичностью, а потому должен считаться достаточно простой «задачкой». Однако мы преуспели больше в области космических перелетов, чем в понимании простых и близко от нас отстоящих (а то и прямо в нас пребывающих) реалий, упорно сводя их к «объекту». Проблема автора – одна из таких.

Итак, наша точка зрения формулируется следующим образом: Слово превращает себя в физический космос и – в определенном отношении – им становится. «Определенный» здесь – не только «конкретный», но, главным образом, «не единственный». Т.е. Слово, превращаясь в космос, не отождествляется с ним онтологически. Нельзя сказать: то, что было до превращения Словом, после стало физическим телом. Слово не перестало существовать, а если это так, то остается и словесный способ бытия. Речь идет не об исчезновении Слова, но о перемене его онтологического состояния. Состояние же это, следует признать, изменилось весьма радикальным образом. Поскольку Слово становится субъектом превращенного бытия, а это бытие совершается посредством другого по своему типу существования, следовательно, возникает другой субъект, вместе с ним возникает и вопрос о соотношении двух субъектов существования – Слова и физического космоса. Ясно, что они соотнесены онтологически, и нам важно знать основу и способ их соотношения.

Итак, есть субъект, бытие которого осуществляется словесными, абсолютно высшими онтологическими формами. Возникает вопрос: может ли субъект высшего по своему типу бытия превратить себя в субъекта низшего существования? – Может теоретически, а в определенных ситуациях (какова рассматриваемая в настоящем случае) этот акт оказывается неизбежным.

Поясним это утверждение аналогией. Когда артист играет роль, на-

пример. Гамлета, он стремится перестать быть собой и стать Гамлетом, вживаясь в него и под. Этому учит К. Станиславский в своей системе, такова в общем, театральная практика. Между тем ситуация здесь существенно иная: исполнитель – субъект такого бытия, которое не может быть осуществлено непосредственным образом, а потому вынуждено осуществлять себя опосредствованным (превращенным) образом. Гамлет и есть тот субъект, в которого превращает себя исполнитель, чтобы осуществить свое бытие. И как мы ни преклоняемся перед Гамлетом, какой пиетет ни испытываем относительно его трагической личности, какими мелкими личностями ни кажемся сами в сравнении с ним, мы должны признать: в том событии, которое мы считаем эстетическим, Гамлет – только превращенная форма осуществления бытия такого типа, субъектом которого и является исполнитель. Исполнителя мы ассоциируем с каким-то конкретным человеком, и этот человек неизбежно проигрывает от сравнения с Гамлетом. Высоцкий – замечательный человек, но, конечно, не «Гамлет». Никто и не спорит. Беда в том, что «Володя» тут почти что не при чем, речь идет не о сравнении двух лиц, но о сравнении двух типов существования: авторского (Высоцкий-исполнитель – автор и, следовательно, творец Гамлета) и «геройного». Высоцкий-исполнитель – субъект высшего, нежели фабульное лицо, существования. Гамлета, конечно, нужно освоить онтологически. Нужно, следовательно, «вживаться» определенным образом: формы своего авторского бытия превратить в жизненные формы существования Гамлета. А для этого, что очевидно, следует овладеть типом авторского (в нашем случае – превращенно-языкового) бытия. Все знают, что нельзя стремиться к тому, чтобы стать как бы непосредственно Гамлетом, оставить некоторую дистанцию между собой и им. Следует уточнить: дистанция эта онтологическая и разделяет она не Гамлета и Высоцкого, а субъектов языкового и жизненного существования. Вопрос таким образом, не в том, насколько Высоцкий «похож» на Гамлета, насколько Высоцкий овладел жизненной формой, пусть даже и такой, как Гамлет, а насколько он овладел своей – превращенно-языковой – формой. Режиссеры совершенно не замечают описанную нами форму существования, ее субъекта, не видят ее значения для эстетического события, а потому, и то только в редких случаях, способны произвести более или менее любопытное зрелище. Таким образом, мы убедились в возможности акта превращения высшего по своему типу существования субъекта (исполнителя) в низшего – жизненно актуального – человека. Вкратце коснемся серьезной проблемы, которая здесь возникает. Каждое сравнение хромает, а аналогия и есть сравнение. «Хромота» состоит в том, что физический космос, в которого превращает себя Слово, – подлинная, реальная онтологическая величина, а Гамлет, в которого превращает себя исполнитель, – вымысел, его существование – условность.

Мы, с одной стороны, воспринимаем некоторую эстетическую ценность

как реально существующую. Так, трагедия Шекспира «Гамлет» является действительной, а не условной, эстетической ценностью. Согласно предлагаемой нами теории, субъектом эстетического бытия является автор (Шекспир—автор). Между двумя утверждениями: «Шекспир — субъект эстетического бытия» и «Шекспир-автор — эстетическая ценность» — нет противоречия. А из сказанного следует: признавая реальность «эстетической ценности», мы признаем тем самым реальность эстетического бытия автора.

Но что значит: «эстетический автор — онтологически реальная величина?» — Это значит следующее: Шекспир-автор осуществляется, как мы говорили выше, превращенно-словесными (сверх) законами. Поскольку эти сверхзаконы осуществляются превращенным образом, т.е. через посредство в конце концов жизненных закономерностей, осуществляющих фабульных лиц, то из сказанного следует: бытие Шекспира-автора и жизненное (фабульное) существование Гамлета взаимосвязаны. Если мы признаем, что бытие Шекспира-автора реально, то должны признать реальным и существование Гамлета-героя. Против последнего вывода у нас остается один, однако весьма серьезный аргумент: Гамлета нет потому, что его нет в той действительности, в которой есть читатель и когда-то был Шекспир. Мы теперь оказываемся в ситуации, когда нам следует признать единственность нашей действительности и, сохраняя последовательность, признать эстетическую ценность определенной, необходимой, играющей очень существенную роль в нашей жизни, фикцией. Или — проблематизировать «нашу действительность» — на предмет ее единственности. Мы как раз и пытаемся это представление о неединственности нашей действительности проверить. Итак, если мы признаем существование поэтической ценности, мы признаем тем самым существование поэта — как онтологической величины; если мы признаем существование поэта, мы должны признать существование героя. Факт существования действительности, в которой есть мы и отсутствует герой, не отменяет проблему, а, напротив, делает ее актуальной.

Приведенный пример — исключение, потому что «произведений» такого уровня, как «Гамлет», — единицы. Однако все, что мы утверждали относительно Гамлета, относится к любому, самому непритязательному, акту воображения: онтологически реально любое воображенное существо (предмет), потому что реален воображающий. Акт воображения непременно предполагает наличие онтологического плана. Воображающий обязательно становится тем, во что он себя воображает и, следовательно, превращает.

Мы, таким образом, также проявляя последовательность, приходим к выводу, что существуют факты, вынуждающие нас к тому, чтобы мы отдали себе отчет в своих представлениях о сфере нашего бытия. Это, так сказать, предварительное требование. Главное же состоит в том, чтобы уже упомянутые факты, а также аналогичные, не были «подверстаны» к тради-

шканным и исподволь сложившимся представлениям в сфере бытия, а были объяснены, онтологически оправданы в своем «неадаптированном» виде. Например, «Гамлет – поэтический вымысел Шекспира» – уловка, посредством которой мы избегаем неудобных вопросов. Гамлет как онтологическая реальность – факт, требующий пересмотра наших представлений о сфере нашего существования, поскольку традиционные представления отвергают притязания Гамлета на онтологический статус.

Итак, с учетом тех комментариев, которыми мы снабдили аналогию акта творения и акта воображения, можно считать ее корректной. Если это так, то акт сотворения мира (земли и неба) как акт превращения онтологически высшего субъекта в низшего возможен. Слову не нужен был «матерьяльец», поскольку те онтологические формы, совокупность которых осуществляет физический космос, есть Слово в его превращенном способе бытия.

Анотація

В статті йдеться про проблему Слова, що стає суб'єктом перетвореного буття, причому мова йде не про зникнення Слова як такого, але зміну його антологічного статусу.

Annotation

The paper the problem of word which having became the subject of created being, it deals not only with the disappearance of word as it is but with the change if its onthological status.

Статья поступила в редакцию 7.10.2002

Стаття надійшла до редакції 7.10.2002

УДК 82.0

Домашенко А.В.

(Донецк)

ГЕРМЕНЕЯ И СУЩНОСТЬ ТРАГИЧЕСКОГО

«Куда слово нас понесет,

...туда и надо идти»

Платон

Обратившись к изречению Анаксимандра – этому «древнейшему изречению» европейского мышления, М.Хайдеггер указал, что приходящее в нем «к речи постижение сущего в его бытии не пессимистично, не нигилистично, оно также и не оптимистично. Оно остается тра-

гическим» [1, с.56]. Значит, в изречении Анаксимандра таится ответ на вопрос о сущности трагического, который предшествует платоновской критике трагедии, т.е. ответ настолько изначальный, насколько нам дано к нему начальному приблизиться.

Нет нужды подчеркивать, что мое понимание изречения Анаксимандра определено работой М.Хайдеггера, предложившего такое его толкование, которое очень надолго исключило необходимость в каких бы то ни было новых. Истолковывая изречение Анаксимандра, М.Хайдеггер заодно истолковывает и сущность трагического, каким оно предстало в самом начале, как и сущность трагической эпохи в целом [ср.: 2, т.3, с.192-253]. Характер трагической эпохи определяется главным образом не тем, что в Греции когда-то существовала особая порода людей, как полагал Ф.Ницше¹, но, учит нас М.Хайдеггер, особым отношением человека к языку, речи.

В то же время мой перевод изречения Анаксимандра сохранит связь с традиционным его пониманием — не потому, что меня в каком-то отношении не удовлетворяет истолкование Хайдеггера, а для того, чтобы переход к Хайдеггеру не был для неподготовленного читателя слишком головокружительным.

М.Хайдеггер подвергает критическому рассмотрению два перевода этого изречения. Первый принадлежит Ф.Ницше: «Откуда вещи берут свое происхождение, туда же должны они сойти по необходимости; ибо должны они платить пени и быть осуждены за свою несправедливость соответственно порядку времени» [1, с.28; пер. Т.В.Васильевой. Ср. другую редакцию перевода: 2, т.3, 204].

Второй выполнен Г.Дильсом: «Из чего же вещи берут происхождение, туда и гибель их идет по необходимости; ибо они платят друг другу взыскание и пени за свое бесчинство после установленного срока» [1, с.29]². Эти переводы, замечает М.Хайдеггер, существенным образом не отличаются друг от друга, потому что в равной степени проходят мимо того, что на самом деле высказывается, из-речается в изречении Анаксимандра. Оно говорит о сущем (τα οντα), о характере бытия (το ειναι) сущего. Дополнительное содержание этих основополагающих слов всего западного мышления М.Хайдеггер проясняет на примере фрагмента из первой песни «Илиады»:

... снова поднялся

Калхас, Тестора сын, мудрейший птицегадатель,

¹ Ф.Ницше об Анаксимандре: «Он жил, как писал, говорил так же торжественно, как одевался; он поднимал руку и ставил ногу, как будто бы эта жизнь была трагедией, в которой он рожден был играть героя. Во всем он был великим прообразом Эмцедокля» [2, т.3, с.206].

² Ср. также перевод А.В.Лебедева: «А из каких [начал] вещам рожденье, в те же самые и гибель совершается по роковой задолженности, ибо они выплачивают друг другу правокопное возмещение неправды [=ущерба] в назначенный срок времени...» [3, с.127].

Знающий то, что есть (τα τ' εόντα), что будет (τα τ' εσόμενα)
или прежде что было (πρό τ' εόντα)

(пер. В.В.Вересаева)

Дословный перевод последней строки звучит так:

Знающий (видяще-ведающий) как и сущее,
так и становящееся сущим, так и прежде бывшее сущим
[см.: 1, с.47].

Первое, что помогает нам понять М.Хайдеггер, истолковывая приведенные слова Гомера, – необходимость различать «настоящее» как внутривременное либо как определенную черту предметного (объективного) в его соотношенности с представляющим субъектом (наше традиционное понимание), – и, в соответствии с греческим пониманием, как присутствующее, которое также есть «и прошедшее, и будущее. Оба суть некоторые виды присутствующего, а именно присутствующего не в настоящее время» (там же), в равной мере, как и присутствующее в настоящем, открытые веданию Калхаса. При этом присутствующее в настоящем имеет отличительной чертой то, что прибывая в несокровенность, оно осуществляется как лад («чин» и «суразность»; порядок), в котором каждое отдельное присутствующее обретает свое место относительно любого другого присутствующего и связано с ним.

Мне осталось лишь напомнить, что, согласно хайдеггеровскому толкованию, τα εόντα (сущее-присутствующее) «не есть название ни для одних лишь естественных вещей, ни для всяких объектов вообще, противостоящих человеческому представлению. Человек тоже принадлежит к εόντα; он есть тот присутствующий, который, просветленно-внимая и тем самым собирая, позволяет присутствующему как таковому существовать в несокровенности» [1, с.51].

Теперь нам понятнее становится, что сказывается в изречении Анаксимандра. В нем говорится, каким образом сущее-присутствующее осуществляется. Я ограничу свой перевод лишь словами, которые, согласно Д.Барнету и М.Хайдеггеру, вкрапляясь в комментарий Симпликия, действительно принадлежат Анаксимандру:

...κατα το χρεων δίδοναι γαρ αὐτα δίκην καὶ τίσιν
ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας

[1, с.43].

Моя очень осторожная гипотеза заключается в том, что ἀλλήλοις (друг другу) указывает на соотношение сокрытого и несокрытого, т.е. позволяющего про-ис-ходить – и про-ис-ходящего, которое вследствие этого, несет в самом своем про-ис-хождении вину за него и неизбежность расплаты. Если с этой гипотезой можно согласиться, изречение Анаксимандра примет следующий вид:

...по необходимости: ибо должны они сами давать друг другу право [на про-ис-хождение в несокрытость] и возмещение ущерба, [вызванного

этим про-ис-хождением ценою последующего за-хода в сокровище].

Однако даже при условии, что Анаксимандр нами понят – хотя бы в самых главных чертах – правильно, все еще остается непроясненным, каким образом это изречение может приблизить нас к пониманию сущности трагического. Какое «трагическое» мы необходимо должны помыслить, если не покинем пространство, обозначенное для нашей мысли изречением Анаксимандра? Очевидно, речь должна пойти не о литературном жанре, который в ряду других драматических и недраматических жанров обладает вот такой спецификой, поскольку изречение Анаксимандра захватывает сущность трагического глубже и изначальнонее, нежели любая поэтика, начиная с аристотелевской. Очевидно, здесь речь пойдет и не о том, каким образом человек в своей субъективной сфере, противостоящей объективному миропорядку, является носителем трагического мироощущения: мужественно ли противоборствуя ударам судьбы или отказываясь от воли к жизни, – поскольку изречение Анаксимандра захватывает сущность трагического глубже и изначальнонее, нежели любая эстетика. Равно и не о выходящем за пределы эстетики платоновском разграничении манического творчества и миметического искусства (к которому, согласно Платону, принадлежит трагедия) мы будем говорить, но из Анаксимандрова высказывания, помысленного в соответствии с заключенным в нем содержанием, само это разграничение, кажется, впервые за истекшие тысячелетия откроется нам во всей своей подлинной значимости для последующей литературы.

Чтобы подступиться к трагическому, как оно высказалось в изречении Анаксимандра, обратимся к трагедии Софокла «Царь Эдип», а именно к началу эпизода второго, когда Креонт, обвиненный Эдипом в заговоре, приходит, чтобы оправдаться. С интересующей нас фразы начинается его обращение к хору:

ἀνδρες πολῖται, δεῖν' ἐπὶ πελοσμενός
κατηγορεῖν μου τὸν τυράννον Οἰδίπου,
παρεῖμ' ἀτλήτων

[4, с.123, 513-515].

Ф.Ф.Зелинский переводит эти слова так:

Сограждане, в ужасном преступленьи
Меня винит – так слышал я – Эдип.
Напраслины не вынес я.

[5, с.21].

у С.В.Шервинского:

Сограждане! Узнал я, что Эдип
Меня в делах ужасных обвиняет.
Я не стерпел и к вам явился.

[6, с.49].

Эти переводы существенным образом не отличаются друг от друга, по-

сколько в равной степени оказываются пере-водами греческого мышления к тому привычному для нас пониманию драматического конфликта, когда человек является главной движущей его силой. Поведение Креонта в обоих случаях объясняется особенностями его нетерпеливого характера: он оскорблен и хочет доказать несправедливость обвинений. Его поведение тем более понятно, что никакой вины за ним, мы это знаем, нет. Но когда мы переходим к Софоклу и пытаемся помыслить его слова, как они действительно сказаны, не приспособивая их к нашим привычным представлениям (чем вынуждены заниматься переводчики), мы убеждаемся, что поступки Креонта объясняются вовсе не его характером, но характером его бытия-присутствия, которое вследствие определенных причин не просто должно быть именно таким, но вообще может иметь или не иметь право на существование.

Я приведу дословный перевод сказанного Креонтом:

Мужи-сограждане, ужасные слова услышаны мною,

Что обвиняет меня царь Эдип,

Присутствую при невыносимых (нестерпимых) [словах].

Промедлительное бытие-присутствие человека осуществляется «при словах» — от про-ис-хождения до за-хода. При каких словах? Любое ли слово — основа нашего присутствия, как оно осуществляется? Слово, которое осуществляет наше присутствие, само должно быть наполнено присутствием, должно быть истинным, то есть живым. У Софокла это εἴη. ' Ελος («слово», но в то же время — «стихотворение», «стих»), равно как εἰ-ὄβη, или εἰσφορῆα, является именем для εἰρηνεῖα (герменейи). Герменейя как изначальная способность речи есть «прапоззия» (М.Хайдеггер), в которой впервые сказывается стихослагающее существо мышления. История забвения этого изначального мышления есть история отпадения от герменейи. 'Ελος как слово-стих, причастный к герменейе, кажет истину, что значит: кажет «промедлительно присутствующее» каковому надлежит быть, но также и то, каковому, вследствие обнаружившейся вины, надлежит отойти в сокровенное (сокровенность), чтобы, отойдя, ис-целить от вины целое присутственного, возвратив ему «клад» и «суразность».

Обвиняющие слова Эдипа указывают, что таким несущим вину присутствующим, чье промедление препятствует исцелению города, является Креонт. Приход Креонта, следовательно, объясняется не его личным нетерпением, но тем, что обвиняющие слова поставили его вне города (т.е. вне целого присутственного), и в зависимости от того, справедливыми они окажутся или нет, зависит его судьба. Мы, как и Креонт, знаем, что они несправедливы. Это значит, что ελος, будучи одним из имен герменейи (истинной речи), в то же время уже и не вполне герменейя, поскольку может быть истинным или ложным. От чего это зависит?

С εἴη Эдипа перекликаются εἴη корифея хора из первого эпизода, когда он пытается помочь Эдипу найти убийцу Лаия. В ответ на просьбу

корифея позволить ему предложить второе решение, Эдип говорит:
Не откажи и в третьем, если есть. [5, с.13, 283].

После обмена репликами корифей откликнулся на это позволение Эдипа:
καὶ μὴ τὰ γ' ἀλλὰ κοφὰ καὶ παλαιὰ ἐπὶ (116, 290).

И в самом деле [есть, присутствуют] другие пустые и давние слова.

Эти слова корифея хора имеют в виду убийцу Лаия. Почему они названы пустыми и давними? Откуда они приходят? Чем вызван их приход?

«Пустые» означает «не наполненные присутствием». «Пустые» слова не «кажут» сущее, поэтому они «немые» (другое значение слова «кофра»). Не указывая на сущее, такие слова не преодолевают поэтому границ молчания (немоты), даже будучи произнесенными или записанными. «Давние» означает «отмененные теми закономерностями, которые определяют, каким образом актуальное для Эдипа и фиванцев присутствующее осуществляет свое присутствие». Такое «давнее» вполне может быть названо древним (что, собственно, παλαιός и обозначает). При этом «древность» некоего события вовсе не предполагает, что его обязательно должен отделять от настоящего большой промежуток времени.

Ἄρτι δὲ ἦκεις ἢ παλαιά; – спрашивает Сократ Критона и слышит в ответ: Ἐπεικῶς παλαιά [7, с.7].

Но ты недавно находишься здесь или давно?
Достаточно давно.

Критон пришел из другого времени, когда то, что он теперь знает и хочет сообщить Сократу, еще не существовало. Он пришел с известием, что скоро придет корабль с Делоса. Это событие, осуществившись, повлечет за собой смерть Сократа, что коренным образом изменит состояние сущего, разделив время на предшествующее и последующее, причем последующее станет «παλαιά» в тот самый момент, когда Сократ умрет. Смерть Сократа, таким образом, является основоположением для нового состояния присутствующего. Его за-ход – это одновременно разрешение на про-исхождение другого, причем это другое будет протолкательно присутствовать до тех пор, пока смерть Сократа сохранит свою значимость в качестве его основоположения. Поскольку это основоположение оказывается значимым и для нашего теперешнего присутствия, постольку мы оказываемся собеседниками Сократа в большей степени, нежели сторонними наблюдателями или археологами в духе М.Фуко [см.: 8, 9].

Что является границей между предшествующим и актуально наличествующим в трагедии Софокла? Об этом говорят слова Креонта из пролога:

Сфинкс песнею лукавой отвлекла
Наш ум от смутных бед к насущным бедам

[5, с.9, 130-131].

Речь хитропесенной Сфинкс (ἡ τοῦκλωδος Σφίγξ) и все события, связанные с торжеством Эдипа над нею, – не что иное, как явление основания для того целого, в пределах которого право Эдипа на власть в Фивах не может быть поставлено под сомнение. Однако указание корифея хора на присутствие «пустых и давних слов» (εἰρη) свидетельствует о том, что они перестают быть пустыми и давними, вновь обретая способность «казать» сущее и выводя тем самым на свет новое основоположение для присутствующего – событие гибели Лаия. Очевидно, это происходит не вследствие субъективных устремлений того или иного участника событий (Креонта или Тиресия), но в силу необходимости (κατὰ τὸ χρεῶν). О необходимости, которой следует подчиниться, поскольку нельзя заставить бога делать угодное человеку, Эдип говорит корифею хора:

δικαί' ἐλεξας ἀλλ' ἀναγκασαὶ θεοῦς
 ἀν μὴ θελώσιν οὐδ' ἀν εἰς δύναται ἀνὴρ [116, 280-281].

То, что ты сказал, справедливо [соответствует заведенному богами порядку¹], но принудить богов [что-либо сделать], если нет на то их желания, человек не в силах.

Гибель Лаия в качестве основополагающего события определяет такое состояние присутствующего, в пределах которого не только может, но необходимо должен быть поставлен вопрос о вине Эдипа и, следовательно, о расплате за вину; сам Эдип и вопрошает об этом, имея в виду неведомых убийц:

ποῦ τοῦδ' εὐρεθῆσεται
 ἶχθος λαλαίας δυστεκμαρτον αιτίας; [110, 108-109].

где может быть найден
 этот темный след древней вины?

Αἴτια по-гречески обозначает не только «вину», но и «причину, основание», то есть такую вину, которая лежит в основании чего-либо, в данном случае – причину бедствий, обуревающих (χεῖμαζω) город. С точки зрения этого нового основополагающего события, выступившего теперь на свет, речь хитропесенной Сфинкс в свою очередь переходит в разряд «пустого и давнего».

Об этом ином основополагании, определяющем такой характер наличествующего (целого, ис-целенного), в котором самому Эдипу, носителю вины, в результате не найдется места, говорит Эдип Тиресию. Тиресий приходит из того же «давно», предшествующего речи Сфинкс («παλαι δὲ μὴ παρῶν θαυμάζεσται», 116, 289), из которого выходят на свет, в область явленного, «пустые и давние

¹ Эдип имеет в виду слова корифея:

Послал нам Феб мудреную загадку –

Он разрешить ее способней всех [5, с. 13, 278-279].

² «С давнего времени его отсутствие удивляет». Мы знаем, что «с давнего времени» значит: с того времени, когда Эдип восторжествовал над «хитропесенной Сфинкс», а не с того момента, когда за ним были посланы гонцы.

слова», однако только теперь его отсутствие замечено в качестве отсутствия. Будучи замеченным, оно перестает быть отсутствием. Причиной признания Тиресия, осуществленного вопреки его желанию, является, стало быть, не его личное решение воле Эдипа, но новое состояние присутствующего, к которому Тиресий самым непосредственным образом причастен, что и засвидетельствовано словами Эдипа, обращенными к нему: «*εὐ σοὶ γὰρ σοῖσεν*» (ибо в тебе мы есть. [11, с.117, 314]). В том состоянии присутствующего, которое про-ис-ходит из жества Эдипа над Сфинкс, такой значимостью по праву обладал Эдип как представитель города: в нем были Фивы и он был Фивами. Но теперь Фивы в Тиресии, а сам Тиресий – при «пустых и давних словах», которые уже «есть», – именно поэтому он наделен способностью их истолковать.

В пределах того состояния присутствующего, которое про-ис-ходит из события гибели Лаия, слова Эдипа, обвиняющие Креонта, утрачивают силу, становятся ложными, поскольку сам Эдип к этому новому целому присутствующего уже не причастен. Всю трагедию, таким образом, мы можем понять как конфликт истинных и ложных слов (εἴη), «при которых» присутствуют персонажи; природой этих слов – истинных или ложных – объясняется то или иное разрешение конфликта. Не является ли утверждение Аристотеля, что трагедия может обойтись без характеров (ἦθος; см.: 10, т.4, с.652, 1456a 23-26), довольно поздним рефлексом этого изначального соотношения слов и персонажей? Заодно мы можем уточнить одно глубокое рассуждение Ф.Ницше о трагедии, относящееся к началу 1880-х гг. («Веселая наука»: «Пусть же рассмотрят греческих трагиков в том, чем главным образом возбуждалось их прилежание, их изобретательность, их соперничество – наверняка уж не намерением потрясать зрителей аффектами! Афинянин шел в театр слушать изящные речи! И об изящных речах шло дело у Софокла! – да простится мне эта ересь!» [11, т.1, с.561]). Применительно к греческой трагедии мы, очевидно, должны говорить не о речах (λόγοι), но о стихослагающей явленности истины: про-ис-ходящей в несокрытость – и противоборствующей ей от-ходящей, т.е. становящейся своей противоположностью, ложью. Другое дело, что стихослагающее вы-явление истины становится в трагедии игрой (подражанием), теряя при этом ту подлинность, которая свойственна маническому стихослаганию.

Мы видели, что истолкование нескольких стихов из «Илиады» привело М.Хайдеггера к прояснению сущности трагического; в свою очередь трагедия Софокла опять возвращает нас к эпосу (εἶπος, εἴη). Эта взаимосвязь (поскольку она не преднамеренна) – не случайна, но принадлежит к самому существу эпоса и трагедии, лишняя раз доказывая правоту Платона, который указывал на коренное отличие поэзии, известной нам под названием лирической, и трагедии, противопоставляя «гимны богам и... хвалебные песни дай-

¹ Страхом и состраданием, согласно общеизвестной аксиоме.

монам и героям» [12, т.4, с.253-254, 80|с] как маническое творчество трагедии, целиком принадлежащей миметическому искусству [12, т.3, с.159, 394]. В то же время обнаруженная нами взаимосвязь эпоса и трагедии вновь обостряет проблематичность учения Гумбольдта и Ницше о внутреннем сродстве лирической поэзии и трагедии.

Итак, в чем же заключается существо греческой трагедии? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, нам необходимо еще раз возвратиться к рассмотрению манической поэзии, прояснив тем самым подлежащее осмыслению через противоположное.

Мы помним, что веданию Калхаса у Гомера открыто «как сущее (τα τ' εἶναι), так и становящееся сущим (τα τ' εὐόμενα), так и прежде бывшее сущим (πρὸ τ' εἶναι)». Какое состояние сущего (присутствующего) мы по праву можем назвать трагическим?

Корифей хора говорит Эдипу как будто с некоторым удивлением, как о чем-то неожиданном даже для него:

И в самом деле [присутствуют] другие пустые и давние слова.

Слова (εἴη), которые приходят в присутствие, внезапно изменяя (περιπέσει) состояние присутствующего, делая сущее в настоящем – прежде бывшим сущим, одновременно приводя в присутствие то, что пребывало в сокрытом, – эти слова даже для произносящего их корифея хора все еще «пустые и давние», но они уже есть. Они уже «кажут» убийцу Лаия, и благодаря этому Тиресий обретает способность «пустое и давнее» наполнить присутствием, узрев при этом, подобно Калхасу, и то, что будет.

Иное мы усмотрели в словах (εἴη) Эдипа, обвиняющих Креонта. Они сохраняют всю видимую истинность и силу. Даже для Креонта, лучше других знающего, насколько они несправедливы, эти слова невыносимы, поскольку отказывают ему в присутствии. Но именно потому, что они ложны, они, видимо присутствуя, на самом деле уже принадлежат «пустому и давнему», уже от-ходят в сокрытое. Трагическое состояние присутствующего, таким образом, – это ситуация столкновения, борьбы про-исходящего в несокрытость и того, что, от-ходя, медлит в своем отходе, противоборствуя осуществлению перелома². Страх и сострадание, равно как мужество (Гумбольдт, Ницше) или, напротив, резиньяция (Шопенгауэр) – не цель трагедии, но только возможные следствия того состояния присут-

¹ «К тому же главное, чем трагедия увлекает душу, – переломы (περιπέσει) и узнавания» [10, т.4, с.652, 1450а 33-36. Пер. М.Л.Гаспаров]. Περιπέσει – внезапная перемена, момент перехода от хорошего к худому и наоборот; граница, разделяющая два разных состояния присутствующего.

² В этом отношении, очевидно, никакого существенного отличия трагедии от эпоса нет. Вот почему Платон имел полное право утверждать в «Государстве», что Гомер – не только «самый творческий», но «первый из творцов трагедий» [12, т.3, с.404, 607а. Пер. А.Н.Егунова].

ствующего, которое мы называем здесь трагическим и которое впервые саму трагедию делает трагедией.

Как в этом отношении маническое творчество соотносится с трагедией? Размышляя над этим вопросом, мы, возможно, набредем ненароком на разгадку причин неприятия ее Платоном.

В XI Пифийской песне Пиндара говорится:

...τε τον Ίφικλιδαν
διαφέρει Ἰόλαον
υμνητον εόντα... [13, с.119, 59-61].

...и сына Ификла Иолая
переносит [через от-ходящее, вопреки от-ходящему]
поющее гимн сущее...

Для манического творчества, как видим, ложное слово не существует, поскольку нет от-ходящего в сокрытое, которое в трагедии обретает возможность, противоборствуя про-ис-ходящему, настаивать на своей правоте. Маническое творчество, стало быть, вполне осуществляется в пределах герменей, и каждое имя герменей, к примеру в песнях Пиндара, является таковым в полной мере, не обретая в самом себе своей противоположности, как это имело место в случае с ετη в трагедии Софокла. В числе важнейших пиндаровских имен герменей, выявляющих («кажущих») «поющее гимн сущее» я назову πολυφωτος υμνος (многоголосый гимн, Ол., 1,8), τον αλαθη λογον (истинная речь, Ол., 1.28), αλαθης ... εξορκος (истинная клятва, Ист., VI,44), ευλογια φορτιγγι συναορος (похвала, с формингой соединенная, Нем., IV,5); θεοπλεσια ... αοιδα (божественная песня, Нем., IX,7). На примере ετη в трагедии Софокла мы имеем возможность видеть, как происходило забвение сущности герменей: каждое из ее имен имело свою историю такого забвения (применительно к клятве-горкос см. выше).

В чем помогло нам разобраться это краткое обращение к Пиндару?

Трагедия расцвела на краткий миг, когда причастность к герменей (истинной речи, дару богов, речи как божественному откровению) становится проблематичной, но не прерывается. За-ход герменей¹ – это и было единственное по-настоящему трагическое событие в истории Греции, определившее и характер трагической эпохи, и после этого события всякая литературная трагедия могла быть создана лишь человеком, действительно на-чисто лишенным инстинкта. За-ход герменей в самом прямом, а не переносном смысле означал онемение человека, поэтому единственным поступком, достойным этого величественного события, было бы не лицедейство (каковым, без сомнения, представлялась Платону трагедия), а молчание. Но

¹ Стоит попытаться осознать, что могло значить для Платона это событие. Все «закаты Запада» по сравнению с ним могут показаться тогда мелкими происшествиями.

если уж начиналось говорение, оно должно было осуществляться в перспективе от этого эпохального события и каждый раз должно было стать попыткой помыслить его. Только такое говорение и такое мышление соответствовали своей сути, поэтому имели право на существование. Может быть, наиболее яркий пример забвения сущности герменейи мы находим у Аристотеля, когда он, обратившись к ее рассмотрению в трактате «Пери ерμηνείας» («О герменейе»), утверждает: «Всякая речь что-то обозначает, но не как естественное орудие, а, как было сказано, в силу соглашения» [10, т.2, с.95, 17а 1-2. Пер. Э.Л.Радлова]. Как далеко это уравнивательно-констатирующее утверждение (заодно и о герменейе поговорили) от исполненной внутренней напряженности последней греческой трагедии – Платонова диалога «Кратил», посвященного рассмотрению имен (ονομα): существует ли их природная правильность или нет. В этом диалоге сущность герменейи в последний раз выступила в несокрытость, прощальным лучом осветив беседующих, и отблеском этого света наполнено лучшее, что было во всей нашей последующей культуре. А между тем вопрос: что такое герменейя? – и теперь, спустя две с половиной тысячи лет, все еще будоражит нас, и ответ на него мы все еще только пытаемся найти.

Что мы скажем теперь о наиболее глубоком оппоненте Платона в вопросе о сущности трагического? В «Рождении трагедии...» Ф.Ницше пропел самый яркий в истории мировой литературы гимн греческой трагедии, но этот гимн по своей сути скорее новоевропейский, чем греческий. У Платона были другие поводы петь гимны, и в перечне этих поводов трагедия как известный нам литературный вид, безусловно, стояла бы на последнем месте. Я несколько не сомневаюсь в том, что «Рождение трагедии...» является гениальной книгой, но, вопреки мнению Ф.Ницше, мы (даже теперь, в самом конце XX столетия) не только не оставили Платона далеко позади, но в своем понимании трагедии только приближаемся к нему.

Итак, принципиально иной характер древнегреческой трагедии в конечном счете объясняется «казовой» орудийностью языка, когда все, что происходит, осуществляется «при словах». В то же время мы видели, что трагедия – именно подражанием, т.е. игровым отношением к слову – делает шаг за пределы «казовой» орудийности. Я думаю, что разгадка отрицательного отношения Платона к трагедии таится именно здесь. «Куда слово нас понесет, ... туда и надо идти». Но куда может повести слово, которое стало игрой?

Цитированная литература

1. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. – М., 1991.
2. Ницше Ф. Избр. произведения: В 3 т. – М., 1994.
3. Фрагменты ранних греческих философов. – Ч.1. – М., 1989.
4. Sophocles. Tragoediae. – Lipsiae, 1908.

5. Софокл. Драмы. – М., 1990.
6. Софокл. Трагедии. М., 1988.
7. Πλάτων. Κριτών. – Αθήναι, 1971.
8. Фуко М. Археология знания. – К., 1996.
9. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – СПб., 1994.
10. Аристотель. Сочинения: В 4 т. – М., 1976-1983.
11. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. – М., 1990.
12. Платон. Собр. сочинений: В 4 т. – М., 1990-1994.
13. Pindarus. Carmina cum fragmentis. Pars I. – Lipsiae, 1980.

Анотація

Стаття присвячена конкретизації наших уявлень про походження трагедії та сутність трагічного. Як вважає автор, і перше, і друге насамперед обумовлюється певними змінами у співвідношенні мови і людської свідомості.

Annotation

In this article the author makes more precise our understanding of the origin of tragedy and of the gist of tragic. In the author's opinion, the origin of tragedy and the gist of tragic chiefly are conditioned by the definite changes in the correlation of the language and the human consciousness.

Статья поступила в редакцию 10.09.2002
Стаття надійшла до редакції 10.09.2002

УДК 82:111.852

Исупов К.Г.
(С.-Петербург)

РУССКИЙ АНТЕЙ

«Идея почвы, национальностей есть точка опоры; *Антей*».

Ф.М.Достоевский
(Записная книжка 1863-1864 гг.)

Природа как самоценный объект осваивается в словесности поздно; говорят, что первый пейзаж в литературе создал Петарка. Общеввропейская и славянская мифология земли и хтонических существ, осложненная то просветительскими, то романтическими, то символистскими конструкциями, до сих работает на «онтологическую лирику»

философию почвы, крови и рода, просматривается в концепциях жертвы и в танатологии, в судьбе идеологема 'русский путь' (от инока Филофея до свразийцев и современных политических доктрин).

Мифологема Матери-Земли не является изобретением русского сознания: это мифологическая и культурная универсалия, связанная с «основным мифом» ('мировое древо') [1]. Но поскольку родное язычество органично влилось в православное мироощущение [2], а в ряде направлений (неонародничество и неославянофильство, софиология, богословие культуры, космизм) переплелось с поэтической эйдологией Платона, то «почвенничество» стало не просто именем идеологии известного типа, но, скорее, кардинальным принципом национальной картины мира. Русское мышление может быть описано как хтоническое по преимуществу, в нем сплетение образов стихий само превратилось в стихию «поэтического», и тогда, по слову Б. Пастернака, единую онтологию образуют «стихия свободной стихии / С свободной стихией стиха». Интегральный момент отечественной картины мира – 'Земля' [3] во всем многообразии репрезентирующих ее символов плодородия, растительного и животного миров, пантеона хтонических существ, что запечатлены в календарных обрядах и аграрном ритуале [4]. Не стоит придавать слишком большого значения тому факту, что в земледельческой стране и в общинном социуме ландшафт сознания отразил в своей топологии эстетику естественного обитания. «Джон Ячменное зерно» Р. Бернса мог быть написан и в России, а образы каратаевского мысления без труда отыщутся в литературах Дальнего Востока.

Специальный интерес представляет нечто иное: национальная транскрипция геомифа в рамках личного творчества и коренная неустранимость 'комплекса Антея' даже на тех высотах поэтического визионерства и абстрагирующей философской и богословской комбинаторики, на которых, казалось бы, вся тяжко-вещная, «урослая» грузность котомки Микулы Селяниновича (неподъемной и для Святогора-богатыря) должна целиком уйти в реальность понятия.

Системность русского эстетического Космоса и целостность философского дискурса обеспечены не строгой логикой развертывания понятий, а единством волевой мифопоэтической конструкции. Фундаментальная заданность в ней внутриединого тетраграммона стихий ('вода/огонь/земля/воздух') позволяет растущему на этой основе древу мифологем непрерывно обновлять исходные семантические комплексы в рамках наследной смысловой памяти, создавать новые сочетания и расширять валентность смыслообразов во всем объеме национального Символяриума. Избыточность русского национального характера сказалась и на фактуре пейзажа: он может быть явлен апофатически – через перечисление того, чего в нем нет. Так, в «Мертвых душах» русский ландшафт в знаменитом фрагменте «О Русь! Русь!...» подан как «неитальянский».

Атланты и Антеи Серебряного века могут осмысляться в интонациях цивилизаторского «наступления на природу», но не теряют при этом ни «избирательного сродства» с культурным первоисточником, ни активистского пафоса. Таковы приравнивания 'Титан=Прометей=Атлант' в «Порфибагре», 1913 г. М. Зенкевича: «Из лавы и крови восстанет Атлант, Миродержец новый – Порфибагр!». В поэтической палеонтологии автора сборника «Под мясной багряницей», 1912-1918 охотник на мамонта и пролеткультовский молотобоец (до рождения Пролеткульта в 1917 г.) слиты в новом изводе аполлонического мифа: «Гряди! Да воздвигнется в мощи новой / На торсе молотобойца Аполлона лик, / Как некогда там, на заре ледниковой, / Над поваленным мамонтом радостный крик» («Грядущий Аполлон», 1913*) [5].

Чтобы стать предметом столь экзотических переживаний, русская натурфилософия должна была пережить несколько этапов [6]. Один из наиболее ответственных моментов ее развития связан с наименее внятной идеологией – почвенничеством. Легко понять внутреннее раздражение комментаторов этого направления: оппоненты и славянофилов, и западников, и демократической традиции, почвенники оставили нам образ концепции, а не логический ее субстрат. Если в публицистике Достоевский призывал «понимать буквально, именно буквально» его рассуждения о почве [7], то в художественных текстах мы имеем дело с «метафизикой язычества», если позволить себе такое выражение.

Для Достоевского-журналиста в 'почве' маркируется момент желанного вхождения в круг народного православного мироотношения. Он убежден, что «золото» национального опыта «есть в земле нашей, свое, самородное, что залегает оно в естественных, родовых основаниях русского характера и обычая, что спасенье в почве и народе» [7, т.20, с.209-210]. Слово 'почва' отмечено особой серьезностью. В «Объявлении о подписке на журнал «Время» на 1863 г.» читаем: «<...> Призывы к почве, к соединению с народным началом не пустые звуки, не пустые слова <...>»; пропагандируется «возвращение на почву»; «мы отстаиваем Русь, наш корень, наши начала» [7, т.20, 207, 208-209]. Привязанность к почве – не рассудочная, а «сердечная». На почвенной философии Сердца настаивал и А.Григорьев, о котором Достоевским сказано

* Ср. иное применение техники приравнивания ('Адонис=Атлас=Енох') у Д.Мерзжковского («Атлантида-Европа», 1930). М.Зенкевич создает «персональные» образы элементов мира в стихах 1910-1911 гг.: «Земля», «Воды»; «Камни»; «Металлы», «Темное родство». В отзыве на «Дикую порфиру», 1912 Вяч. Иванов точно отметил: «Зенкевич пленился Материено, и ей ужаснулся» («Marginalia...», 1912 <Зенкевич М. Указ. соч. С.18>).

Современный критик насчитывает четыре периода: «теологический» (свидетельства тварной Nature у М.Ломоносова, Г.Державина, Н.Карамзина); «трагический» (разлад природы и человека у Е.Баратынского и Ф.Тютчева); «утопический» (решение проблемы в пользу человека; он воспитывает и очеловечивает природу: Н.Заболоцкий); «экологический» (осознание своих возможностей в диалоге с природой: современная поэзия).

в предисловии к воспоминаниям Н. Страхова: «Человек он был непосредственно... почвенный, кряжевой» [7, т.20, с.136].

Существует эрос почвы и онтология мировой приязни: «Непонятно и смешно другим стало наше выражение: "почва". Почва вообще есть то, за что все держатся и на чем все укрепляются. Ну а держатся только того, что любят» («Об издании ежемесячного журнала «Эпоха» <...>», 1864 <20, 217>). Программа определяется коротко: «Нравственно надо соединиться с народом вполне, и как можно крепче <...> надо совершенно слиться с ним и нравственно стать с ним как одна единица» [7, т.13, с.509]. Однако слово 'почва' ни разу не появилось в названиях публикаций «Времени» и «Эпохи», зато М.Антонович [8] вынес его в заглавие полемической статьи, где весьма современно (на фоне теперешней перевербовки Достоевского то «патриотами», то «западниками») звучит его реплика: «Вдруг появляется новая фраза: "почва" <...> Фраза о почве до того мила своей неопределенностью, что на ней сошлись и согласились даже те, которые некогда враждовали между собою <...>» (Современник, 1861, № 12. С. 173; <20, 261>). В письме к Н.Страхову от 18 (30) сентября 1963 г. Достоевский говорил, что его не устраивает «какая-то удивительная *аристократическая сытость* при решении общественных вопросов».

Оглядываясь на современников, Достоевский меланхолично замечает в статье «Два лагеря теоретиков...», 1862: «<...> Но если в нас замерла жизнь, то она несомненно есть в нетронутой еще народной почве...» [7, т.20, с.22]. Устами Парадоксалиста в летнем выпуске «Дневника писателя» (1876), в разделе «Земля и дети», мифологема Золотого века погружена в почвенные контексты финального Эдема: земля есть открытая в вечность альтернатива спасения (для детей – подлинных наследников спасения, «ибо таковых есть Царство Небесное» <Мф. 18, 10>): «Земля все <...>, я землю от детей не розню, и это у меня как-то само собой выходит. <...> Человечество обновится в Саду и Садом выправится – вот формула» [7, т.23, с.95-96]. Ср. детский Эдем в утопиях Ф. Сологуба).

С другой стороны, в прозе писателя мы встречаем образы «подпочвенной» идеологии: «подполье» все того же Парадоксалиста и его ментальный «подвал», подземелье разума; Подпольный Мировой Разум с его преступным нормотворчеством (Раскольников; ср. хтонические обертоны в фактуре образов Свидригайлова, Рогожина, Смердякова* [9], Дмитрия и Федора Павловича Карамазовых).

Метафизика земли воспринята наследниками Достоевского в аспекте Софии: «У Достоевского есть слабые намеки на интерес к софийному космическому лику Богоматери. Слабоумная Хромоножка в «Бесах», беседуя с

* Смердяков, падающий в припадке в подвал (реальный и метафизический), послужил прототипом зооморфных образов.

Шатовым, рассказывает ему, как однажды она в монастыре заявила во всеуслышание: "А по-моему, Бог и природа есть все одно". После этого "и шепни мне, из церкви выходя, одна наша старина, на покаянии у нас жила за пророчество: "Богородица что есть, как мишишь?" – "Великая мать, – отвечаю, – упование рода человеческого". – "Так, – говорит, – Богородица – великая мать-сыра-земля есть, и великая в том для человека заключается радость". <...> Такое восприятие природы есть видение человеком земной красоты как лучей Царства Божия, пронизывающих и нашу область бытия» [10].

Для Достоевского, посещавшего соловьевские «Лекции о Богочеловечестве», читанных в Соляном городке в марте 1978 г., вряд ли неожиданым был переход от «Великой Матери» [11] к «Софии»: соловьевская «Ду-

* Ср.: сходные комментарии С. Булгакова («Русская трагедия», 1914) или рещику Ф. Степуна в его статье «Мирозерцание Достоевского» (в составе книги «Встречи», 1962): «Что у Достоевского, как у православного мистика, было очень глубокое отношение к земле <...> не оспаривается. Нельзя только забывать, что мать-сыра Земля, которую Мария Тимофеевна называет Богородицей, которую Алеша Карамазов целует после смерти старца и которой Раскольников кается в своих грехах – в сущности, не земная шпоть, а душа мира, которую Соловьев именуется "Святой Софией"» (Русские эмигранты о Достоевском. – СПб., 1994. – С.338). Софийная трактовка «почвы» у Достоевского сохранилась до наших дней: «Неутешительные возможности фаустической внешности выражены в творчестве Достоевского, противопоставляющего им символ земли-Софии. Бытие как бы разбито для Достоевского на три уровня: эгоистическо-бесструктурная «среда», сохранившая софийную структурность «почва» и сама София – «земля»» (Аверинцев С.С. София // Философская Энциклопедия в пяти томах. – М., 1970. – Т.V. – С.62). Эта мысль С.С.Аверинцева восходит к старой статье Б.М.Энгельгардта «Идеологический роман Достоевского» (Ф.М.Достоевский. Статьи и материалы / Ред. А.С.Долинин. – М.; Л., 1924. Сб. II). Гегельянский этюд Энгельгардта включает в себя и ту мысль, что в основе картины мира Достоевского лежит саморазвертывание онтологической триады: «среда» (мир механической причинности) – «почва» (органика народного духа) – «земля» (высшая реальность подлинной свободы).

** Соловьев трактовал «землю» натуралистически (теллуризм), гилозонически (в ней – живоносный корень и душа Народа) и мистически (Земля есть мировая Память и космическая Мнемозина). Заповедь труда (Быт. 3,23) в «Оправдании Добра», 1897 определяется как призыв к «служению земле» – «не в смысле религиозного культа <...> а в том смысле, в каком ангелы служат человечеству или воспитатель служит детям <...>» (Соловьев В. С. Соч.: В 2 т. – М., 1990. – Т.1. – С.426, сноска). В другом месте: «Понимать земную природу и любить ее для нее самой дано немногим; но всякий, естественно, привязывается к своему родному уголку земли, к родным могилам и колыбелям; это есть связь нравственная и притом распространяющая человеческую солидарность на материальную природу и этим полагающая начало ее одухотворению» (Там же. – С.437). Ср. политическую огласовку триады «Государство / Земля / Церковь»: Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. – М., 1989. – Т.1. – С.46, 446, 458. См.: Булгаков С. Н. Природа в философии Вл. Соловьева, 1910 // <Сб. изд-ва «Путь»>. Сборник первый. О Владимире Соловьеве. – М., 1911 (Булгаков С. Н. Соч.: В 2 т. – М., 1993. – Т.1. – С.15-46). Поэтическую теологию Софии и Почвы создает Е. Кузьмина-Караваева, которая и дочь свою

ша Мира' отвечала его представлениям о русской душе как онтологически укорененном в ландшафт национального существования нравственно-религиозном «эйдосе». На почвенной связи мира души и Души Мира строится и философия личности Достоевского. Противоречие между «типом» и уникальным «я» разрешено в идее почвенного единства национального характера: «есть какое-то химическое соединение человеческого духа с родной землей, что оторваться от нее ни за что нельзя» («Зимние заметки...», 1863 <5, 52>). Программа исторического самоопределения нации такова: «Прежде всего нужна натура, потом жизнь самостоятельная, почвенная, естественная, и вера в свои собственные национальные силы» [7, т.5, с.61]. С начала 70-х гг. Достоевскому грезился «тип коренника, бессознательно беспокойный своєю силою, совершенно непосредственною и не знающею, на чем основаться. <...>» [7, т.9, с.128].

Тип мужика Марья отмечен в сознании наследников. Герой «Мужицкого сфинкса» (1291-1928) М. Зенкевича вспоминает тургеневское стихотворение в прозе «Сфинкс», мужика Марья и Платона Каратаева: «Разве Семен Палыч не укрыл меня на пашне от петербургских кошмаров, как Марья напуганного криком о волке мальчика? Разве он не сносил покорно десятилетнюю военную страду, как Платон Каратаев? Но ведь он совсем не похож на них, или, вернее, похож только в одном: от него исходят вместе с крепким мужицким запахом те же темные тепловые лучи, как от парной весенней земли, как от наливающегося зерна. Около него я чувствую себя так же спокойно, просто и уютно, как мальчик Достоевского около Марья, как Пьер Безухов около Каратаева» [5, с.557].

«Натуральное» (телесно-чревное) приятие Земли как центрального партнера по делу жизни в долгие житии сближает Достоевского с Г. Успенским. В очерке «Власть земли», 1882, давшем название известному циклу, с самого начала оговорено: «Земля, о неограниченной, могущественной власти которой идет речь, есть не какая-нибудь аллегорическая или отвлеченная, иносказательная земля, а именно та самая земля, которую вы принесли с улицы на своих калошах в виде грязи – та самая, что которая лежит в горшках ваших цветов, черная, сырая, – словом, земля самая обыкновенная, натуральная земля» [12, с.383]. Успенский описал отношение мужика к земле в векторе наследной невинности: земля требует «свое», крестьянин отвечает послушанием, он не выдумывает, не отвечает, но – слушает, и все это «и образует жизнь, не имеющую, по-видимому, никако-

назвала Гаяна («Земная»). В книге «Руфь», 1916: «Земные дети, плоть от плоти, Поток земных, единых сил, Мы спали с ней в ее дремоте: Земной нас голос пробудит» (Кузьмина-Караваева Е.А. Избранное. – М., 1991. – С.70). См.: Шустов А.Н. Искания (1914-1916). Глава из документального повествования о матери Марии // Вестник РХД. Париж-Нью-Йорк-Москва, 1993. – № 167 (1). – С. 34-36.

го результата (что выработают, то и съедят), но имеющую результат именно в самой себе» [12, с.391].

Этой несколько угрюмой картине мира противостоит во II. пол. XIX г. романтическая натурфилософия Тютчева [13]. Мы проясним несколько категорий его поэтической онтологии ('сон', 'ирония', 'свобода', 'память' и 'время', 'число', 'цвет' и 'свет').

Формирование символических значений мифологемы 'сна' связано с попытками Тютчева создать образ реальности, смыслом которой усреднена антиномия 'природа/человек'. Трактовки темы «пробуждения» не отрицают, а раздвигают 'сон', множат его реальности. В стихотворении «На возвратном пути», 1859 встречаем двойную метафору «сна в сне» («Здесь человек лишь снится сам себе»): над собственно за-бытьем (т.е. его простым отрицанием) надстраивается реальность третьего порядка – сон, который снится в сне-забытьи (ср. «он в кубе» <В. Соловьев> в лермонтовском «Е полдневный жар, в долине Дагестана...»). Как Хаос у Тютчева есть болезнь бытия, так и 'сон' наделяется чертами болезни и свидетельствует о беспмятном состоянии души («Сон на море», ок. 1836). Герой Тютчева живет иронически перепутанных, множественных мирах, где 'сон' может оказаться реальнее реальности: мир воспринят релятивно, и в этом смысле он таит насмешку над человеком («Не издеваются ль над нами?» <«Лето 1854»>; ср. исповедальную реплику Ипполита в «Идиоте»: «Зачем природа создает высшие существа, чтобы потом насмеяться над ними?»). Тютчев драматизирует быт и историю, он готов оценить ее как зритель, перед которым лицедействует весь мир.

'Ирония' несет и психологические акценты (она – возможность внутреннего бытия, не спасенного от самоосмеяния), и онтологические: в основе романтической иронии лежит свобода выбора форм бытия. Тютчев соз-

* 'Земля' у Г. Успенского – что-то вроде Великого Инквизитора у Достоевского; она наделяет своих адептов презумпцией невинности и выступает по отношению к ним вневличной совестью и субъектом вневличного оправдания: «<...> Она забрала его в руки без остатка, всего целиком, но зато он и не отвечает ни за что. Раз он делает так, как велит его хозяйка-земля, он ни за что не отвечает: он убил человека, который увел у него лошадь, – и невиновен, потому что без лошади нельзя приступить к земле; у него перемерли все дети – он опять не виноват: не родила земля, нечем кормить было; он в гроб вогнал вот эту свою жену – и невиновен: дура, не понимает в хозяйстве, ленива через нее стало дело, стала работа» [12, с.391] [курсив автора – К.И.]. В письме от 3 февраля 1883 г. издателю В. Е. Генкелю Г. Успенский свое отношение к земле уточняет на фоне западного натурализма: «Не так грубо и подло взглянул я на землю, как Золя» (напомним, что вскоре русский читатель познакомится с романом Э. Золя «Земля», 1887). Только в XX-м веке на Западе было замечено особое отношение русских к природе: «...Андре Моруа в своей книге о Тургеневе пишет, что должно в русской природе быть что-то совсем особое, если русские писатели с таким, совсем особым чувством о ней говорят» (Адамович Г. Одиночество и свобода. – СПб., 1993. – С. 41).

дает свои миры на пути обращенного генезиса – бытие как бы «снимается», логика причинных связей оголена, исторический смысл действительности оказался в неисчерпаемости ее генезиса (вариантом этой мысли стала идея вечного круговорота в природе и истории).

Говоря на философском жаргоне романтиков, 'свобода' – это либеральная отдачность мировому Ничто. Если герой Тютчева стоит «над пропастью черной», он не делает благоразумного шага назад. Ему страшно, но не потому, что он может упасть, про-пасть в незаполненном ничем зиянии, а от того, что ему этого хочется (русский онтологический ужас упоительный перед Ungrund'ом: от пушкинской «бездны мрачной на краю» до «хоть немного еще постою на краю!» В. Высоцкого). Перед всепобеждающим любопытством к бытию падают все запреты охранительных инстинктов.

Тютчев соединяет самоубийство и любовь («Близнецы», ок. 1852) в общем плане бытийной свободы: эрос и есть «поединок роковой» («Предопределение», 1851-1852), который добровольно увлекает героев в пропасть 'Свобода', понятая таким образом, проясняется через ряд ее избыточных отрицаний (о природе: «Лишь в нашей призрачной свободе / Разлад мы с нею сознаем» <«Певучесть есть в морских волнах...», 1865>).

Связь 'памяти' с опытом и с прошлым имеет для Тютчева кардинальное значение: все ценности существования мыслятся в аспекте прошедшего. Мир культуры противостоит миру природы как память – миру беспамятному. Тютчевская Природа дана во вневременном и беспамятном пребывании («Природа знать не знает о былом»). Она молчит. Природа немотствующая – ущербна, ее бытие – бытие «заторможенной свободы» (Шеллинг). Для личного героя Тютчева стихия воспоминания и есть модальность такого состояния мира, в котором он жив и жизнеспособен: «Тут не одно воспоминанье, Тут жизнь заговорила вновь...» <«Я встретил вас – и все былое...», 1870>. В стихотворении «Не то, что мните вы, природа...», 1836) позитивистскому небрежению внутренней жизнью Космоса противопоставлена концепция мира, наделенного основными атрибутами живого и мыслящего: «В ней есть душа, в ней есть свобода, / В ней есть любовь, в ней есть язык...». У Тютчева «Мать-Земля» и «Великая мать» («Иным достался от природы...», ок. 1862) – это и Хронос всепожирающий, и умиротворяющая колыбель=могила: «Поочередно всех своих детей, Свершающих свой подвиг бесполезный, Она равно приветствует своей Всепоглощающей и миротворной бездной» («От жизни той, что бушевала здесь...», 1871). Но естество живого бытия – и партнер по диалогу: оно откликается на приветственный зов, – и так устанавливается завет мирового родства Природы и человекoв («Колумб», 1854).

Тютчев нюансирует романтическую эстетику числа. Порядковое число у него тесно связано с воспоминанием и биографически значимым началом. Противопоставление начала последнему мигу жизни связывает поряд-

ковое число Тютчева с категориями цели и конца, т.е. превращается в число телеологическое. Неупорядоченному и неструктурированному числу количества Натуры противостоит число культурного и лично-биографического порядка. Поэтика числа у Тютчева включена в организацию художественного пространства и его космической геометрии.

В рамках онтологии 'света' и 'цвета': первый выявляет субстанциональное, а второй – феноменальное в мире поэта. Сумрачной, ночной или светоозаренной Природе противостоит «пестрота» культуры («Ах, умаял светозаренной Природе противостоит «пестрота» культуры («Ах, умаял он, пестрый день, меня!», ср. образы суеты и шума под багровым и пламенным солнцем цивилизации в стихотворении «Как птичка, раннею заменным солнцем цивилизации в стихотворении «Как птичка, раннею...», 1836). Весьма богата хроматическая гамма, с особенной тщательностью разработана поэтика Солнца (гелиотоп) и Луны* [14], «перехода» от дня к ночи, разного рода сгушений и разрежений – т.е. поэтика сумерек,

* Тютчев составил самостоятельный сюжет в культуре Серебряного века, так, О. Мандельштам в статье 1922 г. счел нужным отметить альпийскую геозетику родственного ему поэту: «Альпам посвящены лучшие стихи Тютчева. Совершенно своеобразно к географическому буйству альпийского края объясняется именно тем, что здесь буйной геологической катастрофой вздыблена в мощные края своя родная, историческая земля, земля, несущая Рим и собор святого Петра, земля, носившая Канта и Гете, оттого-то здесь –

Нечто праздничное веет,

Как дней воскресных тишина.

Так альпийские стихи Тютчева одухотворены историческим ощущением европейской почвы и двойной тиарой для поэта увенчаны европейские Гималаи» (Цит. по публ.: *Toddес Е.А.* Статья «Пшеница человеческая» в творчестве Мандельштама начала 20-х годов // *Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения.* – Рига, 1988. – С.217). Идея описания истории в терминах геологии, а ландшафта – в терминах исторической памяти принадлежит школе географического детерминизма; наши писатели (Н.Гоголь, М.Погодин) поддержали ее идеи. Не чужда эта манера и французской историографии, у которой учился А.Герцен (подробнее о геозетике и ландшафтном мышлении Герцена см.: *Исупов К.Г.* «Историческая эстетика» А.И.Герцена // *Русская литература.* – 1995. – №2. О романтических образах природы см.: *Кормачев В.Н.* Художественное время в лирике Тютчева и Пушкина // *Литерат. учеба.* – 1980. – №1. – С.151-156; *Хорват К.* Романтические воззрения на природу // *Европейский романтизм.* – М., 1973; *Юскина Е.* *Эстетика Е.* Поэтика зимы // *Вопросы литературы.* – 1979. – 9; *Пигарев К.Н.* *Русская литература и изобразительное искусство.* 18 – перв. четв. 19 в.: Очерки. – М., 1965; *Пигарев К.Н.* *Русская литература и изобразительное искусство: Очерки о русском национальном пейзаже сер. 19 в.* – М., 1972; *Галанов Б.* Живопись словом. Портрет, пейзаж, вещь. – М., 1974; *Человек – природа – искусство. Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения.* Сб. ст. 1986. – Л., 1986; *Азадовский К.М.* Пейзаж в творчестве К.-Д. Фридриха // *Проблемы романтизма.* – М., 1971. Вып. 2; *Дегтярова Н.С.* Бальмонт и Тютчев: Сопоставление художественных пространств // *Смоленский филологический сборник.* – Смоленск, 1988. – Вып. 1. – С.15-25. *Домащенко А.В.* Проблема изобразительности художественного слова (На материале лирики Ф.И.Тютчева и Н.А.Заболоцкого). Автореферат <...> канд. филол. наук. – М., 1986; *Душечкина Е.В.* «Строгая утеха созерцанья»: Зрение и пространство в поэзии Тютчева // *Пространство и время в литературе и искусстве.* Даугавпилс, 1984; *Душечкина Е.В.* О Судьбе «поэтической климатологии» Тютчева // *Studia metrica et poetica.* Сборник статей памяти П.А.Руднева. – СПб., 1999. – С.287-295; *Дьякова Т.А.* Пейзажи русской души // *Вестник Воронежского государственного университета.* – 1999. – № 1. – С.82-89.

Тютчев создает цветовые синестезии (типа: «румяное восклицанье», «румяный свет»), световые оксюмороны (вроде: «мглистый полдень») и инверсивные перевертыши («песчаный грунт небес»).

Опыт переживания Универсума Тютчевым вписан в историю русского космизма, в связи с чем уместнее всего назвать имя Н.Федорова, который попытался избавить своих читателей от самого привычного – колыбельного и «гнездового» значения слова 'земля': «Смотреть на землю как на кладбище, а не как на кладбище – значит прилепиться к жене и забыть отцов, а всю землю обратить в комфортабельное обиталище (гнездо)». Федоров напоминает нам о старинной мифологеме 'колыбель=могила', чтобы вернуть 'земле' воскресительную семантику «восстания мертвых» на мировом «кладбище отцов»: «Самым священным местом храма будет земля, место воскрешения и рождения, могила и колыбель, земля – жертвенник коперниканского храма, исходный пункт знания и дела воскрешения». Когда «забывается о земле как кладбище отцов», память о почве становится пустой, а будущее – бессмысленным. Осознание Земли как «праха отцов» превращает Дом человечества в живое Существо: «Каждая планета <...> одухотворена сыновним чувством» [15, с.109, 528, 498, 527].

В федоровской метафизике почвы осуществлен человекобожеский идеал прометеевского типа. Как некогда герой античного мифа сотворил людей-куколок из персти земной и принес им первые запреты и атрибуты культуры, так и герой-активист Федорова вершит дело воскресения – «восстания» из земли – могилы и колыбели.

Космические интуиции Серебряного века часто связаны с эмотивной тревогой включения в могучие ритмы вселенского Маятника Бытия. Вот описание ужаса старообрядцев перед затмением Солнца в мемуаре К. Петрова-Водкина: «Это не хлыновцы – это рыскающие дикой, необработанной посевами землей стадо... Как во сне, докочевали мы к берегу неведомой реки и здесь потеряли размеры дня и ночи и потеряли размеры опасности... И сами стали космичными... <...> Было ли это мое состояние молитвой или заклинанием стихий, или это был волевой экстаз, зарождающий племенные инстинкты вождя, но я знаю верно, что это была <...> моя первая настройка собственного организма для его встречи с планетным событием, чтобы суметь действие на меня классического ужаса сделать творческим...» [16, с.149].

В новелле Б. Зайцева «Миф», 1906 'земля' и 'пашня' оказываются границей и точкой мирового стяжения микро- и макрокосма: «...Я ясно чувств-

* Во фразе о «классическом ужасе», возможно, подан намек на полотно Л.Бакста «Terra antiquus», вызвавшим в свое время большую полемику. См. хтоническую поэтику зерна (о юноше, задушенном зерном, отец в повести Петрова-Водкина говорит: «сам человек виноват: в неправильное положение природу ставит, скор большой допускает всякой земной силе – ну, она его и хлопает» [16, с.53] и утробы («Амбар, казалось, раздувался своей утробой» [16, с.51]).

вую, что все мы, живя, мысля, работая, как тот мужичонко... вон, пашет под озимое, <...> вместе плывем <...> как Солнечная система»* [17, с.55].

Символистская программа «чтения» текста реальности заслонила Naturу многослойными декорациями внутреннего опыта и закрыла ее для диалога. Природа отвернулась от Д. Мережковского («Не ведает нашей кручины Могучий таинственный лес» <«Природа»>), оставив автору чувство покинутости и удел молчания («Одиночество»; «О, темный ангел одиночества...» <«Темный ангел»>; «Одиночество в любви»; «Молчание») [18, т.4, с.534, 524, 523, 527, 525]. В лирике З.Гиппиус Природа знаменует (отвечает) состояниям души-Психеи: («Август», 1904: «Страшна пустыня дождевая... Охолодев, во тьме, во сне, Скользит душа, ослабевая, К своей последней тишине»). Это может быть и душа Другого: стихотворение «Земля», 1902, варьирующее темы бессилия и скорой могилы, снабжено пометой: «Душа К<арташева>» [19, с.616; 20]. В композиции стихотворения «Земля», 1908 конечные слова стрóf маркируют состояние внутренней агонии: 'безумие', 'отчаяние', 'забвение', 'конец'. К Земле обращены молитвенные интонации («Журавли», 1908: «О дай мне, о дай мне верить В силу моей земли!»); воскресение земли, усмирение души и ее расцвет – предмет таких текстов, как «Белое», «Зеленый цветок» (оба – 1914-1915); излюбленная декадансом тема усталости также связывается с Природой («Душа моя устала... Зовет к себе меня природа-мать...») («Отрада», 1896 <«Собрание стихов», 1889-1903; см. там же «Предсмертную исповедь христианина»>). Природа, затканная символическими узорами эстетской натурфилософии и иницируемая ею образными интроспекциями, нуждается в защите, как нуждается в ней все живое. Не отсюда ли у Гиппиус появляются поэтические формулы всеприятия, типа: «Моя любовь – к живому Лику в мире, От глаз звериных – до Христа» («Лик», 1924)? Отметим новаторскую находку З.Гиппиус: в рассказе «Небесные слова», 1901 она с помощью своего героя написала историю Неба – его внутренней жизни, изменений и настроений его Лица; этот текст может быть вписан в поэтическую астрологию и поэтику небосвода Серебряного века; им предшествовал опыт осмысления Неба русскими мыслителями – от Пушкина и Чаадаева до Л.Толстого. А.М.Добролюбов, автор книги «Natura naturans. Natura naturata» (СПб., 1895) буквально воспринял внутреннее веление Матери-Природы: свершить «уход» в гущу народной жизни, принять котомку

* Ср. в зарисовке «Хлеб, люди, земля», 1905: «В вагонах мужики-солдаты быстро засыпают. Тогда они совсем похожи на кули с мукой, что везут им навстречу» [17, с.734]. Символисты (Ф.Сологуб, З.Гиппиус), как и импрессионист Б.Зайцев («Заря», 1910) разрабатывали тему детского и взрослого восприятия природы; актуальна она и для А.Платонова и М.Пришвина.

с земной тягой как свою судьбу (ср. путь к земле Л.Семенова, Л.Толстого – тех, кого Н. Бердяев назвал «русскими францисканцами»).

В связи с Л. Толстым характерно суждение В.И.Ильина: «Он являет миру две фатальные силы: паническую стихию безликого космоса-природы и безликий народный «мир», безликую социальную «простонародную» стихию – ибо сам Толстой титулованный мужик, и, так сказать, Пан в графьях. <...> С безликой социальной стихией сталкивается личность Наполеона и в результате получается, так сказать, *Литей навыворот* – гигант от соприкосновения с землей словно линяет, теряет всю свою гениальность и силу и превращается в жалкий обсосанный огрызок с насморком» [21, с.85, 22] [курсив наш – К.И.].

Мифология Матери-Земли окрашена эллинскими интонациями у Вяч.Иванова. В цикле «Материнство» она связывается с темой зачатия («Земля мужей звала, нага»; ср. «Земля белее полотна»), а в книге «Свет Вечерний» (стихотворение «Земля», 1928) декларируется безземельное отечество дружественной ему Музы: «Повсюду гость, и чуженин, / И с Музой века безземелен, / Скворещниц вольных гражданин, / Беспочвенно я беспределен». В Земле – обетование прощения и спасения, в ней избывается грех, свершается магия приобщения к благодатным стихиям, даруется сила и крепость человеческого самостоянья: «Припади к земле ты, грешный человеке, Обещай родимой больше не грешить» («Исповедь земле», 1915»).

В кругу футуристов, с их пантеистическим «космополитизмом», значительным оказался опыт Хлебникова. Он создал своего рода синкретику языческих культов, объединенную архаическим переживанием стихий как целенаправленных энергий истории. Это был языческий экуменизм с претензией на численно выразимую телеологию. Хлебников конспектирует и компилирует времена, мифологии, ландшафты и историю, чтобы создать образ симультанно развернутой Натуры – по ее собственному уставу надвременного существования. В стихотворении 1921-1922 гг.: «Пусть пахарь, покидая борону, / Посмотрит вслед летящему ворону / И скажет: в голосе его / Звучит сраженье Трои, Ахилла бранный вой / И плач царицы ...». Лес говорит с ним языком цветов («В лесу. Словарь цветов», 1913: «Пен пан», 1915); нет молчащих деревьев («Дуб Персии», 1921); Природа есть Дом («Мы и дома», 1915), а Дом населяют «Дети Выдры» – в «первые дни золотого счастья», в «первые дни земного быта». Стремление «перевести» языки цивилизации (см. утопические прожекты Хлебникова) на язык Натуры сближает опыты Хлебникова с И. Северяниным: в его пейзажах Природа описана в терминах цивилизации, а цивилизация – в «терминах» органического мира [23]. С другой стороны, Хлебников воссоздает и закрепляет за-

* Ср. у Н. Оцуна в «Осени», 1920: «Для Поэта, Бога и Неба / Одинаковы и бессмертны / Заваня и снежные края, / Улицы и легкие реки, / Листопад, отмена билетов, / Нафталиновый снег и пороша!» (*Ориг II. Океан времени.* – СПб., 1993).

ново в культурном сознании эпохи исконные мифологемы Матери-Сырой Земли, о которой толкует герой Б. Пильняка: «Женщине быть – матерью сырой землей. А сама мать сыра-земля, – поля, леса, болота, перелески, горы, дали, горы, ночи, дни метели, грозы, повой – Мать сыру-землю можно – иль проклинать, иль любить» («Мать-сыра земля», 1927) [24, с.519].

Как во времена Аксаковых и А.Хомякова слово 'Земля' значила и 'Народ', так и в православной теории права и государства воскрешается слово-сочетание 'правда о земле'. Современный публицист напомнил нам о докладе В.Тернавцева «Интеллигенция и Церковь», прочитанном 20 ноября 1901 на первом заседании Религиозно-Философского собрания в Петербурге: «Наступает время открыть сокровенную и христианскую правду о земле, ибо теперь наступило время для религиозного учения о государстве, о светской власти, об общественном спасении во Христе» [25, с.292]. 'Земля' заново осмысливается во внутреннем опыте мыслителей философского возрождения; порой она заслоняет собственно человеческий план.

В такой ситуации мы застаем П. Флоренского, который прямо признавался в своей нелюбви к людям и даже к животным, поскольку они слишком близки к ним. Философ предпочитал растения (за их «кротость», как он выразился), кристаллы, море, скалы. Но вот как сказано о Дне Духа Святого: это когда «Земля – именинница, т.е. празднует своего ангела, свою духовную Сущность – Радость, Красоту, Вечную Женственность» («Троица Сергиева Лавра и Россия», 1919; ср. «Первые шаги в философии», 1917; «Макрокосм и микрокосм, 1917; 1933). На иных путях сочетание художественной «антропофобии» с «геофилией» приводило к еще одной разновидности эстетической поэзии. Природу видят как нарисованную картинку; возрождается жанр экфразиса («описание картины»), но как бы экфразиса второго порядка (описание описания).

Мастером таких поэтических метакартинок был В. Брюсов; в «Садах» 1921 и «Розах», 1931 Г. Иванова встречаем «старомодные пейзажи», напоминающие куртуазному автору «литографии забытых мастеров»: «Во очертания такого сада, Как будто страусово перо» («Из облака, из пены розовой...»), 1920; ср. у А. Ахматовой: «Как словно тушью нарисован В альбоме старом Булонский лес» («Прогулка», 1913>).

* Современную религиозную трактовку см.: Человек и экология. Экология духа: Беседа с митр. Антонием Сурожским, иерархом Русской Православной Церкви в Великобритании ведет Михаил Эпштейн // Человек и природа. – М., 1990. – №2. Ср.: Новгородцев П. Существо русского православного сознания // Православие и культура. Сборник философско-религиозных статей. – Берлин, 1923; Зеньковский В.В. Основные принципы христианской космологии // Богословская мысль. Труды Православного Богословского Института в Париже. – Париж, 1942; Экологические интуиции в русской культуре: С обзором. – М., 1992.

С утверждением софиологии земли Н.С. Булгакова (см. трактовки 'богоземли' и 'богоматерии' в «Философии хозяйства», 1912), исповедально-почвенного пафоса (Смирнов С. И. «Исповедь земле», 1912; ср. «Исповедь земле», 1915 Вяч. Иванова), православной мистики почвы и Преображения (Е. Ю. Кузьмина-Караваева <мать Мария>, «Святая земля», 1927), метафизики радуги Е. Трубецкого («Два мира в древнерусской иконописи», 1916; «Смысл жизни», 1918 [26, с.220-313]; ср. образ радуги у Тютчева) и П. Флоренского («Столп и утверждение Истины», 1914) в мышцы Русского Антея вливается хтоническая мощь отеческой земли, дополненная ренессансным излучением взыскующей мысли. Увы, поединок с демонами разрушения, который ему предстоял, закончился исходом из родной почвы.

В ситуации эмигрантского рассеянья и бездомовничества необратимо растет дистанция между «я» и Природой. Н. Оцуп передает это настроение тревоги утраченного родства: «Природа, я не знаю, отчего, / Ты для меня чудовище чужое. / Мне страшно отдаленья твоего, / Мы чувствуем по-разному. Нас двое. <...> / Немая, ну а ты в минуты эти, / Ты видишь ли, как я, что все на свете / Таинственно сближающий магнит / Не в нас самих, что с нами кто-то третий, / Тот, кто разъединенных единит?» («И лес, и я, и небо – в тишине...», 1927-1929). В «Биографии души», 1930-1934 отражено усилие Психеи осознать прекрасный самовозврат Природы в рамки сознающего «я»: «Странно видеть мне в себе самом / До конца раскрытую природу, / Я гляжусь в неясное потом, / Вечную предчувствуя природу». В лирике Вл. Ходасевича тема уходящей в «Европейскую ночь» природы («Под землею», 1923) соседствует с «тютчевской» натурфилософией («Пан» в составе триады «Соррентийские заметки», 1934).

Само слово 'земля', сопряженное с 'домом', выносится на обложки эмигрантских изданий: К. Бальмонт. «Дар земле. Сб. новых стихов» (Париж, 1921); «Где мой дом?» (Прага, 1924); И.Ф. Наживин. «Где наша земля обетованная?» (Париж, 1926; ср.: Г. Федотов. «Зачем мы здесь?», 1939); Н. Милин. «Соль земли. Роман из жизни беженцев» (Париж, 1927); А. Н. Мазурова. «Земля: современный роман» (Рига, 1929); А. Буров. «Земля в алмазах» (Париж, 1937).

«Книга Природы» [21] с напряженным вниманием читается русскими писателями – от М. Ломоносова и масонов до Н. Заболоцкого и Пастернака [28, с.160-166]. Поэт-визионер – Д. Андреев в единый образ Родины сольет Народную Афродиту и Вечную Матерь* [29, с.19], а утонченный мастер метафоры и переводчик – А. Тарковский даст своим книгам «языческие» имена: «Перед снегом» (1962), «Земле – земное» (1966), «Волшебные горы» (1978), «Зимний день» (1980).

* «Все, чем Народная Афродита / Манит и греет, – грех, вина»: «Лечь в тебя, горячей плоти родина, / В чернозем, в рассыпчатый песок...»

На фоне теологии земли XX в. [30] и экологических забот последнего времени [31] память Русского Антея готова показать современнику впечатляющие картины хтонического опыта.

Цитированная литература

1. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. – М., 1965. 1969. – Т. 1-3; Афанасьев А.Н. Древо жизни. – М., 1983; Буслаев Ф.И. Народная поэзия: Исторические очерки. – СПб., 1887; Веселовский А.И. Опыты по истории развития христианской легенды // Журнал Министерства народного просвещения. – 1876. – № 6; Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей. – М., 1974. Мелетинский М.Е. Поэтика мифа. – М., 1976; Элиаде М. Космос и история. – М., 1987; Григорьев В.П. Поэтика слова. – М., 1979; Девонина В.А. Древнерусское язычество: эстетическая традиция отношения к природе. АКД. – СПб., 1996.
2. Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. – М., 1982; Успенский Б.А. Влияние языка на религиозное сознание // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1969. – Вып. IV; Дворниченко А.Ю., Кривошеев Ю.В. Христианские символы и языческие традиции Древней Руси // Символы в культуре. – СПб., 1992; Айрапетян В. Герметические подступы к русскому слову. – М., 1992. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. – М., 1997; Чечулин А.В. Земля (Почва) // Идеи в России / Ред. А. де Лазари. – Варшава-Лодзь. – Т.4.
3. Федотов Г.П. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам, 1935. М., 1991; Федотов Г.П. Мать-Земля (К религиозной космологии русского народа), 1835 // Г.П.Федотов. Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры: В 2 т. – СПб., 1992. – Т.2; Рабинович Е.Г. Земля // Мифы народов мира: В 2 т. – М., 1980. – Т.1; Топорков А.Л. Материалы по славянскому язычеству (Культ матери-сырой земли дер. Присно) // Древнерусская литература. Источниковедение. – Л., 1984; Комарович В.Л. Культ рода и земли в княжеской среде // ТОДЛ. – М.; Л., 1960. – Т.16; Прохоров Г.М. К истории родового сознания Древней Руси // Письменность, литература, фольклор. – Л., 1988; Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера. – Л., 1976; Данилевский И.Н. Западноевропейские земли в летописном понятии "Русская земля" // Древняя Русь и Запад. Научная конференция. Книга резюме. – М., 1996; Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. – М., 1997; Чечулин А.В. Земля (Почва) // Идеи в России / Ред. А. де Лазари. Варшава-Лодзь. – Т.4.
4. Пропп В.Я. Русские аграрные праздники (Опыт историко-этнографического исследования). – Л., 1963; Соколов Ю.М. Весна и народный ас-

- критический идеал) // Вестник Русского географич. общества. – 1851. – №2/3. – Кн. 6; Стахович М. Народные приметы в отношении к погоде, земледелию и домашнему хозяйству // Там же; Стрижев А.Н. Календарь русской природы. – М., 1981.
5. Зенкевич М. Сказочная эра. Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. – М., 1994.
6. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М., 1990.
7. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1972-1990.
8. Антонович М.А. О почве (не в агрономическом смысле, а в духе «Времени»), 1861 // М.А.Антонович. Литературно-критические статьи. – М.; Л., 1961.
9. Жолковский А.К. О Смердякове (К проблеме «Булгаков и Достоевский») // Лотмановский сборник. – М., 1995. – Вып. 1. – С.568-581.
10. Лосский Н.О. Достоевский и его христианское миропонимание, 1946 // Лосский Н.О. Бог и мировое Зло. – М., 1994.
11. Altheim F. Terra mater. Giessen, 1931.
12. Успенский Г.И. Избр. соч. – М.; Л., 1949.
13. Пумпянский Л.В. Поэзия Ф. Тютчева // Урания. Тютчевский альманах. – Л., 1928; Исупов К.Г. Онтологические парадоксы Ф.Тютчева // Типологические категории в анализе литературного произведения как целого. Кемерово, 1983; Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева // Тютчевский сборник. – Таллинн, 1990; см. там же статьи М.Л.Гаспарова, В.Н.Топорова, Г.С.Кнабе.
14. Белый А. Из книги «Поэзия слова»: Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Семиотика. – М., 1983; Саводник В.Ф. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. – М., 1911.
15. Федоров Н.Ф. Соч. – М., 1982.
16. Петров-Водкин К. Хлыновск. Повесть (гл. 14 – «Космические впечатления»). – М., 1991.
17. Зайцев Б. Земная печаль. Из шести книг. – Л., 1990.
18. Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4-х т. – М., 1990.
19. Гиппиус З.Н. Сочинения. Стихотворения. Проза. – Л., 1991.
20. Лотман Ю.М., Мишц З.Г. «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока // Ю.М.Лотман. Избранные статьи в 3 т. – Таллинн, 1993. – Т. III.
21. Ильин В.Н. Эссе о русской культуре. – М., 1997.
22. Работы В.Н. Ильина о Л. Толстом собраны его вдовой, Верой Николаевной Ильиной, в кн.: Ильин В.Н. Мирозерцание графа Льва Николаевича Толстого / Вступ. статья и примеч. К.Г.Исупова. – СПб., 2000.
23. Исупов К.Г. Историко-бытовые архетипы в творческом поведении И.Северянина // О Игоре Северяnine. Тезисы докладов. Череповец, 1987.

24. Пильняк Б. Целая жизнь. Избранная проза. – Минск, 1988.
25. Фотиев Кирилл, прот. Правда о земле (Посев, 1988. № 3) // Русское За-
рубежье в год тысячелетия крещения Руси. – М., 1991.
26. Афанасьев А.Н. Гроза, ветры и радуга // А.Н.Афанасьев. Живая вода и
вещное слово. – М., 1988.
27. Беляев М.В. Книги небесные (Апокрифические видения и «закон первообра-
зов») // Известия Бакинского гос. универ-та. – Баку, 1921. – Т.1/2; Архипов
А.А. Голубиная Книга: Wort und Sach // Механизмы культуры. – М., 1990.
28. Рашковская Е.Б. Пастернак и Тейяр де Шарден // Вопросы философии,
1990. – № 8.
29. Андреев Д. «Родомысли», 1955 (Русские боги. Стихотворения и поэмы. –
М., 1989). См. образ Вечной Матери в цикле «Устье жизни», 1950).
30. Ламбер-Фараж Анна-Мари. Земля-воспитательница и великие мутации
в человеческом будущем (Париж, 1986 (франц.)). Реферат книги см. в
сб.: Философское понимание человека. – Вып.2. – М., 1988. Автор –
Г.М.Геворкян). Тейяр де Шарден Пьер. Феномен человека, 1946. – М.,
1987 (гл. «Мать-Земля (Деметра)»). Тейяр де Шарден Пьер: «Язычник
любит Землю, чтобы насладиться ею и себя в ней заточить. Христианин
– чтобы очистить ее и позаимствовать у нее же самой силу уйти от нее»
(Тейяр де Шарден Пьер. Божественная среда, 1926-1927. – М., 1992)
Султанова М.А. Экологический персонализм и мистицизм в концепции
Т.Рознака // Проблема человека в современной религиозной и мистиче-
ской литературе. – М., 1988.
31. Ермолаева В.Е. Этика отношений с окружающей средой: Обзор. – М.,
1970; Коммонер Г. Замыкающий круг: Природа, человек, технология. –
Л., 1974; Венцковский Л.Е. Человек, космос, творчество: История и со-
временность. Научно-аналитич. обзор. – М., 1992; Восприятие науки в
русском космизме: Научно-аналитич. обзор. – М., 1992. Назовем неко-
торые работы по отдельным мотивам:
1) 'Вода': Афанасьев А.Н. Вода // А.Н.Афанасьев. Указ. соч. ; Мекс
Э.Б. Коллизия море – пловец в лирике Н.М.Языкова, В.А.Жуковского
И.И.Козлова // Русский романтизм: пространство и время. Даугавпилс,
1991. Романенко Ю.М. Вода: миф и реальность // Символы в культуре
СПб., 1992. Гигерич В. Выход из потока события: оксан и кровообра-
щение // Митин журнал. 1992. №43; Савчук В.В. Оковы Океаноса –
граница рефлексии // Вестник Псковского Вольного университета
1994. Т.1. №1; Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его
психофизических основах // В.Н.Топоров. Миф, ритуал, символ, образ
Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995; Башляр Гастон
Вода и грезы / пер. с фрнц. Б.М.Скуратова. – М., 1998;
2) 'Небо': Светлов Р.В. Античный символ Неба-Времени // Символы

культуре. – Спб., 1992; Красиков М.М. Небо «Войны и мира» // Дух и Космос. – Харьков, 1994.

3) 'Человек и природа в XX в.': Эвентов И.С. Человек и природа в лирике С.Есенина // Вопросы литературы. – 1979. – №11; Гачев Г.Д. Национальные образы мира. – М., 1988; Базанов В.Г. К символике красного коня // Русская литература. – 1980. – №4; Скатов Н.Н. Русские поэты природы. – Л., 1980; Трефилова Г. Время выбора: художественно осмысление взаимоотношений человека и природы в советской литературе // Вопросы литературы. – 1981. – №12; Филиппов Г.В. Русская советская философская поэзия: человек и природа. – Л., 1984; Башляр Гастон. Психоанализ огня / пер. с фрнц. Н.В.Кисловой. – М., 1993.

Анотація

Розглядається міфологема Матері-Землі як міфологічна і культурна універсалія, що пов'язана з "основним міфом" ("світове древо"); з'ясовується специфіка слов'янського сприйняття геоміфа.

Annotation

The miphologema of Mother-Earth is considered as the miphological and cultural universality that is connected with the fundamental miph ("The World's Tree"). The peculiarities of the Slavonic perception of the Geomiph are seached here.

Статья поступила в редакцию 01.09.2002

Стаття надійшла до редакції 01.09.2002

УДК 82.0

Старагина И.П.

(Харьков)

ОБЫЧАЙ И ПОСТУПОК В РЕЧЕВОМ ОПЫТЕ РЕБЕНКА

Чдея речи как *обычай** в современной философии принадлежит Х.Ортега-и-Гассету [14]. Именно он обратил внимание на то, что язык – «не что иное как колоссальная система словесных обычаев, гигантский набор общеупотребительных, то есть обычных слов и синтаксических форм.

* Отметим, что в отличие от традиции, которую тоже, как и обычай, следует отнести к стереотипизированным формам поведения, но «которая задает лишь самую общую направленность поведения членов социума, обычай учитывает ситуативный характер человеческой деятельности и задает более детальное предписание того, как необходимо действовать в той или иной ситуации – по принципу «так было всегда» или «так поступают обычно» (т.е. в повседневности)» [17, с.605]. С другой стороны, нельзя исключать и определенную долю вариативности в поведении тех, кто соблюдает обычай, в отличие, например, от тех, кто соблюдает ритуалы или обряды.

Язык навязан нам от рождения, мы изучаем его, слушая людскую речь, которая прежде всего и есть этот самый язык» [14, с.626-627]. Близки к пониманию речи как обычая и Л. Витгенштейн в *теории языковых игр* [4] и М. Бахтин, обсуждая *высказывание в теории речевых жанров* [2]. Языковым играм или высказыванию, как и обычаям, никто специально не обучает. По мнению Л.Витгенштейна, «игре обучаются, глядя на игру других» [4, с.105]. Природу речи в XX веке обсуждали не только философы, но и психологи. Концепция Л.Выготского о *внутренней речи*, где утверждается, что внутренняя речь развивается из социализированной (коммуникативной) речи, близка идеям и М.Бахтина, и Л.Витгенштейна, и Х.Ортега-и-Гассета.

Рассмотрим речевой опыт ребенка с точки зрения обычая, т.е. социального навыка. Но для этого обратим внимание на то, что речь-обычай у Х.Ортега-и-Гассета, как и языковые игры у Л.Витгенштейна, рассматривается философом в единстве вербального и невербального поведения говорящего, в то время как М.Бахтин различает *высказывание и речевой жанр*. Высказывание при этом у Бахтина выступает *единицей общения* во всей целостности вербального и невербального поведения человека в ситуации общения, речевой же жанр рассматривается как *единица речевой системы*, инвариант вербальной коммуникации. Это различие мы будем учитывать при осуществлении *психологического анализа* детской речи.

Исследования показывают [7], что в ситуациях общения взрослого с неговорящим еще ребенком в возрасте от 14 до 22 месяцев уже можно выделить 5 основных коммуникативных значений вокализаций, которыми владеют дети: *просьба* назвать предмет, *согласие* или утвердительный ответ на вопрос взрослого, *переспрос*, а также *требование* или *просьба*, *отказ* или отрицательный ответ на вопрос взрослого. Этот факт доказывает, что ребенок начинает осваивать речь как обычай не на уровне речевых жанров, а на уровне высказываний. На дословесном этапе ребенок начинает осваивать невербальные *средства* построения высказываний. Дж. Брунер [3] выделил у ребенка несколько доречевых способов общения: 1) «*требующий способ*» – крики с характером требования, при которых отсутствуют паузы, предполагающие ответ; 2) «*просящий способ*» – появляются паузы ожидания ответа; 3) «*обменивающий способ*» (5-6 мес.) – стремление обратить внимание взрослого на объект и на свое намерение участвовать в общении; 4) «*взаимодействующий способ*» – соблюдение разделения позиций обращающегося и отвечающего в структуре общения.

Кроме *интонаций*, дети активно копируют *жесты* в разных высказываниях*. Отметим, что начинающий говорить ребенок воспринимает вы-

* Жестами ребенок выражает согласие (кивок головы) или несогласие (отрицательное мотание головой), сообщает об исчезновении предмета (разведение рук в стороны), просит, чтобы к нему подошли (сжатие пальцев ладони по направлению к себе), прощается (покачивание рукой, развернутой ладонью к уходящему) и т.д.

сказывание в единстве вербального и невербального поведения, в то время как взрослые, обучающие его поведению в той или иной ситуации общения, как правило, обращают внимание на речевой жанр. Поэтому использование слов с самого начала становится для ребенка сознательным действием при высказывании, а остальные составляющие высказывания (интонации, жесты, мимика и др.), как правило, осознаются редко и только в тех случаях, когда корректируются взрослыми. Однако то, что освоение речи для ребенка – это не просто копирование, а творческий процесс, доказывает тот факт, что на этапе появления у детей первых слов освоенные ранее интонации и жесты позволяют строить им с одним и тем же словом совершенно разные высказывания. Так, слово *мама*, произнесенное ребенком, может иметь разный смысл даже в рамках одного и того же речевого жанра: *просьба* взять на руки (специфичные интонации в сочетании с характерным жестом – протянутыми в сторону матери руками) и *просьба*, чтобы мама открыла матрешку (специфичные интонации в сочетании с действием рукой – ребенок протягивает матрешку матери); радостное *сообщение*, адресованное другому лицу, относительно того, что мама вошла в комнату (восклицательные интонации) и *сообщение* о том, что данную книгу обычно читает мама (специфичные интонации в сочетании с указательным жестом в адрес книги) [22, с.211]. *Ответная реакция* со стороны взрослого, к которому обращается ребенок, переводит вербальное и невербальное поведение ребенка в конкретной ситуации общения с уровня намерений на уровень высказывания. *Переживание** радости, удовлетворения, испытанное ребенком при достижении *понимания*, и *ожидание* испытать это переживание вновь побуждают его «творить» новые высказывания.

Существенные признаки высказывания, выделяемые М.Бахтиным, – *адресованность* как привлечение внимания собеседника и *завершенность* как предоставление собеседнику возможности ответить – ребенок осваивает задолго до появления первых слов в речи и вовсе не из объяснений взрослого. Происходит это в самой практике общения. Прежде чем ребенок заговорит, он длительное время (почти год, а иногда и более) слышит обращенную к себе речь и видит поведение людей, обращающихся к нему с речью. Поэтому именно адресованность выступает для ребенка первым и важнейшим признаком такого человеческого обычая, как речь. То, что обращенная к ребенку речь всегда полна ожидания ответа с его стороны, реально мотивирует ребенка отвечать даже задолго до того, когда на обращенную к нему речь он сможет отвечать речью. Важно учитывать, что де-

* «Каждое самое простое человеческое действие – реальное физическое действие человека – является неизбежно вместе с тем и каким-то психологическим актом, более или менее насыщенным переживанием, выражающим отношение действующего к другим людям, к окружающим... Переживание – и результат и предпосылка действия, внешнего или внутреннего.» [16, с.21]

ти очень рано выделяют не только конституирующие признаки высказывания, но и *границы высказывания* как смену субъектов общения. Приведенный выше перечень доречевых способов общения (Дж.Брунер) включает «взаимодействующий способ», когда неговорящий еще ребенок уже соблюдает разделение позиций обращающегося и отвечающего в структуре общения. Опираясь на исследования психолога М.Кечки, которая проанализировала речь детей от года до трех лет, можно утверждать, что дети уже в возрасте 1,5 – 2 лет *оценивают и контролируют ситуацию непосредственно в процессе общения*. Например, разговаривая по игрушечному телефону, ребенок интонационно разграничивает позиции спрашивающего и отвечающего, соблюдая паузы.

Постепенно дети осваивают все новые и новые речевые жанры: приветствие, прощание, поздравление, знакомство, выражение благодарности, приглашение действовать сообща, приказ и многое другое. Та или иная ситуация общения задает свой речевой жанр, и дело ребенка – построить высказывание. Но, как мы уже отмечали, только речь в высказывании выступает сознательным действием. Поэтому ребенок в рамках одного и того же речевого жанра с одним и тем же словом, но в общении с разными собеседниками, строит каждый раз разные высказывания. И обусловлено это тем, что сознательно произнося слово, ребенок *неосознанно* при этом выражает свои интенции, намерения, ожидания как по отношению к предмету общения, так и к собеседнику, а также к самой ситуации общения. В связи с этим отметим, что многократное использование одних и тех же речевых жанров приводит к автоматизации речевого действия, т.е. к *речевым навыкам*, в то время как само высказывание в единстве вербального и невербального поведения всегда творится ребенком, хотя частично и неосознанно. Высказывание всегда неповторимо.

Речи как навыку можно противопоставить речь как *поступок**. Возникает вопрос, можно ли говорить о поступке** в речевом опыте ребенка

* М. Бахтин исходит из того, что «поступку нужна определенность цели и средств, но не определенность носителя его – героя. Сам поступок ничего не говорит о поступающем, но лишь в своем предметном обстоянии, только оно ценностно порождает поступок, но не герой. Отчет поступка сплошь объективен» [1, с.130]. Жизнь в обществе требует от каждого поступающего отчета, т.е. определенности самого поступающего, а не только цели и средств. И вот именно здесь, по мнению Бахтина, человек и прибегает к разным речевым жанрам. Это и *самоотчет-исповедь*, и *молитва*, и *пародия*, и *рукописание*, и *биография* «Для этой формы существенным, конститутивным моментом является то, что это именно самообъективация, только чистое отношение я к себе является здесь организующим началом высказывания. В самоотчет-исповедь входит только то, что я сам о себе могу сказать; ...он имманентен нравственно поступающему сознанию; не выходит за его принципиальные пределы, все трансгрессивные самосотпавно моменты исключаются» [1, с.131–132]. Бахтин отмечает, что человек в самоот-

учитывая то, что действие «становится поступком по мере того, как и отношение действия к действующему субъекту, к самому себе и к людям как субъектам, поднявшись в план сознания, т.е. превратившись в сознательное отношение, начинает регулировать действие. Поступок отличается от действия иным отношением к субъекту. Действие становится поступком по мере того, как формируется самосознание» [16, с.22-23]. Исходя из сказанного, необходимо признать, что речевой поступок – это не просто осознанная речь, это *осознанное высказывание* во всей своей многогранности, т.е. речевой поступок – это осознание и выведение на уровень слов в определенном речевом жанре не только предмета высказывания и собственно содержания высказывания, но и своих *интенций, намерений, ожиданий как по отношению к предмету общения, так и к собеседнику, а также к самой ситуации общения*. Разумеется, не любая коммуникативная ситуация предназначена для поступка, многие сферы человеческой жизни заполняются обычаями, а не речепоступками.

чете-исповеди стремится к чистому ценностному одинокому отношению к самому себе, не испорченному никаким сочувствием, милостью со стороны других. Неуспокоенность и незавершенность в себе – один из пределов, к которому стремится человек в самоотчете-исповеди. Из рассуждений Бахтина следует, что самоотчет-исповедь – это сам поступок. Однако, рассуждая далее Бахтин, отсутствие для человека успокоения и оправдания «здесь и сейчас» порождает у него нужду в оправдании религиозном. Поэтому чистый самоотчет невозможен, он всегда соотношен с исповедью, то есть имеет характер просительности, обращенности к Богу. Обращаясь к такому речевому жанру, как *молитва*, Бахтин тоже подчеркивает, что этот поступок вызван к жизни уже не *покаянием, а доверием*. Человкоборчество или богоборчество как результат отчаяния делают невозможной молитву, тогда часто появляется *пародия*. Бахтин среди речевых жанров выделяет *ругательство* как самоотчет-исповедь наизнанку: «Тенденция таких худших ругательств – сказать другому то, что только он сам о себе может и должен сказать, “задеть его за живое”; худшее ругательство – справедливое ругательство, выражающее то, что другой сам о себе мог бы сказать в покаянно-просительных тонах...» [1, с.136]. *Автобиографии или биографию* Бахтин тоже рассматривает как речепоступок, но указывает на разницу с исповедью: она обращена не к Богу, а к потомкам.

** В психологии поступок рассматривается как особая форма действия: «Каждым действием, направленным на тот или иной предмет или вещественный результат, человек неизбежно соотносится с человеком, воздействует как-то на других людей, на свои взаимоотношения с ними. Когда действие осознается самим действующим субъектом в этом своем качестве, оно становится поступком. *Поступок – это действие, которое воспринимается и осознается действующим субъектом как общественный акт*, как проявление субъекта, которое выражает *отношение* человека к другим людям... То или иное общественное содержание имеет каждое человеческое действие, но вопрос заключается в том, осознается ли оно, отражается ли оно в сознании действующего субъекта и является ли сознательным мотивом действия; в зависимости от этого и различаются действие и поступок как особая форма его» [16, с.444-445]

обычай в силу своей индивидуальности, но и не речепоступок, потому что автор поэтического высказывания не нуждается в осознании невербального контекста своего высказывания*. Ценность поэтической речи в детском возрасте состоит в том, что эта сфера открывает для ребенка возможность словотворчества, усердно изгоняемого обычаем из нарративных речевых жанров. Но все равно обычай играет свою роль и в отношении поэтической речи, закрепляя в сознании ребенка поэтическую речь как искусственную (так не говорят!), оторванную от жизни (такого не бывает!). Дети быстро обнаруживают, что бытовое общение со взрослым не нуждается в поэтической речи, более того, она часто затрудняет такое общение. Где оказывается допустима поэтическая речь, так это в игровом общении. Если взрослые активно поддерживают такое общение, детское поэтическое творчество живет дольше, чем в условиях, когда преобладает бытовое общение.

Можно предположить, что становление *внутренней речи* к концу дошкольного возраста позволяет ребенку осуществлять речепоступки. Единственная трудность, правда, обсуждать это состоит в том, что об этих речепоступках мы можем только догадываться. Выготский отмечал: «Внутренняя речь есть максимально свернутая, сокращенная, стенографическая речь... Поэтому внутренняя речь, если бы она даже сделалась слышимой для постороннего человека, осталась не понятной никому, кроме самого говорящего, так как никто не знает психического поля, в котором она протекает» [5, с.240].

Отметим, что из рассуждений М.Бахтина о речепоступке [1, с.131 – 132], можно сделать вывод, что речепоступок всегда следует за физическим поступком, для речепоступка необходимо время, некоторая пауза после поступка. Поэтому следует признать, что хотя потенциально нарративная речь может быть формой осуществления речепоступка, но в ситуации непосредственного общения нарративная речь не выполняет этого своего предназначения. Мы должны предположить, что условия, в которых возможен речепоступок ребенка – это не просто нарративная речь, а это *письменная нарративная речь*. С нашей точки зрения, именно возможность речепоступка, т.е. возможность самообъективации, и выступает мотивацией письменной речи. При этом мы исходим из того, что становление устной речи ребенка мотивировано длительным этапом невербального общения, а становление письменной речи – наличием в речевом опыте ребенка рече-

* Лирика, по Бахтину, – «это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном голосе другого: я слышу себя в другом, с другими и для других... Я нахожу себя в эмоционально-взволнованном чужом голосе, воплощаю себя в чужой воспевающий голос, нахожу в нем авторитетный подход к своему собственному внутреннему волнению; устами возможной любящей души я воспеваю себя» [1, с.157]. В лирике наблюдается отход от позиции самообъективации, возникает расчленение пространства поступающего на пространство автора и пространство героя, а это уже сфера эстетического завершения индивида, а не жизни.

поступка в виде словотворчества в рамках нарративных речевых жанров и в виде внутренней речи.

Однако столкновение с письменной речью часто для ребенка оказывается непреодолимым препятствием^{*} на пути к речепоступку. Замечание Л.Выготского о том, что ребенок, «приступающий к письму, не только не ощущает потребности в этой новой речевой функции, но он ещё в высшей степени смутно представляет себе, для чего эта функция ему нужна» [5, с.238], скорее отражает проблему освоения технической стороны письма, чем проблему самообъективации посредством письменной речи. Точно так же, как переход от высказываний-предложений к связной речи вызывает в речи детей зачатки речепоступка (лексико-грамматические новообразования), точно так же переход от ситуации непосредственного общения к ситуации опосредованного общения влечет за собой речепоступок теперь уже на новом уровне – не на лексико-грамматическом, а на уровне осознания высказывания как единицы общения в единстве вербальных и невербальных средств его построения. Однако, напрашивается вопрос, происходит это благодаря или вопреки школьному обучению – вопрос, тревожащий сегодня и педагогов, и психологов.

Не останавливаясь сейчас на общепринятых приемах обучения письменной связной речи [9, 13], отметим только, что вопрос о мотивированности письменной речи в этих подходах не обсуждается. Обратимся к поискам, предприняемым сегодня исследователями, именно в области мотивации письменной речи в младшем школьном возрасте.

А.Лобок в рамках собственной концепции вероятностного образования, основанной на идее авторства в культуре и культурной вариативности [10], разработал *технология обучения авторскому письму* [11]. Письменную речь он понимает как «авторское РЕЧЕНИЕ, ИЗ-РЕЧЕНИЕ, оформление своего внутреннего «Я»» [12, с.53]. Исследователь решительно выступает против жанра «банальной эпистолярной коммуникации» на начальном этапе обучения письму, к которому прибегают, например, в школе С.Френе. А.Лобок отстаивает *поэтический образ* как первую и основную форму авторского самовыражения младшего школьника и рассматривает письменную речь первоклассника с самого начала не «как запись чужих слов», а как «графическую символизацию детского авторского речения» [12, с.43]. При этом под «чужими словами» исследователь подразумевает «вовсе не слова других детей класса, а те ЧУЖДЫЕ индивидуально-

* Выготский выделяет ряд трудностей, которые препятствуют быстрому освоению письменной речи: *отвлеченность* письменной речи (только мыслится, а не произносится); *абстрактность* письменной речи (это речь без собеседника); *немотивированность* письменной речи в младшем школьном возрасте; *произвольность* письменной речи на всех уровнях (от букв, обозначающих звуки, до смысла, передаваемого значением слов) [5].

личностному опыту данного конкретного ребенка слова, которые он может найти в «Букваре» или учебнике» [12, с.43].

Отметим, что хотя в философии существует такая точка зрения, что поэтическая речь выступает «прямым» какой-либо речи, из работ А.Лобока не совсем ясны генетические связи других жанров письменной речи с собственно поэтической речью. А раз это так, то тогда подвергаются сомнению и основное утверждение исследователя о том, что «устойчивая потребность в авторском литературном самовыражении... способна явиться подлинным основанием всей работы по формированию письменной речи и навыка чтения на протяжении начальной школы» [11, с.31].

Следующий, с нашей точки зрения, спорный момент в исследовании А.М.Лобока заключается в том, что функцию «читателя вслух», функцию «озвучивателя» детских текстов выполняет в классе сам педагог. Напрашивается вывод, что в данном обучении не ребенок, а взрослый порождает поэтический образ своим интонированием и умелой расстановкой пауз, явно тем самым «редактируя» детский текст, хотя сам А.М.Лобок не видит в таком чтении никакого «редактирования»: «...текст, созданный ребенком, НИ В КОЕМ СЛУЧАЕ не редактируется, не исправляется и не дополняется ни педагогом, ни другими детьми» [12, с.46]. Можно было бы согласиться с тем, что ребенок и взрослый выступают соавторами того или иного поэтического образа, но для этого необходимо бы было согласование между ребенком и взрослым того, как читать тот или иной текст. Но об этом А.М.Лобок не упоминает в своем описании технологии формирования авторской письменной речи. Возникает вопрос, почему исследователь так «держится» за точное воспроизведение лексики в детских текстах и не боится изменить (а может просто исказить?) интонационную палитру детского высказывания? Призывая большую ценность в поддержании словотворчества на этапе введения письменной речи, мы исходим из того, что поэтический образ – это нечто большее, чем слово, и мы не можем согласиться с «укладыванием» поэтической речи в прокрустово ложе письменной речи.

Вызывает сомнение и заявление А.Лобока о том, что для того, чтобы «как можно раньше пробудить в детях индивидуальный стиль и индивидуальность»

* Г.Г.Гадамер в комментарии к статье «Язык и понимание» [6, с.345] отмечает, что согласно И.Г.Гердеру, «первым языком человека было пение». «Даже позднее, когда язык стал правильным, единообразным и упорядоченным, он все еще оставался своего рода пением... а то, что из этого пения, впоследствии усовершенствованного и облагороженного, произошли древнейшая поэзия и музыка, теперь уже доказано многими». Сходных взглядов на историю языка придерживался и Дж.Вико В «героический возраст непосредственно предшествовавший человеческому», люди говорили на «поэтическом языке». Они должны были изъясняться «символами»; «эти символы должны были быть метафорами, изображениями, сравнениями; позднее в артикулированном языке они составляют все богатство поэтической речи».

альную, незаменимую поэтику» [12, с.47], необходимо на ранних этапах обучения отказаться от «культурных образцов». С нашей точки зрения, индивидуальный стиль проявляется не в принципиальной новизне сказанного тем или иным ребенком, а в смысловых оттенках, нюансах, особенностях контекста жизни того или иного высказывания. А такой работы с детскими текстами, по нашему мнению, и не происходит в обсуждаемом эксперименте. Неоспоримая ценность исследования А.Лобока, с нашей точки зрения, состоит именно в том, что исследователь пытается разработать подходы к работе с поэтической речью как мотивацией письменной речи в младшем школьном возрасте. Использование поэтической речи для порождения лексико-грамматических новообразований очень важно на этапе введения письменной речи, но не самодостаточно. Как было уже нами отмечено, поэтическую речь нельзя рассматривать как речепоступок. С нашей точки зрения, эта работа должна очень тесно переплетаться с освоением письменной формы нарративных речевых жанров. И в этом отношении очень ценен опыт педагогов Школы Диалога Культур, когда в центре всей учебной работы в 1-ом классе становится «овладение «собственной» письменной речью как речью поэтической, сжатой, сгущенной, не всегда понятной даже самому пишущему, максимально стихийной и индивидуализированной» [8, с.333]. Для этого в обучении используется не сочинительство, как у А.Лобока, а изложение поэтических текстов Пушкина, Хлебникова, Пастернака. И в этом, с нашей точки зрения, кроется возможность при прочтении детских работ действительно обсуждать то личностное, индивидуальное детское понимание, которое проявляется как в лексико-грамматических детских новообразованиях, так и в особенностях синтаксиса, что и оказывается объективировано и для самого ребенка, и для других благодаря письменной речи. Кроме работы с учебной поэтической речью, (словами С.Курганова «внутренняя речь открытым текстом»), детям предлагаются разнообразные прозаические жанры, но уже «несобственной», как отмечает исследователь, письменной речи: эпистолярный жанр, жанр научного повествования, жанр литературного сочинения, жанр лингвистического диктанта с заданными орфограммами и пр. «Задачей первоклассника, овладевающего этими речевыми жанрами в письменной речи, – как это видит С.Курганов, – является удержание собственной неповторимости, незаменимости в пределах избранного жанра» [8, с.333]. Такое понимание задачи очень близко к сформулированному нами выше определению речепоступка. Единственное, что с нашей точки зрения, разделяет наше понимание и понимание С.Курганова, так это то, что С.Курганов говорит об индивидуализации речевых жанров письменной речи в процессе ее освоения, а мы говорим о трансформации индивидуального, неповторимого высказывания ребенка в тот или иной речевой жанр письменной речи.

Как отмечает Д.Эльконин, как раз обращение к письменной речи и актуализирует проблему смысловыражения, т.е., добавим мы, осознания соб-

ственного высказывания во всей полноте его вербальных и невербальных составляющих: «Ребенок пишет, не имея непосредственного представления о том, кто будет читать написанное. В процессе письма он лишен дополнительных средств разъяснения и уточнения своей мысли, какими являются жесты, мимика, интонация, и поэтому принужден искать новые пути, чтобы сделать свою речь понятной читателю. И если интонация... для ребенка в его устной речи является средством привычным и бессознательным, то те новые пути приспособления своей речи к пониманию читателя, с какими мы встречаемся в письменной речи, являются следствием осознанной заботы о читателе» [25, с.52]. В связи с этим очень интересными кажутся нам поиски Г.Цукерман в мотивации письменной речи через организацию *письменной дискуссии* [23]. Еще Ж.Пиаже показал, что детское размышление возникает после того, как в детском коллективе возникает спор в истинном смысле этого слова [15]. Об этом позднее писал и Д.Эльконин [25]. Однако заметим, что вопрос о том, как ребенок осуществляет трансформацию устных учебных диалогов в развернутые письменные высказывания, благодаря чему ребенок приходит к необходимости осознания невербального контекста собственного высказывания, прозвучавшего в ходе учебного диалога, а также высказываний других участников, у Г.Цукерман не обсуждается. По нашему мнению, введение в обучение младших школьников *понятий о высказывании и о речевых жанрах*, а также осуществление самими детьми на этой основе *металингвистического анализа* как устных, так и письменных высказываний [19, 20], позволяет младшим школьникам осознанно строить письменную нарративную речь, овнешняя в слове свое отношение и к предмету общения, и к собеседникам, и к самой ситуации общения, а значит, и подготавливает основу для свершения речепоступка.

Цитированная литература

1. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
2. Бахтин М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
3. Брунер Дж. Онтогенез речевых актов // Психолингвистика. – М., 1984.
4. Витгенштейн Л. Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы. Пер. с нем. – М., 1994. – Ч.1.
5. Выготский Л.С. Мышление и речь // Собр. соч. – М., 1982. – Т.2.
6. Гадамер Г.Г. Язык и понимание // Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.

7. Исенина Е.И. Коммуникативная значимость вокализаций в дословесном периоде развития речи у детей (сравнительное экспериментальное исследование) // Структуры языкового сознания. – М., 1990.
8. Курганов С.Ю. Учебный диалог на уроках формирования письменной речи (1 класс) // АРХЭ: Труды культурно-логического семинара. – М., 1998. – Вып. 3.
9. Ладыженская Т.А. Связная речь // Методика развития речи на уроках русского языка. – М., 1980.
10. Лобок А.М. Антропология мифа. – М., 1996.
11. Лобок А.М. Вероятностное образование: екатеринбургский вариант // Школьные технологии. – 1996. – № 3.
12. Лобок А.М. «Ответ г-ну Ле Бозку» // Школьные технологии. – 1996. – №3.
13. Львов М.Р. Методика развития речи младших школьников. – М., 1985.
14. Ортега-и-Гассет Х. Человек и люди // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. – М., 1997.
15. Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка. – М., 1994.
16. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – Санкт-Петербург, 2000.
17. Современный философский словарь. – Лондон, Франкфурт-на-Майне, Париж, Люксембург, Москва, Минск, 1998.
18. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики: Труды по языкознанию. – М., 1977.
19. Старагина И.П. Адресованность и завершенность письменного высказывания младшего школьника / Литературоведческий сборник. – Донецк, 2001. – Вып. 5/6.
20. Старагина И.П. О роли металингвистического анализа высказывания в становлении письменной речи ребенка / Литературоведческий сборник. – Донецк, 2000. – Вып. 2.
21. Ушакова О.С. Развитие речи дошкольников. – М., 2001.
22. Цейтлин С.Н. Язык и ребенок: Лингвистика детской речи. – М., 2000.
23. Цукерман Г.А. Переход из начальной школы в среднюю как психологическая проблема // Вопросы психологии. – 2001. – №5.
24. Эльконин Д.Б. Заметки о развитии предметных действий в раннем возрасте. – М., 1978.
25. Эльконин Д.Б. Развитие устной и письменной речи учащихся. – М., 1998.

Анотація

У статті здійснена спроба психологічного аналізу становлення мовлення в онтогенезі як звичая (Х.Ортега-и-Гассет) або вчинка (М.Бахтін). Автор вважає, що в існуючому на сьогоднішній день психологічному аналізі дитячого мовлення є змістовні лакуни. Поняття М.Бахтіна про висловлювання та мовленнєві жанри суттєво допомагає уникнути цих лакун.

This article deals with the psychological analysis of a child's speech as a custom (Ortega-and-Hasset) and as an act (Bakhtin). On the author's point, the being psychological analysis of the child's speech is not complete and the Bakhtin's views about the utterance and the speech genre are very productive for this analysis.

Статья поступила в редакцию 29.09.2002

Статья надійшла до редакції 29.09.2002

ББК Ш40*4-11

Гаврилова Ю.Ю.

(Донецьк)

ЭПОС И ЛИРИКА: СПОСОБЫ ОСВОЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ

Внутренний опыт вообще возможен не иначе как через внешний опыт вообще.

И. Кант

Внутренняя гетерогенность культуры, ее многомерность по мере исторического становления оборачиваются внешней разграниченностью искусства на виды – *пространственные, временные и пространственно-временные*. Принадлежащее к последнему типу, словесное искусство объединяет в собственном кругозоре – в отличие от живописи, архитектуры, скульптуры (пространственных видов искусства) и музыки (временного искусства) – временную и пространственную перспективы мировосприятия. Однако поэзия не просто воплощает в себе реальную внехудожественную – нераздельность пространственного и временного планов восприятия мира человеком, но эстетически претворяет ее, осваивая внутреннюю *разграниченность* и вместе с тем *соотнесенность* этих планов. Иными словами, поэзия как бы заново устанавливает отношения между пространственной и временной составляющими творческой деятельности, создавая художественный образ именно на их пересечении. Это становится необходимым условием художественной образности, тем «смысловым сдвигом», который, по словам М.М.Бахтина, делает возможным рождение предмета, характера, явления или события в «новом плане бытия». М.М.Бахтин же указывал на принципиальную хронотопичность художественного мышления, в том числе, поэтического: «Точка зрения

хронотопична, то есть включает в себя как пространственный, так и временной момент» [1, с.376].

Родовая дифференцированность словесного творчества, отражающая разграниченность искусства на виды, проблематизирует нераздельность пространственной и временной перспектив зрения, проясняя их содержательную соотношенность и взаимообращенность. Граница, всегда существующая между ними, в поэзии становится видимой, осязаемой. И одно из ее вполне ощутимых проявлений – разделение поэзии на роды (В.Г.Белинский). Однако еще более ощутима такая граница не вне литературных родов, жанров и произведений, когда она дифференцирует их на «типы», а внутри каждого конкретного произведения, когда определяет специфическую – в зависимости от типа отношений между его временным и пространственным планами – зону построения художественного образа.

Можно было бы допустить, что граница между пространственной и временной формами чувственности (И.Кант) вполне доступна и вне поэтического творчества – на примере явно отличающихся друг от друга живописи и музыки. Однако в том-то и дело, что искомая граница как раз недоступна ни одному из этих искусств в той мере, в какой доступна поэзии, и всякий раз, так сказать, остается «за кадром» художественного зрения. Что касается поэзии, то она – напротив – фокусирует свое художественное внимание прежде всего на данной границе, очерчивая тем самым свое смысловое поле.

Итак, согласно традиционным представлениям, факту самостоятельного существования пространственного и временного способов освоения мира – пространственных и временных искусств соответствует противопоставленность в поэзии эпоса (словесный «эквивалент» пространственных искусств) и лирики («эквивалент» искусства временного). Иными словами, словесное творчество на своей же собственной «территории» как бы повторяет свойственный искусству вообще принцип его исторической дифференциации. Вероятно, в данном случае можно говорить о феномене обращения границ, их пре-творении, во-первых, из внутренних во внешние (от синкретического изоморфизма первобытной культуры к различным видам человеческой деятельности, и в том числе различным искусствам) и, во-вторых, наоборот – из этих внешних границ, в числе прочего обуславливающих самостоятельность словесного творчества, во внутренние, изнутри дифференцирующие поэзию на роды. При этом «внутренние» границы поэзии как бы воспроизводят «внешнюю» логику расщепления искусства в целом. Таким образом, две перспективы развития искусства, разъединяющие его (в пределе) на пространственные и временные, оказываются «схваченными» в единой логике развития поэзии – проявления в ней эпического, лирического и драматического способов художественного завершения мира.

В рамках искусства слова сосуществуют свойственная изобразительным искусствам практика подражания объективной, пластической оформленности мира (и в том числе человека), воспроизведения его видимых, внешне узнаваемых – природных – очертаний и присущий прежде всего музыке опыт уяснения внутреннего, субъективного «голоса» бытия (и в том числе человека) – невидимого, изменчивого, не имеющего четкого абриса.

Какова природа этих границ, дифференцирующих искусство на виды, а поэзию на роды?

Вероятно, внутренняя сопряженность этих границ, их чудесная способность к обращению – *внешних во внутренние* и наоборот – указание на то, что перед нами трансформации одной и той же границы, выделяющей человека на фоне окружающего мира. В этом случае предпосылки *разделения* поэзии на литературные роды, как, впрочем, и искусства на виды, следует искать в причинах, порождающих саму поэзию.

На процессы дифференциации поэзии и искусства в целом можно посмотреть как на результат *выделения* человека на фоне других явлений природы, на фоне вообще объективного мира, как на следствие самоопределения человека и обнаружения им своего места в мире. Кроме того, представляется, что проблема разделения поэзии на роды может быть соотнесена с проблемой внутренней разграниченности художественного произведения. Возможно, что границы, дифференцирующие литературу на роды, – это формы проявления единой и всегда присутствующей в произведении границы между творцом и его творением.

Отношение человека к объемлющему его внешнему миру – условие его самоограничения, определения собственных границ, вообще, собственной конечности. «Особым и чрезвычайно важным моментом во внешнем пластически-живописном видении человека, – отмечал М.Бахтин, – является переживание объемлющих его внешних границ...» [1, с.116].

В качестве наиболее продуктивного способа уяснения человеком собственной конечности, эмпирической воплощенности, по-видимому, прежде всего, выступал эпос, более других литературных родов ориентированный на создание пластически определенного образа окружающего мира и без остатка вписанного в него человека. При этом очевидно, что эстетическое переживание человеческой погруженности в объемлющий его внешний мир, его вполне конкретной телесности первоначально было возможно исключительно как осознание внешней – пространственной – определенности другого человека. М.М.Бахтин неоднократно подчеркивал, что человек не способен к переживанию «полноты своей внешней выраженности, он переживает ее лишь частично и притом на языке внутренних самоощущений»: «Я не герой своей жизни», «Я для себя эстетически переживаю».

лен»: [1, 107, 178, 239]. Таким образом, центром излучения этического начала поэтического творчества оказывается телесная воплощенность другого человека: «Ясно, что при определяющем значении категории другого в созидании идеи человека будет преобладать эстетическая и положительная оценка *теза*: человек *воплощен* и живописно-пластически значителен; внутреннее же тело только примыкает к внешнему, отражая его ценность, освящаясь им. Таков человек в античности в эпоху расцвета» [1, с.53]. Вместе с категорией другого приобретает свою пластическую определенность и объемлющий его, имеющий вполне конкретные очертания внешний мир: «Положительно значимым в своей сплошной данности мир становится для меня лишь как окружение другого...» [1, с.195]. «Эта внешняя граница (между человеком и миром – Ю.Г.) существенно иначе переживается в самосознании, то есть по отношению к себе самому, чем по отношению к другому человеку» [1, с.116]. И далее: «Весь мой воспринятый опыт никогда мне не сможет дать такого же видения своей собственной внешней ограниченности; не только действительное восприятие, но и представления не могут построить такого кругозора, куда я входил бы весь без остатка как сплошь ограниченный... Я нахожусь на границе кругозора моего видения; видимый мир располагается передо мною»; «Мое единство – смысловое единство..., единство другого – временно-пространственное» [1, с.116,174].

Вообще, по-видимому, не только в античности, но и всегда в литературе сама возможность созидания пластически завершенного, телесного образа человека как эстетически полноценного целого обеспечивается усилиями и возможностями этического рода поэзии. Именно в жанрах этической поэзии оказывается возможным «...живое, эстетически (и этически) убедительное переживание человеческой конечности, эмпирически ограниченной предметности. Другой весь дан мне во внешнем для меня мире как момент его, сплошь со всех сторон пространственно ограниченный (курсив мой – Ю.Г.)... Я вижу линию, очерчивающую его голову на фоне внешнего мира, и все линии его тела, отграничивающие его в мире; другой весь простерт и исчерпан во внешнем для меня мире как вещь среди других вещей, ни в чем не выходя за его пределы, ничем не нарушая его видимое, осязаемое пластически-живописное единство» [1, с.116].

Таким образом, этический кругозор располагается именно на границе, разделяющей, с одной стороны, «невидимый» во всей своей полноте, переживаемый лишь частично внутренний мир моего самосознания и «видимый», телесно, вещественно, предметно осязаемый мир внешний – мир, простирающийся передо мною и объемлющий не меня – другого. Уяснение того, что этот пластически определенный мир объемлет и меня – так же, как другого, это уже рефлексивная процедура, а не результат непосредственно чувственного опыта. В этом смысле этическая поэзия сродни изобразительным искусствам, осваивающим пространство как нечто

нуждающиеся в заполнении, и потому изображающих пространственную плотность мира и без остатка вовлеченного в него человека.

Согласно проницательному замечанию П.Флоренского, «... живопись распространяет вещественность на пространство и потому пространство склонно превращать в среду... Живопись, таким образом, имеет отношение собственно с веществом, то есть с содержанием вещи, и по образцу этого содержания строит все наружное пространство... Пространство само по себе осязанию недоступно, но живопись хочет все-таки использовать его как осязательное и для этого размещает в нем вещество, как бы тончайшее» [2, с.109]. Подобно живописи, эпическая поэзия как бы застает мир в момент его предельной пластической выраженности, но, в отличие от живописи этим моментом не ограничивается, вовлекая проявленный таким образом мир в поток времени, становления и развития (классический пример – образ щита Ахилла в поэме Гомера). Иными словами, эпическая поэзия не просто, так сказать, представляет в искусстве слова от имени изобразительных искусств, но как бы переводит некий смысл с языка пространства на язык времени. В событии этого «перевода» смысл претерпевает существенную трансформацию, «ожидаясь в новом плане бытия». Эпический род словесного творчества – способ художественного восполнения и завершения мира посредством обогащения его пространственного измерения временным.

В отличие от эпоса, лирика кристаллизует в себе человеческую способность осознавать свою бесконечность. «Необходимым коэффициентом всякого восприятия и представления моей внешней выраженности является сознание того, что это не весь я. ...Самое существенное в действительном переживании себя остается за бортом внешнего видения» [1, с.117].

С этой точки зрения лирика подобна музыке, не знающей пространственной, пластической, телесной оформленности мира и человека, но – напротив – чувствующей их протяженность и определенность во времени. И музыка, и поэзия – способы художественного завершения временного плана мироощущения. «Поэзия и музыка, организуя непосредственно время, – утверждает М.Маклюэн, – предоставляют воображению читателя по данным указаниям представить себе самому, как эти указания осуществляются на деле. Тут художник перекладывает построение пространства с себя на читателя и слушателя» [3, с.303]. Вместе с тем лирическая поэзия «перекладывает построение пространства» на своего реципиента в гораздо меньшей степени, чем музыка. Лирика, будучи родом словесного искусства, стремится заполнить время вполне конкретными пространственными образами. Однако именно поэтому, стремясь, но не заполняя окончательно (пожалуй, наиболее даже в этом смысле удается «завить» акменстам).

Основная художественная задача лирики – сгустить время до степени почти пространственной плотности. Почти пространственной – потому, что между той временной нишей, в которой происходит оформление целостного художественного образа, и теми пространственными ориентирами, посредством которых лирический автор пытается «материализовать» время, всегда существует принципиальный зазор. Этот зазор, присутствующий между объемлющим временным и объемлемым пространственным планами лирического произведения и пронизывающий каждую его точку, нуждается в заполнении и оформлении вне-пространственным способом. И, вероятно, в качестве такого способа выступает ритм. Время в событии создания лирического произведения всегда больше, объемнее, чем пространство. Конкретно-чувственный характер лирического образа приобретает свою конкретность именно через время. И результатом этой конкретизации, удостоверяющим факт художественной завершенности и полноты мира, является ритм.

Будучи диаметрально противоположными родами словесного творчества, эпос и лирика создают художественный образ в различных перспективах. Эпическая поэзия, осваивающая мир в аспекте его пластической определенности, переводит его пространственную протяженность во временной план. Поэзия лирическая наоборот – проявляет и конкретизирует временную протяженность творческого акта посредством овеицествления времени, «прислоняя его к миру лежащей вне меня объективности» [4, с. 213].

Цитированная литература

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. – М., 1984.
2. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М., 1993.
3. Маклюэн М. Телевидение. Робкий гигант // Телевидение вчера, сегодня, завтра. – Вып. 7. – М., 1987.
4. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989.

Анотація

У статті обґрунтовується художня специфіка епічного та ліричного родів словесної творчості як діаметрально протилежних засобів естетичного завершення світу.

Annotation

In the article the art peculiarities of epic and lyric kinds of verbal art as the diametrically opposite ways of aesthetic completion of the world are grounded.

Стаття поступила в редакцію 07.09.2002
Стаття надійшла до редакції 07.09.2002

ОБ ЭСТЕТИКЕ СТИХОВОЙ ФОРМЫ
(МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ)

Нормативный аспект стиховедческих исследований, сводящийся к более или менее полному описанию метрико-ритмической строфической организации стиха, к определению типа клаузул и порядка их рифмовки, остающийся сам по себе в отрыве от общего смысла произведения и задач онтологической поэтики, не может до конца удовлетворить задачам современного филологического анализа. В свете художественной целостности произведения стиховедческий разбор должен стимулировать подход к стиху как к явлению именно эстетическому. В качестве важнейшей методологической посылки необходимо принять следующее: стих — не нечто автономное и строго герметичное, т. е. изолированное от других сторон эстетического целого. То, что принято называть *материей стиха* (терминологическое понятие Е.Г.Эткинда), в поэтическом тексте органично интегрировано в сам феномен художественной целостности.

На конференции «Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика», проходившей в Москве в июне 1995 года на базе Института русского языка РАН, академик М.Л. Гаспаров подвел, по сути, исторический итог развития отечественного стиховедения за XX век. Он отметил, что наука о стихе находится на переломе к новому этапу своего развития. Традиционно выделяемые четыре ее области — метрика, ритмика, рифма, строфика — достаточно хорошо разработаны, поэтому «пора уже думать о расширении поля зрения нашей науки — о том, чтобы установить структурную связь явлений стиха с явлениями других уровней строения поэтического произведения: фонетики, грамматики, стилистики, семантики» [1, с.5]. Если стиховедение до сих пор занималось преимущественно автономными закономерностями строения отдельных уровней стиховой системы, то выдвигаемая в качестве актуальной «программа исследования стиха как лингвистического целого» должна включать в себя также перспективные задачи стихолингвистики — т. е. установление «структурного единства, в котором на всех языковых уровнях проявляется тот факт, что текст написан не прозой, а стихом» [1, с.6]. Таким образом, М.Л. Гаспаров пытается преодолеть изолированное рассмотрение отдельных элементов поэтического текста и представить сам стих как некую систему [2].

Данная точка зрения во многом перекликается с позицией Ю.Н. Тынянова, который в своей замечательной монографии «Проблемы стихотворного языка» (1924) исходил именно из «анализа стиха как конст

рукции, в которой все элементы находятся во взаимном соотношении» [3, с.23]. Исследователь обосновывал понятие *конструкции*, вкладывая в него значение *динамического* аспекта стиховой формы. «Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть *динамический знак соотносительности и интеграции* (выделено нами. — О.З.)» [3, с.26]. Но что означает «динамическая целостность» стиха и какова природа «соотносительности и интеграции» внутри этой целостности? Покрывается ли она установленными М.Л.Гаспаровым тремя видами структурной связи: однонаправленной, компенсаторной и независимой [1, с.6]? И вообще, может ли она быть в принципе осмыслена на сугубо лингвистической основе? Думается, что вряд ли. Убеждает в этом и принципиальная установка Ю.Н.Тынянова, уже самым непосредственным образом предвосхищающая феноменологические горизонты стиховедческого исследования, которые, однако, упрямо игнорируются в лингвистической концепции стиха М.Л.Гаспаровым.

Нельзя не видеть, что позиция данного исследователя в подходе к стиху остается откровенно лингвоцентрической, ибо стиховедение однозначно зачисляется им в область лингвистики текста: при этом поэтический текст рассматривается как языковое целое, или, иначе, лингвообъект — сложный, многоуровневый, а стиховая форма выступает лишь как один из уровней (или даже подуровней) его структуры* [4]. Предпринимаемое М.Л.Гаспаровым в теории и на практике сведение феномена стиховой формы только до одного подуровня языкового «лингвистического целого» грозит обернуться серьезным методологическим редуccionизмом.

Противоположный гаспаровскому пониманию, эстетический полюс стиховедческих исследований отстаивает Е.Г.Эткинд, чей взгляд на природу стиховой формы предполагает неразрывную (органическую) связь *материи* стиха с порождаемым ею *духом* поэзии. Напомним принципиальную методологическую установку исследователя: «...поэзия, как идеологическая форма познания мира, от этой материи (имеется в виду *поэтическая материя*. — О.З.) неотделима: вне слова, звука, ритма — от просодии и рифмы до композиции — в поэтическом произведении нет ни идеи, ни даже просто смысла, а тот, который можно разглядеть вне материи стиха и помимо нее — обманчив, иллюзорен» [5, с.9]. Таким образом, область стиха — это не какой-то отдельный уровень языковой системы, вообще не ав-

* В алгоритме анализа поэтического текста Б.И.Ярхо, которого придерживается М.Л.Гаспаров, стиховая форма составляет лишь один из подуровней нижнего, фонического уровня поэтической структуры. Заметим, что в схожей алгоритмической схеме Н.С.Гумилева элементы стиховой формы обоснованно рассредоточены по фоническому, стилистическому и композиционному уровням (см.: Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии).

тономная сфера, которую можно было бы при желании локализовать и рассматривать отдельно от эстетического целого. Стих — это форма существования поэтического смысла: и его костная материя (метрика), и мышечная ткань, мускулатура тела (ритмика), и система кровоснабжения (звуковая организация), и тончайшее нервное сплетение (интонация). Если брать еще шире, то стих — это определенный эстетический код, или, иначе, феномен национально-духовной культуры. Вот почему стиховедение может быть только нормативной дисциплиной или автономным руководством по теории стиха. Оно призвано соответствовать прежде всего задачам искусствоведения, т.е. стать составной и закономерной частью семиозстетического анализа художественного произведения.

Чтобы оправдать звание эстетического, анализ стиховой формы должен затрагивать глубинные структуры поэтического текста: не только метрику, но и ритмику (и даже индивидуальную интонацию), не только рифму, но и всю звуковую организацию (в том числе фоносемантику и звуко-символизм), не только строфику, но и поэтический синтаксис (а в идеале — и тематическую композицию). Более того, стиховедческий анализ должен включать в себя и сферу поэтической семасиологии, которая занимается деформацией языковых значений под влиянием ритмического фактора [3, с.75]. Только в аспекте «стих и смысл» стиховедческий анализ перестает быть ненужным довеском к эстетическому разбору лирического произведения и получает свое истинное значение как неотъемлемая часть целостного системно-смыслового анализа, иначе — феноменологической герменевтики поэтического текста.

То, что называется «механизмом стиха», не действует изолированно от литературоведческой поэтики и эстетики художественного произведения. Поэтому в плане методологического решения проблемы «стих и смысл» (или, точнее, «стих как смысл») нам близка позиция М.М. Гирсмана, который на протяжении многих лет отстаивает принцип *единства филологии в стиховедении*, активно сопротивляясь лингвоцентрическим теориям, господствующим в современной науке о стихе. По его мнению «в стиховедении особенно рельефно представлена необходимость истинного филологического сотрудничества литературоведа, лингвиста и эстетика». Это не значит, конечно, что каждый стиховед должен быть и тем, и другим, и третьим, но он должен осознавать необходимость этих взаимосвязей и методологических переходов, отстаивать понимание и взаимопонимание в противовес обособлению и последующей борьбе за первенство отдельных составляющих сторон этого стиховедческого целого» [7, с.61].

* Обоснование задач, методологико и алгоритм семиозстетического анализа художественного произведения см. [6].

В свете вышесказанного проясняется и смысл вынесенного в заглавие данной статьи выражения «эстетика стиховой формы». В каком значении употреблено здесь слово «эстетика»? Почему мы не ограничились употреблением таких, к примеру, более привычных для филолога понятий, как «семантика» и «поэтика»? Говоря об эстетике стиховой формы, мы отталкиваемся прежде всего от критериев целостности и органичности поэтического произведения, онтологической природы художественного смысла, а также, не в последнюю очередь, от особой, феноменологической сущности читательского восприятия.

Согласно методологической концепции В.В. Вейдле, «произведение искусства создано из ткани, фактура которой подражает живой ткани организмов — эта художественная ткань тоже имеет клеточное строение, причем каждая клетка представляет собой единицу напряженности, могущей меняться от слабой степени до чрезвычайно высокой» [8, с.8]. По сути, исследователь обосновывает органическую природу художественного целого, и, что самое показательное, направляет этот ведущий методологический принцип против «сциентизма, или как его самой распространенной формы, лингвистизма» [8, с.255]. Отсюда получает особую постановку и проблема выражения в поэтическом тексте, которая никак не сводится лишь к чисто эмоциональному плану. «Выражение, в поэзии, как и в любом искусстве, есть изъятие смысла, не допускающего передачи посредством знаков и знаковых систем (попутно отметим полемику В.В. Вейдле с механистическим подходом структурализма. — О.З.), но и не сводимого к чистой эмоции или чистому ощущению. Поэтическая речь отличается от нарочито непоэтической не тем, что ей чужда мысль, а тем, что *весь человек* присутствует в высказываемых ею мыслях» [8, с.139]. Принципы органичности и целостности увязываются В.В.Вейдле в особом эстетическом феномене, которому исследователь находит соответствующее определение — «весь человек». Однако не нужно думать, что данный феномен относится исследователем только к выражаемому смыслу или творящему субъекту. Нет, в не меньшей степени это относится и к воспринимающему сознанию, что заставляет говорить о феноменологическом опыте читательского восприятия: «Стихотворение, читаемое нами хотя бы и молча, но реализуя мысленно его звучание, как если бы мы его читали вслух, тем самым уже истолковывается нами, со стороны его ритма, звука и смысла, при учете, в то же время, их взаимодействия и уже осуществленного их слияния в ритмосмысле, звукосмысле, в поэтическом смысле каждого стиха и стихотворения в целом. В истолковании этом обнаруживается наше понимание...» [8, с.213].

В сущности, В.В.Вейдле поднимает одну из самых актуальных проблем современного стиховедения: как соотносятся между собой смысл и

значение, структура и целостность? Ведь «смысл не построен, а выражен, построено то, что выражает этот смысл. Оттого и возможно постройку в структуре описать... а выраженного смысла не услышать, не увидеть» [9, с.255]. В конечном счете, как соотносятся между собой часть и целое? Вот это вопросы, которые получают окончательное разрешение лишь на основе эстетико-феноменологического понимания художественной целостности.

Как утверждает М.М.Гиршман, в поэтическом произведении каждый элемент несет на себе отпечаток того целостного художественного мира, частицей которого он является. Каждый значимый элемент истинно поэтического произведения именно потому необходим и незаменим, что в нем непременно воплощается смысловое единство целого, причем воплощается каждый раз по-особому, индивидуально. «Закон поэтической организации — провозглашает М.М.Гиршман, — это вместе с тем и закон смыслового строения стиха, закон его семантического развертывания» [9, с.202]. Но в какой степени содержательны элементы стиховой системы и в какой степени они находятся с элементами других уровней поэтического целого? На этот вопрос филолог, придерживаясь общеэстетической ориентации, отвечает следующим образом: «Ритмическая “выделенность” (мы бы могли сказать еще шире — и фоническая, и даже строфическая. — О.З.), хотя и является значимой, вместе с тем не поддается сама по себе какой-либо вполне конкретной содержательной интерпретации. Смысловая конкретизация здесь возможна лишь с учетом многосоставности данной ритмической формы, ее разнообразных связей с другими элементами поэтического целого. В данном случае следует говорить уже не о типовой, а о более индивидуальной *контекстной* содержательности ритмических форм в поэтическом произведении» [9, с.200-201]. Но в то же время, как предупреждает М.М.Гиршман, «стиховое построение не просто подчеркивает “готовый” смысл (напомним, что, в гаспаровском понимании, оно лишь *аккомпанирует* смыслу. — О.З.) или активизирует его восприятие, но само предстает как материализованное, опредмеченное содержание и обладает специфической значимостью и смысло-выразительными функциями. <...> Выяснение организующего принципа стихового построения, анализ всех его элементов их специфической содержательности, в непрерывном взаимодействии с лексико-семантическим развертыванием стихотворного текста — такой наиболее верный путь к вершине поэтического смысла» [9, с.202].

В плане эстетических стратегий исследования стиховой формы еще многое предстоит сделать. Не случайно в предисловии к первому изданию своей книги «Материя стиха» (1978) Е.Г. Эткинд отмечал, что «многие узловые проблемы эстетики, связанные с поэзией, ожидают только разрешения, но и постановки» [5, с.8]. Исследователь имел в виду

* Обоснование разведения этих понятий см. [6].

прежде всего проблемы, связанные со стиховой (и — шире — поэтической) формой. В качестве таковых он называл: соотношение стиха и прозы, различные виды и формы ритма (от композиционного макроритма до малых, микроритмических форм), различные типы «конфликтов», создающие высокое напряжение поэтической формы, и т.д. Было бы, наверное, несправедливо полагать, что названные проблемные аспекты «материи стиха» не получили должного освещения за тот период, продолжительностью в четверть века, который отделяет нас от времени написания книги Е.Г. Эткинда. Но все-таки с сожалением приходится констатировать, что ситуация в отечественном стиховедении мало меняется к лучшему и процитированные слова все еще остаются в силе* [10].

В свете вышеопределенных методологических посылок особенно актуальной наряду с выявлением семантического потенциала и жанровых предпочтений тех или иных метрических и ритмических форм** [11], а также исследования фоносемантики поэтического текста [12] представляется разработка проблемы феноменологии отдельных стиховых композиций. Обратим внимание на различное содержательное наполнение понятий «строфическая форма» и «стиховая композиция»: наряду с формальным аспектом строфики (и строфического синтаксиса) композиция предусматривает в обязательном порядке также аспект семантический — тематику. Так, применительно к области пушкинского стиха можно с уверенностью констатировать, что если вопрос о строфике прояснен достаточно полно [13, с.202-324], то этого еще никак нельзя сказать о проблеме лирических композиций. Имеющиеся на сегодняшний день исследования [14] интересуются порознь либо формально-стиховыми либо содержательно-тематическими единицами текста, взятыми в отрыве от стиховой формы. Для нас же особый интерес представляют, если так можно выразиться, сами жанрово-композиционные модели порождения стихотворного текста, а именно — семантический потенциал стиховых композиций и его специфическое претворение в индивидуальной художественной практике поэта*** [15].

Взять хотя бы, к примеру, вопрос о феноменологии сонетной формы. Случай с сонетом особенно показателен, так как композиционная структура сонетной формы и формирует собственно жанровую семантику. Кано-

* Напомним в этой связи также оценку Г.О. Винокуром научных достижений в изучении пушкинского стиха (кстати сказать, самой разработанной исторической области стиховедения): «Изучение пушкинского стиха как поэтической формы — на мой взгляд, еще не начиналось».

** См. в этой связи капитальное исследование М.Л. Гаспарова, в котором осуществлен выход за рамки лингвоцентрической установки в область семиотических механизмов культурной памяти.

*** Среди перспективных феноменологических подходов к стиховым композициям отметим следующие: анализ двух- и трехкатренной лирики установление персональных вариантов «твердых форм», выступающих на правах оригинальных лирических жанров, а также разбор целого ряда симметрических и музыкальных композиций в лирике.

низация строфической композиции в сонете влечет за собой и канонизацию тематической композиции, что, в свою очередь, дает все основания говорить об особой *композиционной семантике* [16, с.518-520] сонетной формы. Показательно признание Т.Готье: «Сонет представляет собой род поэтической фуги, тема которой должна проходить и возвращаться до своего полного разрешения в намеченных формах. Нужно поэтому всецело подчиниться его законам или же, признав их изжитыми, педантичными и стеснительными, совсем не писать сонетов» [17, с.126]. Но, как свидетельствует история жанра, конкретная практика сонетистов значительно расходит с теоретической рекомендацией Т.Готье, и в случае жесткой урегулированности композиционной структуры сонет оказывается захвачен процессом исторической эволюции, выражающимся в динамизации его жанровой формы. Проблема *поэтических вольностей* применительно к жанру сонета всегда приобретала особую актуальность, поэтому отдельные формальные отклонения от сонетного канона (нарушение порядка рифмовки, обращение к несанкционированным жанровой традицией метрам и даже использование нестандартного объема — например, усеченный сонет или сонет с кодой) еще не дают оснований именовать подобные вольные формы «неправильными сонетами». Совсем другое дело — изменение на содержательной диалектике жанра, которая автоматически исключает четырнадцатистрочник из разряда сонетных форм.

Вопрос о четырнадцатистрочнике приобретает особо дискуссионный характер, если принять во внимание не только типичный для сонета формальный аспект синтаксического членения и обязательный порядок рифмовки, но и первую очередь, смысловую диалектику сонетной композиции. По мнению Б.Шерра, специально исследовавшего данный вопрос, непременным условием выделения сонетной формы и ее отграничения от каторзиана (случайной стиховой композиции из 14 строчек) наряду с ее обязательным формально-стиховым объемом становится трехчастная семантическая структура, в синтаксическом отношении «подстраивающаяся» под классическую модель петраркианского сонета [18, с.321-322]. Однако думается, что из круга сонетных форм не следует исключать примеры рифмованных четырнадцатистрочников, выдерживающих трехчастность семантической структуры (по типу, например, «опрокинутого» или «инверсированного» или «безголового» сонета), пусть и зарифмованных парной рифмовкой [19, с.194]*.

Расширяя конкретные наблюдения Р.О.Якобсона над сонетной формой в поэзии Пушкина, приходится констатировать ее наличие и в творче-

* Форма 14-строчника, синтаксически подражающая строфике сонета, т. е. представляющая собой целостное сочетание четырнадцати ямбических стихов с семью различно расположенными (в том числе и попарно) рифмами, была впервые отмечена в лирике Пушкина и приписана «к его излюбленным композиционным единицам» Р.О.Якобсоном.

стве других поэтов XIX века: В. Жуковского, Е. Боратынского, М. Лермонтова, А. Григорьева, И. Некрасова, А. Плещеева... Что касается особенно восприимчивой к жанровой традиции сонета, но уже не скованной строгими эстетическими канонами поэтической практики XX века, то она еще в большей степени отмечена оригинальными, нередко выполненными с явной ориентацией на художественный эксперимент примерами сонетных форм, что подтверждает стихотворный опыт О. Мандельштама, И. Бунина, И. Сельвинского, А. Ахматовой, И. Бродского и др.

Специально остановимся на первом зафиксированном нами случае сонетной формы в русской поэзии — стихотворении М. Н. Муравьева «Искусства красотой ты зришь меня прельщенна» (1778). Вот его полный текст:

Искусства красотой ты зришь меня прельщенна.
 Из храма выхожу, искусствам посвященна,
 Искусствам сродственным, но более тобой,
 Всемощна живопись! восторжен разум мой.
 Природу видел я под кистию Лосенка,
 Жива Левицкого малейшая оттенка,
 Российских вижу вокруг художников труды.
 Стремитесь, образцов достигнете среды.
 Да будет красоты идея вами зрима.
 Явите чудеса Венеции и Рима,
 Черты Рафаеля и Тициана тень,
 Представьте древние деянья, как Пуссень,
 И, граций оживив в изображенье свежем,
 Что живописцы вы, почувствуйте с Коррежем [20, с. 173-174].

Графически стихотворение не поделено на катрены и терцеты, к тому же зарифмовано исключительно парной рифмовкой — все это, естественно, осложняет его восприятие как сонетной формы. Но несмотря на указанные обстоятельства в нем четко просматривается семантическая трехчастность стиховой композиции* [21, с. 307-308], являющаяся основой тематической диалектики сонетного жанра. Первые четыре стиха (условно выделяемый катрен) выполняют функцию тематической экспозиции: отношения лирического автора и живописи намечены пока в самом общем, абстрактном виде. Следующее субстрофическое единство (второе четверостишие) конкретизирует заявленную тему восприятия российской живописи, подтверждая ее упоминанием собственных имен художников (А. П. Лосенко, Д. Г. Левицкий). Последняя строка второго катрена в грамматическом плане (выбор императивной формы) резко отличается от предыдущих, выдержанных в изъявительном наклонении. С нее, по сути, и начинается переход к заключительной части — условно выделяемой

* Заметим, что семантическая трехчастность может рассматриваться как общий принцип тематического развертывания в лирике наряду с вариантом двухчастной тематической композиции.

секстине, задающей мотив сравнения российских живописцев с признанными мастерами европейской живописи (Рафаэль, Тициан, Пуссен, Корреджо) и сложной к тому же прямым обращением лирического автора к деятелям русского искусства, что подтверждают императивные формы глаголов («явите», «представьте», «почувствуйте») и опативная конструкция («Да будет красота идея вами зрима»).

Рассмотренный пример стиховой композиции убеждает в том, что в принципе любой четырнадцатистрочник, если он стремится реализовать заложенный в нем структурно-семантический потенциал, может в идеале превратиться в сонетную форму — самую диалектическую и художественно совершенную из всех известных лирических композиций. Осознает ли это сам поэт или нет — даже не важно, в любом случае обращение к четырнадцатистрочнику в разработке драматической или философско-медитативной темы уже делает конвергенцию четырнадцатистишной стиховой композиции и сонетной формы вполне предсказуемой, а в некоторых случаях — и практически неизбежной.

Остановимся еще на одном примере сонетной композиции — стихотворении Пушкина «Подражание итальянскому» (1836). Обращаясь к волюнтарному переложению итальянского «Сонета об Иуде» Ф. Джанни (воспринятому по французскому переводу Антони Дешана), русский поэт не отображает сонетную форму, как считал, например В.В.Виноградов [22, с.554], напротив, извлекает из нее максимум художественных возможностей, прямо ориентируясь на образец так называемого «безголового» сонета*.

Как с древа сорвался предатель ученик,
 Дьявол прилетел, к лицу его приник,
 Дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной
 И бросил труп живой в гортань геены гладной...
 Там бесы, радуясь и плеща, на рога
 Прияли с хохотом всемирного врага
 И шумно понесли к проклятому владыке,
 И Сатана, привстав, с веселием на лике
 Лобзанием своим насквозь прожег уста,
 В предательскую ночь лобзавшие Христа [36].

Отсутствие графического деления на начальный катрен и два tercета — также использование нетипичной для сонета парной рифмовки** [26] не

* «Дантовским» сонетом окрестил данное стихотворение О.А.Проскурина [23, с.24]. Тонкий разбор семантической композиции текста см. [24, с.185-194].

** Парная рифмовка могла быть подсказана Пушкину и французским текстом А. Дешана, отступающего в плане рифмовки от канонической формы итальянского сонета. Интересно, что первые десять стихов у Дешана зарифмованы попарно, за ними же следуют четверостишие описывающей рифмовки. Что касается Пушкина, то он вообще опередил объемом десятистишной композиции, максимально используя возможности сонетной формы.

меняют в данном случае четкой структурно-синтаксической разбивки стихов (4 + 3 + 3), подтверждаемой и строгой логикой трехчастного тематического развертывания. Первый катрен выполняет функцию экспозиции, он заявляет тему предательства Иуды и уже в общих чертах задает ситуацию его посмертного наказания. Переход от катрена (восходящей части) к секстету (нисходящей части, содержащей развязку темы) не случайно отмечен графическим знаком отточия. Идущий следом первый терцет развивает тему inferно за счет колоритной обрисовки бесов — конкретных исполнителей воли «надменного владыки». Второй, заключительный терцет дает выразительную характеристику образа Сатаны, осуществляющего окончательный акт воздаяния предателю Иуде. Последние две строки в составе внутренней композиции выполняют функцию своего рода сонетного «замка», устанавливая зеркально-обратные связи между предательским поцелуем Иуды и лобзанием Сатаны. Особую роль при этом играет союз «и» в четвертой, седьмой и восьмой строках, маркирующий, соответственно, конец первой и второй смысловых частей, а также ввод заключительной, третьей части. Приведенные наблюдения лишней раз свидетельствуют о том, что обостренный интерес к сонетным формам проявляется именно у тех поэтов (и Пушкин из их числа), которым свойственна повышенная структурность лирического мышления.

Таким образом, именно движение от логики (лингвистики) стиха к феноменологии (эстетике) стиховой формы — так можно было бы охарактеризовать перспективный путь стиховедческих исследований. Подобная методология, с нашей точки зрения, позволяет значительно расширить привычные границы науки о стихе и ввести ее на законных основаниях в сферу эстетики и онтологии лирического творчества.

Цитированная литература

1. Гаспаров М.Л. Лингвистика стиха // Славянский стих: Стиховедение, лингвистика и поэтика. — М., 1996.
2. Из последних работ, верных данной методологической установке, отметим монографическое исследование: Казарин Ю.В. Поэтический текст как система. — Екатеринбург, 1999.
3. Тынянов Ю.Н. Литературный факт. — М., 1993.
4. Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 3 т. — Т. 2. О стихах. — М., 1997.
5. Эткинд Е.Г. Материя стиха. — СПб., 1998.
6. Тюпа В.И. Аналитика художественного. — М., 2001.
7. Гиршман М.М. Принцип единства филологии в стиховедении // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. — М., 1985.
8. Вейдле В. Эмбриология поэзии. Введение в фоносемантику поэтической речи. — Париж, 1980.

9. Гиршман М.М. Стих и смысл или стих как смысл? (Еще раз о смысловой выразительности стиха) // Вопросы литературы. – 1971. – № 6.
10. Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. – М., 1990.
11. Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. – М., 1999. По этой теме см. также: Шапир М.И. «Семантический ореол метра»: термин и понятие // Литературное обозрение. 1991. № 12. Он же. «Горе от ума»: семантика поэтической формы (Опыт практической философии стиха) // Вопросы языкознания. 1992. № 5.
12. Помимо указанной выше монографии В. Вейдле см. по этому вопросу: Невзглядова Е.В. О звуко-смысловых связях в поэзии // Филологические науки. – 1968. – № 4; Казарин Ю.В. Проблемы фоносемантики поэтического текста. – Екатеринбург, 2000.
13. См.: Томашевский Б.В. Строфика Пушкина // Томашевский Б.В. Стихи и язык. М.; Л., 1959. С. 202–324.
14. См.: Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975. С. 433–450; Никишова Ю.М. Лирика: поэтика и типология композиции. Калинин, 1990.
15. Лилли, Иэн К. Русская трехкатренная лирика: подступ к анализу // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М.Л. Гаспарова. – М., 1996; Чумаков Ю.Н. Принцип «перводеления» в лирических композициях Тютчева // Studia metrica et poetica: Сб. ст. памяти Петра Александровича Руднева. – СПб., 1999; Эткинд Е.Г. Симметрические композиции у Пушкина // Эткинд Е.Г. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. – М., 1999; Кац Б.А. Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии. – СПб., 1997.
16. Шапир М.И. Язык поэтический // Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины. – М., 1999.
17. Гроссман Л.П. Поэтика сонета // Проблемы поэтики: Сб. ст. – М.; Л., 1925.
18. Шерр Б. Русский сонет // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М.Л. Гаспарова. – М., 1996.
19. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. – М., 1987.
20. Муравьев М.Н. Стихотворения. – Л., 1967.
21. Иванов Вяч. Экскурсы: о лирической теме // Иванов Вяч. Дионис и 19⁰⁰ дионисийство. – СПб., 1994.
22. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. 2-е изд. – М., 1999.
23. Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. – М., 19⁰⁰
- Григорьева А.Д. Язык лирики Пушкина 30-х годов // Григорьева А.Д., 19⁰⁰
- нова Н.Н. Язык лирики XIX в. Пушкин. Некрасов. – М., 1981.
24. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 4. – Л., 1977. – Т. 3.
25. Григорьева А.Д. Указ. соч.

Аногація

У статті розглянуто проблему естетичного аналізу віршованої форми в контексті її індивідуальної змістовності на прикладі композиційної структури неканонічного сонету, котрий, попри все, формус специфічну жанрову семантику.

Annotation

The problem of aesthetic analysis of rhythmic form its individual pithiness on the example of composition structure of non-canonical sonnet which, for all that form the specific genre semantics is concerned.

Статья поступила в редакцию 25.09.2002

Стаття надійшла до редакції 25.09.2002

УДК 82.0

Чернышева О.А.

(Донецк)

О ПРИРОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНФЛИКТА

В литературоведении о художественном конфликте принято говорить как о жизненном противоречии, противоборстве «характеров, идей, настроений в художественном произведении» [1, т.3, стлб. 716]. Вместе с тем в произведении искусства слова жизненная действительность с ее многообразными противоречиями является действительностью изображенной, что в свою очередь порождает вполне закономерный вопрос о связи события изображения с имеющим место в жизни изображенных в произведении людей, воспринимаемых в их телесно-природной форме, определенным противоборством, то есть с художественным конфликтом. На первый взгляд представляется, что эта связь заключается лишь в изображении жизненных, прозаических противоречий. Другими словами, событие изображения имеет вспомогательную, пассивную функцию и в художественном конфликте участия не принимает. С таким выводом приходится согласиться, ибо вполне понятно: в жизненно-прозаических противоречиях словесное изображение участия принимать не может в силу онтологического различия события жизненно-прозаического и события словесного изображения. Это в свою очередь свидетельствует о том, что традиционное понимание художественного конфликта художественную, то есть творческую, природу конфликта не учитывает. Происходит это по той причине, что хотя и подразумевается

творческая, эстетическая основа имеющих место в художественном произведении жизненных противоречий, не учитывается та специфически словесная форма, в которой обладатели характеров, идей, настроений, мнений, абсолютизируется жизненная, телесная форма существования, то есть форма, в которой воспринимается изображенный в произведении искусства слова предмет.

Сведение сути художественного конфликта к жизненным противоречиям приводит к исчезновению эстетической (поэтической, творческой) основы его. Истоки этого видятся в том, что само произведение рассматривается не как творческий процесс, не как поэтическое, «эстетическое событие» (М.Бахтин). Другими словами, чтобы вернуть художественному конфликту эстетический, художественный статус, необходимо говорить об изменении способа бытия литературного произведения. Способ бытия литературного произведения, обуславливающий эстетическую, творческую природу художественного конфликта, терминологически определяется как «поэтический мир», «эстетический объект», «целое произведения». «Эстетический объект» (термин М.Бахтина), поэтический мир – термины, закрепляющие понимание литературного произведения как творческого процесса, то есть как эстетического, поэтического события, участниками которого являются событие жизни персонажа и событие созерцания его как прозаической, реальной, живой личности, событие изображения героя и событие восприятия этого изображения. «Эстетическое событие», как писал М.Бахтин, это выполнение автором «художественного задания», как «задания завершить данное познавательно-эстетическое напряжение» [3, с.242], то есть создание поэтического целого – эстетического мира, целого героя. «Автор направлен на содержание (жизненную, то есть познавательно-эстетическую, напряженность героя), его он формирует и завершает, используя для этого определенный материал, в нашем случае словесный, подчиняя этот материал своему художественному заданию: есть заданию завершить данное познавательно-эстетическое напряжение» [там же]. Из сказанного ученым следует, что поэтическое целое представляет собой событие взаимоотношения автора, «творца формы» [3, с.79], и героя «носителя открытого и изнутри себя незавершенного единства жизненного события» [3, с.97].

В акте творчества/чтения как события взаимоотношения автора и героя ценностным центром эстетического видения автора и читателя является герой. На него направлена их формирующая энергия как выражение ценностного отношения автора и читателя к герою, реализующееся посредством определенным образом организованного слова-высказывания повествователя. В творческом акте (поэтическом событии) герой соединяется

в себе внутренним образом, то есть в творческом сознании автора и читателя, воспринимаемый созерцателем персонаж и воспринимаемое слушателем изображение героя, осуществляемое словом-высказыванием повествователя, образуя целое героя. Целое героя, таким образом, предстает как сверхъединство персонажа фабулы и его изображения в сюжете, между которыми проходит граница. Если фабула – действительность жизни как типа (рода) бытия, то сюжет – действительность лингвистически определенного слова. Каждый момент целого героя предстает как разворачивающиеся одновременно событие жизни персонажа, подчиненное познавательным этическим ценностям, и событие его формально-эстетического завершения, подчиненное эстетическим ценностям, в силу чего «каждый момент» поэтического целого «определяется в двух ценностных системах, и в каждом моменте обе эти системы находятся в существенном, напряженном ценностном взаимоотношении – это пар сил, создающих ценностный вес каждого момента и всего целого [3, с.247]. Следовательно, «ценностные системы» автора и героя находятся в диалогических отношениях, разворачивающихся в поэтическом целом, целом героя, поэтическом мире, и осуществляющихся посредством формы (слова повествователя). Персонаж обладает своей властью, своим порядком, у него свои закономерности жизни, в силу чего он может оказывать или не оказывать сопротивление тому, как он изображен, то есть целому героя, автору. Если наблюдается сопротивление, то имеет место художественный конфликт, суть которого состоит в столкновении персонажа с целым героя. Источником конфликта является характер организации слова-высказывания повествователя, который в свою очередь определяется закономерностями, производными от поэтического закона, содержание которого во многом зависит от фактов, находящихся за пределами собственно творческих явлений, в сфере философской, этической, социологической и т.д.

Таким образом, художественная (эстетическая, творческая) природа конфликта определяется как источником, так и сферой его протекания. В силу того, что поэтическое целое не дано в восприятии так же наглядно и непосредственно, как литературное произведение, представляющее собой итог литературной деятельности, а существует во внутренней форме, в творческом сознании автора-творца и читателя, бытийный статус художественного конфликта определяется как внутренняя форма. Из этого следует: 1) художественный конфликт не опредмечен, не дан так наглядно, как конфликт жизненный; 2) художественный конфликт может разрешиться лишь в контексте поэтического целого действием творческой энергии автора, другими словами, продолжением поэтического события.

Художественный конфликт имеет фабульное выражение: разворачивается на предметном уровне художественного целого и представляет собой конфликт между жизненно определенными лицами. Решение художе-

ственного конфликта одновременно является решением жизненного (фабульного) противоречия.

Сказанное позволяет говорить, что художественный конфликт – это конфликт онтологического порядка, ибо представляет собой столкновение «жизни» и «поэзии», творческого бытия (целого героя), столкновение персонажа, фабульного человека, с целым героем, столкновение писателя как субъекта жизни с писателем как объектом творческого бытия. Разрешается художественный конфликт преодолением «жизни» как телесной формы существования. В перспективе персонажа такое преодоление возможно путем овладения им поэтической ценностью, благодаря чему надобность в телесной форме исчезает. В перспективе автора – это «восстановление» своего творческого бытия путем преодоления жизненного существования персонажа.

Поясним сказанное, обратившись к записям М.Бахтина 1970-1971 годов. В них ученый метафорически применил термины раннесредневекового философа Иоанна Скота Эриугены, созданные им для описания творческой деятельности Божества в сочинении «О разделении природы», к терминологии творческой активности человека. М.Бахтин указал на существование «первичного автора» и «вторичного автора»: «Первичный (не созданный) и вторичный автор (образ автора, созданный первичным автором). Первичный автор – *natura non creata quae creat*; вторичный автор – *persona creata quae creat*. Образ героя – *natura non creata quae creat*... Создающий образ (то есть первичный автор) никогда не может войти ни в какой созданный им образ. Слово первичного автора не может быть *собственным* словом: оно нуждается в освящении чем-то высшим и безличным (научными аргументами, экспериментом, объективными данными, вдохновением, наитием, властью и т.п.). Первичный автор, если он выступает с *личным* словом, не может быть просто *писателем*... Поэтому первичный автор «обласкает в молчание» [4, с.353]. Так, Пушкин, Достоевский и т.д. – «реальные биографические личности», живые люди, пребывающие в своих жизненных контекстах, по терминологии М.Бахтина являются «первичными авторами», предвечной первопричиной всего созданного ими. Чтобы стать авторами, творцами «Евгения Онегина», «Преступления и наказания», они должны стать субъектами поэтического, авторского (творческого) бытия. Причастность к нему для «первичного автора» осуществляется путем созерцания им персонажа. Персонаж – это та форма, в которой «первичный автор» становится субъектом творческого бытия. Другими словами, «первичный автор» субъектом творческого бытия является в *первичной* форме – как персонаж. Почему? Созерцать персонаж «первичный автор» может только во внутренней форме, то есть тогда, когда *погружает* себя поэтическому, творческому закону. Созерцание персонажа – это встреча его с «первичным автором» во внутренней форме свидетельства

о том, что персонаж — превращенная форма бытия «первичного автора». Именно она открывает перед ним перспективу творчества, а тем самым возможность обретения творческого, поэтического бытия. Творцом, то есть «вторичным автором», «природой сотворенной и творящей», «первичный автор» становится путем обретения форм повествователя и героя. Повествователь и герой, будучи формами бытия «вторичного автора», являются творческими формами бытия «первичного автора». Как творящий субъект «вторичный автор» существует в формах повествователя и героя, причем форма героя, будучи формой «не-я» автора-творца, является не-правильной, неадекватной ему формой.

Творческий процесс, развитие художественного конфликта, исходя из сказанного, можно представить следующим образом. Созерцая персонаж, «первичный автор» «вживается» в него, обретая тем самым форму героя. В форме повествователя он изображает его. Событие созерцания персонажа и событие изображения героя происходят одновременно. Событие «вживания» «первичного автора» в персонаж и обретение им формы героя позволяет персонажу быть причастным поэтическому бытию.

Конечная цель «первичного автора», например, Пушкина, создать «Евгения Онегина», стать его творцом, обрести творческое бытие, то есть изменить свой онтологический статус. Достигается поэтическое бытие путем преодоления Пушкиным — «вторичным автором», творцом, самого себя как живого человека. Наблюдается это в процессе развития поэтического события, творческого процесса, представляющего собой в перспективе персонажа «достижение» им поэтического бытия, возможное через преодоление им своего телесного существования, «жизни». В перспективе «вторичного автора» — «восстановление» им своего поэтического бытия. Подобное «восстановление» осуществляется как преодоление творцом жизненного существования персонажа. Со стороны творца такое преодоление представляет собой завершение причастности героя поэтическому целому, в результате чего исчезает форма героя как «не-я» автора-творца, персонаж становится субъектом поэтического бытия и отождествляется с творцом: целое героя = автору. Целое героя по смыслу и по форме совпадает с автором, его творческим бытием, надобность в фабуле исчезает.

Итак, разрешение конфликта между персонажем и целым героя есть в то же время разрешение конфликта между писателем — субъектом жизни и писателем — субъектом творческого бытия. Как субъект творческого бытия писатель стремится завершить творческий процесс, тем самым преодолеть опосредованные формы своего творческого бытия, преодолеть себя как субъекта жизни. Чтобы это произошло, стремление писателя должно преломиться в сознании фабульного персонажа и осуществиться как его стремление к достижению высшей ценности, которая является ценностью поэтической. В силу этого овладение персонажем поэтической ценностью

означает преодоление писателем своего телесного существования, изменение им своего бытия, которое теперь становится только поэтическим. Разрешение конфликта между персонажем и целым героем – это разрешение конфликта между писателем – субъектом жизни и писателем – субъектом творческого бытия.

Цитированная литература

1. Краткая литературная энциклопедия. – М., 1966.
2. Краткая литературная энциклопедия. – М., 1978.
3. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. – К., 1994.
4. Бахтин М.М. Из записей 1970-1971 годов // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.

Анотація

У статті розглядається поетична природа художнього конфлікту як конфлікту онтологічного порядку.

Annotation

In the article the poetic nature of the art conflicting as conflicting of the ontological order is esteemed.

Статья поступила в редакцию 20.07.2002.
Статья надійшла до редакції 20.07.2002.

УДК 82 – 312.6

Созина Е.К.
(Екатеринбург)

ДИНАМИКА ВОСПОМИНАНИЯ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ: НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕТКИ

Предметом нашего внимания являются художественные автобиографии особого типа, в способах построения которых мы обнаружили близость к устному дискурсу воспоминания, коему склонны предаваться люди преклонного возраста. О причинах подобной близости мы рассуждать не станем, хотя некоторые догадки по этому поводу будут высказаны.

Наша исходная идея – о различии автобиографических произведений по ряду пересекающихся оснований. Мы выделяем *автобиографический мимесис* (произведения, в которых значима сама изображаемая история, картина жизни; обычно их автобиографизм фиксируется внетекстовыми факторами, позиция человека вспоминающего в них не маркирована) и *автобиографический описесис* (здесь довлеет собственно повествование как рассказ о прошедшем, поэтому возрастает роль повествовательной инстанции, релизующейся в инстанциях героя и повествователя или рассказчика, фактуально составляющих одно лицо – человека, вспоминающего и описывающего свою жизнь). Вторая типология, предложенная нами, возникла на основе феноменологического подхода и предполагает разделение т.н. *вспоминающе-визуалистского* и *вспоминающе-смыслового* письма и повествования. В первом из них повествование создается за счет запечатления в письме образов, встающих в сознании субъекта и имеющих, в силу особенностей самого нашего сознания, интеллекта и памяти, зрительно-перцептивную природу. Монтаж визуальных образов осуществляется по законам феноменологического акта, обнаруживающим смысловой характер самого процесса воспоминания: во вспоминающем письме рождается некий смысл, проецируемый субъектом на всю свою прошедшую жизнь и заново освещающий ее. Отсюда второй тип автобиографического письма был назван нами *вспоминающе-смысловым*.

Найденный смысл автор чаще всего выносит в начало произведения, он телеологически направляет его повествование. Например, в повести Н.С.Лескова «Детские годы (из воспоминаний Меркула Праотцева)» роль итогового смысла, рожденного воспоминаниями, играет оценка рассказчиком своей жизни как искушения прекрасным, как погони за наружным блеском в неумении увидеть истинное и разгадать свое предназначение. К данной позиции он приходит лишь в старости, но она «стягивает» на себя весь сюжет, становится исходной при описании начала самосознания героя в младенчестве. «Рассеивающую» функцию в повествовании Лескова выполняет артистическая натура героя-рассказчика, которая и заставляет его визуализировать и заново переживать свое прошедшее, несмотря на уже найденную им – монахом в своей настоящей жизни – истину. В книге И.А.Бунина «Жизнь Арсеньева» смысл, спроецированный автором из последующего текста в первую главку, можно условно обозначить как определение субъектом своего *места* в безначалии времени и пространства, – места, находимого им посредством памяти и закрепляемого в письме: этот смысл акцентируется писателем и в эпитафии к произведению («Вещи и дела, аще не написанныи бывають, гмою покрываються и гробу беспамятства предаются, написанныи же яко одушевленнии...»).

* Здесь нам приходится пересказывать некоторые положения своей предшествующей работы, см.: Созинова Е. К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001.

В пределах произведения вспоминающе-визуалистское и вспоминающе-смысловое письмо обычно сочетаются по принципу дополнительности, ибо трудно найти тексты, где бы господствовало какое-то одно в чистом виде. В повествовании XIX века обретенный рассказчиком смысл зачастую оформляется по типу логоса, рациональной идеи, — согласно концепции Ж. Деррида, ведущего структуратора любого письма прошлой эпохи (см. «Грамматологии» и др.). Видимо, поэтому автобиографии позапрошлого (теперь уже) столетия В.Б.Аверин называет «концептуальными» автобиографиями-«результатами»; в качестве их характерных признаков исследователь упоминает «концептуализм, рационализм, объективизм» [1, с. 8-9]. Однако, несмотря на логосообразный характер повествования и сюжетостроения, классические тексты автобиографических произведений XIX века, относимые нами к типу автобиографического диегесиса, обнаруживают в себе многие признаки вспоминающе-визуалистского письма, в большей степени характерного для литературы XX века; таковы «Детские годы Баркова-внука» С.Т.Аксакова, «Детство. Отрочество. Юность» Л.Н.Толстого, «Записки одного молодого человека» и даже «Былое и думы» А.И.Герцена, упомянутая выше повесть Н.С.Лескова. Укажем еще одно важнейшее отличие вспоминающе-визуалистского письма от вспоминающе-смыслового: если первое — это рассказ о *воспоминаниях*, то второе — рассказ о собственной жизни, если в первом основным «объектом» художественного внимания автора выступает фактически его собственная моделирующе-воспроизводящая способность актуальной памяти и воображения, то во втором главное для него — осмысление произошедшего, извлечение опыта жизни.

Здесь нас будет интересовать автобиографический диегесис, представленный вариантами письма, описанными выше.

По принципу свободного монтажа данных сознания и памяти, смысл которых еще неясен автору, выстраивается начало довольно многих автобиографических произведений, включая названные. Автор-рассказчик впечатлевает в слове картины, встающие перед его глазами, причем ключевое «помню» оказывается синонимично «вижу»¹¹. Сходным является набор первоначальных образов «младенчества»: и у Толстого, и у Аксакова, и у Бунина, и даже у Набокова это образы близких людей, среди которых особо выделяются мать и няня (гувернер, а затем няня у Толстого), вещей, окружающих ребенка, постепенно открывающихся ему пространствах; у всех названных писателей, а также и у Лескова, и в начале «История одного современника» В.Г.Короленко ведущим топосом мира детства

¹¹ Автобиография В.В.Аверина, которая, мы надеемся, уже вышла из печати, остается нам пока неизвестной.

¹² Вычитывающий перечень примеров подобного рода «живописного компонента» в автобиографических текстах (увы — без ожидаемого обобщения) дает автор книги [3, с. 72-73].

ва становится дорога, опространствливающая время, неведомое детскому сознанию. По-видимому, общие черты дворянского детства всех указанных писателей обуславливают общий ход воспоминаний. Далее начинаются существенные различия. Однако что направляет поток свободных ассоциаций, на волю которых отдается художник? Иначе говоря, почему мы вспоминаем это, а не то: почему именно вакса, купленная в городе на базаре, остается в сознании бунинского героя – и что значит эта вакса для его воспоминаний и для его «я»? Вот, пожалуй, центральная проблема, решить которую «на все случаи жизни» вряд ли возможно, ибо обнажить ее глубинные истоки, вероятно, под силу лишь психоанализу, применимому отдельно в каждом отдельном случае.

Мы наметим логику механизма, управляющего возникновением и развертыванием произвольных воспоминаний и являющегося условием наррации в автобиографическом повествовании свободного (вспоминающе-визуалистского) типа. Наиболее отчетливо и ярко этот механизм обнаруживается в устном дискурсе – потоке, точнее, пунктире толчков-приливов воспоминаний о «былом», спонтанно возникающих у людей, которые не озабочены связным изложением своих мыслей. Носителями такого дискурса явились для нас «старики», ибо жизнь их сознания-памяти для них более реальна, чем жизнь действия, требующая усилий по преодолению физических и энергетических барьеров. Именно для «стариков» свободно плыть в потоке сознания оказывается проще, чем преодолевать сопротивление мира вещей, людей и предметов. Очевидно, поэтому их внутренний дискурс, эксплицированный вовне, обнаруживает близость к художественно-автобиографическому диэгесису.

Наблюдения показывают, что стимулирующую и «запускающую» роль в процессе воспоминаний играет *впечатление*. В локусе впечатления происходит наложение некоего восприятия сегодняшнего дня на значимый момент прошлого, который благодаря этому начинает звучать, вибрировать в актуальном состоянии сознания субъекта и незамедлительно выражает себя с новой и подчас более мощной силой, чем в прошлом. В книге о Прусте М. К. Мамардашвили назвал этот механизм работы впечатления резонансным сцеплением, или, в несколько ином контексте, явлением рекуррентности. Психологически резонансное сцепление осуществляется посредством работы ассоциативного мышления: А. Бергсон выделял в трансцендентальном синтезе памяти ассоциации по сходству (т. е. метафорические) и ассоциации по смежности (т. е. метонимические). Заметим, что собственно для памяти – и для реалистического повествования, которым по большей части является автобиографический диэгесис, более характерны ассоциации по смежности.

Исходя из предметной основы, с которой мы встречаемся в своем «теперь» и которая связывает нас с нашим же «прежде» или «тогда», можно

выделить несколько видов впечатлений. 1. Впечатления места, «ситуации» (словоупотребление М. Мамардашвили). Вот ряд примеров: а) наша соборная сеница, которую мы далее обозначаем как Марию Б., прогуливаясь по берегу пруда, говорит: «Здесь раньше народу тьма была, все купались, играли, загорали... Я вот тут сижу на бережку, а Ванечка мой с мальчишками купается. Вдруг дождь – набежал не видали, да крупный, Ванечка хохочет, из воды не вылезает, а мне не до смеху...». б) в романе И. Бунина «Жизнь Арсеньева» – целая россыпь вокзалов и поездов, вызывающих у героя воспоминания об ушедшем счастье: «Был темный зимний вечер без снега, вагон гремел в сухом воздухе. <...> Ночь до Харькова... И та, другая, ночь от Харькова, два года тому назад: весна, рассвет, ее крепкий сон в светлеющем вагоне... <...> Потом был Курск, тоже памятный: весенний полдень, завтрак с ней на вокзале, ее радость...» [2, с.282]. В целом со впечатлениями места знаком, пожалуй, каждый. 2. Впечатления вещи, также весьма распространенные в литературе и жизни: знаменитое пирожное «мадлен» у Пруста, зеркало у Бунина, благодаря которому герой вступает в «жизнь сознательную», отмечает свои возрастные изменения, осуществляет идентификацию с собой. 3. Впечатления времени, соединенные с эмоционально-сенсорными ощущениями и у художников имеющие синестезический характер. Особенно много встреч с прошлым через впечатления времени в книге Бунина, вот пример, осложненный наращиванием временных пластов: «Это было на приморской бессарабской даче. Я пришел с купанья и лег в кабинете. Был жаркий и ветреный полдень: сильный шелковисто-горячий, то затихающий, то буйно-растущий шум сада вокруг дома, тень и блеск в деревьях... <...> Я глядел на все это, слушал и вдруг подумал: где-то, двадцать лет тому назад, в том давно забытом малорусском захолустье, где мы с ней только что начинали нашу общую жизнь, был тоже подобный полдень...» [2, с.130]; «Я и теперь испытываю нечто подобное в такие ночи» [2, с.267] (посреди итеративного повествования о летних ночах в Батурино). 4. Чисто сенсорные впечатления: обычно они недолговечны, ибо долговременная память (согласно исследованиям психологов) не хранит их и оставляет лишь в том случае, если они кодируют семантически важную для субъекта информацию. Однако в литературе они встречаются – запах писсуара у Пруста, запах классной комнаты у Л.Толстого. Довольно часто именно они становятся основой образов памяти у Бунина, отличавшегося, по его собственным и неоднократным заявлениям, редкой сенсорной восприимчивостью.

В процессе развертывания впечатления между «концами» резонанса образуется свой временной континуум, в котором, пользуясь схемой П.Рикера, можно вычленить три временных измерения: «время рассказа» (определяемое ситуацией наррации) – «рассказываемое время» (назовем

его также вспоминаемым) – «вымышленный опыт времени, который создается соединением-разъединением между временем, требуемым для рассказа, и рассказываемым временем» [3, с.84]. Последнее время и есть собственно художественное, возникающее в мире произведения, это тот самодорождающийся продукт воспоминания-письма, воспоминания-дискурса, который рождается его процессуальностью, живет в ней и который составляет промежуточное пространство самой развертки временного «веера». В данном выше примере из книги Бунина (о приморской даче) возникает «треххронность» бунинского времени¹, ибо временем рассказа является не пребывание на бессарабской даче – о нем герой также лишь вспоминает, но условно обозначенное время самого письма: рассказчик словно спускается вниз и вглубь по лестнице памяти. Эту же развертку веера можно обозначить и как бергсоново «чистое прошлое».

Его остов мы встречаем в устном дискурсе воспоминания, наглядно демонстрирующем смещение и, подчас, смешение того, что обычно кроется внутри веера. Из разговора с Марией Б.: «Мы сюда с Ванечкой гулять ходили, вот здесь тоже людно было – это сейчас запустение, нет никого. В мяч играли, в лапту. – Как же вы с Ваней в лапту могли играть? Когда он рос, в лапту уже не играли, да и неудобно здесь, гора. – Да нет, играли, и в лапту, и в мяч, вот здесь ребяташки бегали...». В памяти женщины смешались разные временные пласты: детство сына совместилось с ее собственным детством, когда она сама играла в лапту; основанием служит общность настроения – ведь и в своем детстве, и когда был еще мал сын, она была весела и счастлива. Характерно, что в рассказе старого человека наблюдается известное по мифам «умаление» времени и самой жизни: клонясь к закату, оно ускоряется и теряет свою полноту, причем личное восприятие времени жизни переносится на общее (этим, очевидно, и порождаются знаменитые сетования стариков на «плохие времена» и на то, что «теперь» все гораздо хуже, чем «тогда»). Жизнь словно одеяло ускользает из рук, позади больше, чем впереди; надо как-то удержаться в жизни – эту «тормозящую» энтропию роль и играют в старости воспоминания.

В отличие от этого, в автобиографическом повествовании время ближе к финалу обычно замедляется: ведь его истинным финалом по сути является слияние рассказчика-героя с собой-нынешним, что означает аннигиляцию времени, сложение веера, а значит – феномен конца. Возможно, поэтому так часты в литературе незавершенные книги воспоминаний, непродолженные хроники жизни. Бунин заканчивает «Жизнь Арсеньева», но в путевом изложении его рассказа этот конец идентичен смерти, и не только героини, но и рассказчика-героя, ставшего писателем и своим актом

¹ Термин употребляет Ю. Мальцев, см.: Мальцев Ю. Иван Бунин, 1870–1953. – М., 1994. С. 305–311.

письма исполнившего предназначенное. Отъездом из Европы в Америку и следовательно, радикальной переменой всей жизни завершаются «Другой берег» В.Набокова, в контексте книги и всего творчества писателя эпиграфическом романе Д.Мамина-Сибиряка «Черты из жизни Пепко». Главной задачей автора является установление тождества с самим собой, преодоление внутреннего (и внешнего) двойничества, в финале автобиографический герой уезжает из Петербурга, а на протяжении всего романа муссируется мысль о ранней смерти его alter ego Пепко.

Пожалуй, наиболее таинственным – и не только для интерпретатора, но и для самого субъекта воспоминаний – является тот смысл, что имеет для него само воспоминание, тот смысл, что лежит в глубине впечатлений, будучи внезапно открыт-сотворен в новом временном кванте, в возвращающемся броске резонанса. Наверное, для понимания этого смысла и пишется автобиография. «Модус присутствия прошлого» в воспринимающемся сознании субъекта, даруемый впечатлением, обеспечивает тот эффект, о котором, по слову М. Мерло-Понти, «из некоего созвездия данных бьет ключевой имманентный смысл, без которого не было бы возможным никакое обращение к воспоминаниям» [4, с.48]. Этот смысл, естественно, не принадлежит прошлому, его «родина» – развертка веера, его время – время сознания и(=) памяти, его зачастую и прописывает автор автобиографии в своем вспоминающе-смысловом повествовании. Так, едва не каждая главка «Мемуаров моего современника» В.Короленко завершается смысловым выделением, облаченным по канонам письма той эпохи в логическую форму риторической максимы, напр.: «Это были первые разочарования: я кидался навстречу природе с доверием незнания, она отвечала стихийным бесстыдством, которое мне казалось сознательно враждебным...» [5, с.12]; «главное – в душе отложилось первое впечатление “изнанки” и того, что под этой гладко выстроганной и покрашенной поверхностью скрыты первые, изъеденные гнилью сваи и зияющие пустоты...» (в связи с переделкой крыльца у дома, поразившей сознание героя-ребенка) [5, с.14]. В автобиографических текстах XX века личностный смысл, находимый автором, редко проговаривается столь ясно и отчетливо, хотя масса рассуждений «на тему» смысла есть и у Набокова, и у Бунина, и у многих художников и поэтов. Понятно, что в литературном произведении механизм резонанса (обращения вспять) осуществляет письмо: в нем, не в реальности жизни встречается автор-рассказчик с самим собой. Эон события смысла транскрибируется письмом, его «не-время» наполняется теми временными слоями, что орудием письма производятся-произрастают из хранилища памяти субъекта, из его «распечатывающейся» души. «Вырвать рассказываемое время из сферы незначимости с помощью повествования», введ

его, чуждое смысла, «в сфере смысла», – таков, по Рикеру, горизонт расказа в отношении ко времени, – и это время, насыщенное смыслом и переживанием, становится тем, что иногда называют временем «обретенным» и что по существу как раз и является «вымышленным опытом времени» текста, становящегося произведением.

Образы, складывающиеся в символический узор смысла в едином хронотопе впечатления, подчас отсылают к сфере бессознательного субъекта, их «стимул» – это болезненный очаг, подвергающийся вытеснению и сопротивлению со стороны внешнего сознания человека. Как известно, на анализе первоначальных воспоминаний был основан психоаналитический метод лечения больных З.Фрейда и А.Адлера. Известно также, что вязь образов воспоминаний как нельзя более близка сновидческой логике, а кроме того – сцеплению образов и мотивов в поэтическом тексте. Следовательно, единой должна быть методика анализа всех этих форм объективации сознания. Заметим также, что смысл, увиденный автором в своем кольце впечатлений и эксплицированный им в тексте, далеко не всегда является единственным и последним, он не всегда открывает нам истинный источник впечатления прошлого, остающийся для субъекта в теневой проекции его сознания. Так, например, в автобиографической книге Набокова «Другие берега» («Память, говори») «тройственный образ – лодка, лебедь, волна» – сопровождает и завершает воспоминание героя-рассказчика о Mademoiselle, героине его детской жизни. Для автора это становится поводом для рассуждений о «сияющем обмане» искусства, о границах искусства и жизни – сам смысл метафорической ассоциации он опускает, уходя в рациональную, вторичную обработку символического жеста метафоры, потрясшей его своей личной близостью к смерти и вечности, а также, очевидно, – и своей явной двусмысленностью (ибо все три образа, поминаемые Набоковым, связывает сема андрогинности и амбивалентности).

Те смыслы, что открываются в дискурсе воспоминаний стариков, чаще всего не имеют «психоаналитического» характера: обычному человеку свойственно чаще вспоминать и проговаривать хорошее, чем плохое, да и вряд ли он станет без специального вмешательства воспроизводить очаги какой-либо психической травмы прошлого. Здесь перед нами – поле вечных смыслов: печаль об уходящей жизни и своей молодости, страх смерти, надежда на лучшее, иной раз на чудо, желание любви и участия, гордость за прошедшее... Достаточно интересными выступают т. н. «забывания» субъектов – лагуны в памяти, далеко не всегда объясняемые ее возрастными дефектами, а также упомянутые выше смещения и наложения, инверсии и перебивы как самих воспоминаний, так и соответствующих временных пластов, однако их содержательность относится к внутренней жизни конкретного индивида, поэтому в данном случае мы на них не останавливаемся. Сама по себе связь центральной «темы» с «мотивом» в структуре воспоминательного сюжета

обычно развивается по той логике складывания сюжета, что была выделена А. Жолковским и Ю. Щегловым, во всяком случае многие их «приемы» рассматриваются в схеме сюжета воспоминаний.

Цитированная литература

1. Аверин Б.В. Романы В.В.Набокова в контексте русской автобиографической прозы и поэзии: Автореф. диссерт... д-ра филол. наук. – Спб., 1999.
2. Бунин И.А. Жизнь Арсеньева // Бунин И.А. Собр. соч.: В 8 т., Т.5. – М., 1996.
3. Рикер П. Время и рассказ. Конфигурация в вымышленном рассказе. М., Спб., 2000. – Т.2.
4. Мерло-Понти. Феноменология восприятия. – Спб., 1999.
5. Короленко В.Г. Собр. соч.: В 5 т., Т.4. – Л., 1980.

Анотація

Стаття присвячена проблемі динаміки спогадів у автобіографічному дискурсі.

Annotation

The article is dedicated to the problem of dynamics of recollection in autobiographical discourse.

Статья поступила в редакцию 03.10.2002

Стаття надійшла до редакції 03.10.2002

УДК 82.02

Мних Р.

(Дрогобич)

СОВРЕМЕННОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ МЕЖДУ СОФИЕЙ И ЛОГОСОМ, ИЛИ ТРИ ПАРАДОКСА ХАЙДЕГГЕРА

Австралийский абориген купил новый бумеранг, но никак не может выбросить старый.

(из Книги анекдотов)

По дискуссионное состояние современного литературоведения, которое в Западной Европе наступило после разочарования в деконструктивизме, а в Восточной Европе – после очарования философской мыслью Хайдеггера, во многом обусловлено не до конца проработанным

венными отношениями между философией и филологией [1]. София и Логос в литературоведении XX века составили своеобразные два полюса, между которыми происходило движение европейской мысли о поэтическом произведении. При этом, скажем, структурализм и семиотика явно тяготели к логичности, феноменологическое литературоведение к софийности, а герменевтика (как и рецептивная эстетика) пыталась обосноваться в срединной точке, между двумя крайностями. Теоретическая мысль Мартина Хайдеггера изначально формировалась как мысль феноменологическая [2, с.377-386], в границах софийного полюса, а после выхода "Бытия и времени", с 1927 года, началось её движение к герменевтической, "срединной" точке. Онтологическая герменевтика Хайдеггера не была связана с толкованием собственно художественных произведений, и в том, что принципы Хайдеггера были экстраполированы в область литературоведения, велика заслуга Гадамера. Но в отличие от Хайдеггера Гадамер всегда выдвигал и объяснял проблему традиции и преемственности как основополагающую для самого феномена понимания. Традиция определяет горизонты нашего понимания, её не нужно преодолевать, как учит Хайдеггер, ибо она делает возможным слияние горизонта личного опыта с общим смысловым горизонтом культуры. В этом отношении герменевтика Гадамера оказалась своеобразным преодолением хайдеггеровской проблематичности европейской метафизики.

Творчество Хайдеггера ставит вопрос об отношении философии и литературы (литературоведения). Отметим, что здесь четко вырисовываются два возможных аспекта проблемы: философия литературы как искусства слова и философия в литературе (отражение в литературном произведении философской проблематики). Хайдеггер отвечает на оба вопроса: и об истоках художественного произведения, и о философском смысле поэзии (Гельдерлина, Рильке, Тракля). Парадокс, однако, состоит в том, что *философия искусства* у Хайдеггера превращается в *искусство философии*, а *философия в искусстве* – в *искусство в философии*.

Литературное произведение – основной объект литературоведения. В своих взглядах на литературное произведение Хайдеггер постоянно обращается к *языковой* основе поэтического творчества, к тезису о том, что именно слово поэта открывает нам истину бытия. И в своих собственно философских текстах, и в текстах, посвященных толкованию поэзии, Хайдеггер всегда интерпретирует внутреннюю форму слов, понятий, терминов. В этом отношении мысленный путь Хайдеггера почти что идентичен пути, предложенному более полувека назад Александром Потебней.

Вспомним слова Потебни: "Но какой бы отвлечённости и глубины не достигала наша мысль, она не отделяется от необходимости возвращаться как бы для освежения, к своей исходной точке, представлению. Язык не есть только материал поэзии, как мрамор – ваения, но сама поэзия, а между

тем поэзия в нём невозможна, если забыто наглядное значение слова" [3, с.42]. Комментаторы пишут о концепции Потебни, что в сущности в ней "речь идет об отношении слова к понятию, о "забвении" словом своего "живого" представления и о значении представления для содержания мысли и слова" [3, с.328]. Сходство с Хайдеггером не только поразительное, но и констатируемое в последнее время исследователями. Отметим также, что этимологические штудии Хайдеггера, по мнению сегодняшних исследователей, весьма сомнительны: "Этимологический анализ представлялся Хайдеггеру наикратчайшим путём к картине мира, определявшей мышление древних греков, — хотя идея, что лексика греческого языка или греческая грамматическая терминология непосредственно репрезентируют метафизическую реальность, представляется довольно спорным воззрением" [4, с.69].

Главное отличие Хайдеггера от Потебни в том, что во взглядах на литературное произведение у Хайдеггера нет литературы, а есть чистая феноменологическая философия. Хайдеггер предлагает вернуться в ситуацию, когда не было собственно литературы, в ситуацию дорефлективного традиционализма, когда литература ещё "растворена" в языке. Как же можно изучать литературное произведение, исходя из ситуации того времени, когда произведения не было? Это второй парадокс Хайдеггера.

Художественное произведение всегда запечатлевает шум и бег времени (будь то индивидуальный шум сердца в лирике или бег истории в эпосе). Хайдеггер предлагает посмотреть на время феноменологически: спокойно, без движения и без всяких шумов, чистое время в его отношении к бытию. С этим временем у Хайдеггера связана жизнь (экзистенция) Dasein. Именно человек является тем Dasein, которое в концепции Хайдеггера является сушим.

Отметим, что выступая против традиционной метафизической терминологии, Хайдеггер взамен предлагает свою, не менее тяжеловесную и запутанную, а в большинстве случаев и непереводимую с немецкого на другие языки. Хайдеггер забывает о том, что термин — это не только средство представляющее конкретную жизнь духа, но и собственный субстанциональный элемент духа: "Der Begriff ist nicht nur das Mittel, das konkrete Leben des Geistes darzustellen, sonder er ist das eigentliche substantielle Element des Geistes selbst" [5, с.15].

Литературное произведение живёт не только благодаря нам, нашей сознательной рецепции, но и независимо от нас, в сознании другого и других. Проблемы другого в мысли Хайдеггера не существует (здесь та пропасть, которая отделяет его от Бахтина). И интерпретация, которую предложил Хайдеггер (прежде всего в толкованиях нескольких стихотворений Гельдерлина этого "трижды герменевтического" романтика), открывает нам не собственную литературную сторону произведения, а совсем другие измерения.

Разговор Хайдеггера постоянно ведётся вокруг *СУЩЕГО*, определяющего бытие человека. Эта проблема заявлена в словах, предваряющих введение к „Бытию и времени“: „Есть ли у нас сегодня ответ на вопрос о том, что мы собственно понимаем под словом *сущее*? никоим образом. И значит вопрос о смысле бытия надо поставить заново“ [6, с.1].

Но *сущее* в философии и *сущее* в литературном произведении – это разные вещи. Сущее в литературном произведении – это литературное сущее, а если это бытие – то это литературное бытие: автор и герой в эстетической деятельности. И *сущее* литературного произведения это не *сущее* человека и его бытия, ибо искусство обладает своим сущим. Для поэтического произведения сущее выражается в его функциональности (жанр), в его субстанциональности (стиль), в его неповторимости (автор). Если мы не будем учитывать этой собственно литературной стороны вопроса, то разговор о литературе не будет разговором о литературе, а будет разговором об отношении нашего *Dasein* к тому языку, на котором написан ставший поводом для разговора текст.

Третий парадокс состоит в том, что Хайдеггер уравнивает бытие человека и бытие художественного произведения. В его концепции нет противоречия, ибо если язык – это *дом* нашего бытия, а литературное произведение – явление языковое (и Хайдеггер абсолютно абстрагируется от вопроса о литературности произведения, от тех аспектов рефлексии, которые делают ограниченное языковое высказывание литературным произведением), то понятно, что оно (произведение) тоже пребывает в *доме*, ибо для него, как и для человека, жизненной средой является язык.

Цитированная литература

1. Naumann-Beyer W. Literaturwissenschaft und Philosophie // Literaturforschung heute. Hrg. von E.Goebel und W.Klein. – Berlin, 1999.
2. Aesthetik und Kulturphilozofie von der Antike bis zur Gegenwart. Hgr. von J.Nida-Ruemelin und M.Betzler. – Stuttgart, 1998.
3. Потеня А.А. Теоретическая поэтика. – Москва, 1990.
4. Зейфрид Т. Хайдеггер и русские о языке и бытии // Новое литературное обозрение. – 2002. – №53.
5. Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: die Sprache. – Darmstadt, 1994.
6. Heidegger M. Sein und Zeit. – Tuebingen, 1993.

Анотація

У статті розглянуто погляди Мартіна Хайдеггера на природу художнього твору.

Annotation

The article deals with Martin Heidegger's point of view to the nature of a literary work.

Стаття поступила в редакцію 08.09.2002

Стаття надійшла до редакції 08.09.2002

УДК 82'0, 82-9

Шестакова Е.Г.
(Донецьк)

ЕСТЕТИКА АНОМАЛЬНОСТІ У РІЗНИХ ТИПАХ ТЕКСТІВ:
ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

XX століття – це час, коли здійснювалася кардинальна зміна «тривалої критичної епохи» [1, с.5] неklasичною епохою, що, з одного боку, виробляла принципово інші орієнтири і координати, а з іншого, наповнювала, точніше, виявляла в старих усталених поняттях новий зміст. Кінець класичної епохи – це насамперед кінець тотальності і невразливості розуму й активізація подавленої і нівельованої критичною свідомістю аномальності. Вона перестає сприйматися тільки лише в соціально-етичній і моральній сферах. Відбувається поступове відродження трагічно-космічного досвіду її осмислення, відчуття [2]. Соціально-суспільні процеси XX століття складні, суперечливі по своїй сутності і відбивають такий стан культури, котрий Ж.Бодрійяр характеризує як «радикальне збочення». Ведучими поняттями, фактично, у всіх галузях знання стають поняття, що маніфестують аномальність: *оксюморон, парадокс, абсурд, нонсенс, хвороба, божевілья, шизофренія, атракція, біфуркація, хаос*. У зв'язку з цим актуальність дослідження естетики аномальності обумовлена споконвічною зв'язаністю аномальності, як одного з проявів онтологічної сутності буття, з найважливішими питаннями сучасного гуманітарного знання. Реалізуючись в художньо-естетичній сфері, аномальність проявляє своєрідність таких ведучих для сучасної культури ідей, як рубіжність, кризовість, антитетичність, невизначеність, а також засоби і форми їхнього здійснення в естетичному мисленні.

Наукова література, що торкається проблематики аномальності, в основному розглядає її як загальний прояв *культурного несвідомого* (М.Фуко, Ж.Дерріда, Ж.Дельоз, Ф.Гваттарі, Ж.Бодрійяр). Цим задається двуєдина перспектива реалізації і дослідження аномальності. З одного боку, в плані «культурних практик» та обумовлених ними семіотичних систем; з іншого боку – в області повсякденного життя, що не рефлектується. Найбільш чітко і глибоко

ко ця дивність проявилася в наступному положенні Ж.Бодрійяра: «Нині аномалія здобуває дуже тривожний характер. Вона – не явний симптом, а дивний знак занепаду, порушення правил якоїсь таємної гри, щонайменше, чогось нам невідомого, <...> ми пройшли деяку точку оборотності, предметної суперечливості і жив'єм вступили в космос несуперечності, захопленості, екстазу, подиву перед необоротними процесами, утім, що не мають змісту» [3, с.50] [виділене нами – Е.Ш.].

У плані «культурних практик» аномальність (у різних її видових проявах) у першу чергу починає співвідноситися з такими ведучими і традиційними для європейського мислення поняттями, як розум, розумовість, раціональність і зміст, що задається ними. Як відзначає Н.С.Автономова, 70-80р. ХХ ст. приносять заклопотаність учених труднощами в досягненні консенсусу з приводу речей, які, здавалося, ще порівняно недавно були очевидні. До них у першу чергу відносяться розум і раціональність.

Аномальність поступово, неухильно вводиться в ранг цінностей, якщо і не рівновеликих, то рівноцінних розуму. Вона починає розглядатися у сфері відносин людини зі світом, але світом, позбавленим звичних, традиційних аксіологічних, епістемологічних, гносеологічних основ. Точніше, буде так, у сфері співіснування людини, істини і світу. Е.Найман і В.Суворовцев («Від осмислення до читання і тексту» [4]), звертаючись до робіт найбільш значних європейських філософів другої половини ХХ століття, відзначають «коперніанський переворот», що насамперед відбився в новому філософському питанні, поставленому Е.Гуссерлем. Відоме кантовське питання «зазвучало у Гуссерля по-новому. – «У чому зміст того, що я знаю, і як використовувати наслідки цього факту?»» [4, с.6] Унаслідок цього й істина змінює своє семантичне наповнення. «Важливість для людини здобуває даність предмета свідомості, його відношення до неї і спосіб його існування у межах свідомості. Питання вже не в тім, існує річ чи ні (традиційне питання античної філософії), і не в тім, яким способом ми знаємо про її існування (традиційне питання філософії Нового часу), а в тім, яким способом річ виявлена у нашій свідомості і який її зміст» [4, с.6]. Природно, що активізується проблема інтенціональності, розімкнення предметів, меж розуму, свідомості, пізнання. Але також цілком природна і закономірна активізація аномальності як вічного ізгоя і спокуси класичних розуму й істини, що народжені і здійснюються в просторі етики. Тут ведучими поняттями стають поняття ірраціональності, метафізики, екзистенціальності, абсурдності буття і людини.

Крім того, аномальність співвідноситься з таким значимим для ХХ століття. явищем культури як мова, що для багатьох ведучих філософських і філологічних шкіл, плинів і напрямків ототожнюється зі свідомістю (Р.Барт, Ж.Дерріда, Ж.Лакан, М.Фуко, Ж.Дельоз, Ю.Лотман, М.Мамардашвілі, А.П'ятигірський). Культурно-мовні норми, що визначають і прояс-

няють специфіку конкретних історико-культурних епістем (М.Фуко), мова дискурсу, текст починають розглядатися як активні, домінуючі інформативно насичені способи розуміння і прояву свідомості іншої людини, культури. Причому, ідея мови як визначеного індикатора і проявника унікальності, виокремленості, замкненості кожної історико-культурної епістемичної виміру (Ж.Дельоз), характеризує вже не стільки літературу і філософію, скільки соціальні, політичні, економічні відносини, стан повсякденності. У зв'язку з цим мова – це один з ціннісних способів диференціації явищ, подолання помилкової центрації й історизму, «фіктивних рядів попередників» (Г.Башляр, К.Кангійем).

При цьому співвідношення аномальність – мова розвивається в декількох напрямках. Йде прояснення взаємозв'язку слова і речі. У культурномовній ситуації ХХ століття, стосовно класичної критичної епохи, принципово змінюється співвідношення між речами і словами, порядок слів більше не відповідає порядку речей; криза репрезентацій, що розвивається вимагає адекватного сприйняття й осмислення. Кардинальне і необоротне руйнування класичного образу світу відбувається вже не на й у речах, а в і на мові, і це відмічає ряд дослідників (Ж.Дерріда, Р.Барт, М.Фуко, У.Екк, Ж.Дельоз). Західні і слов'янські дослідники, які розвивають основні ідеї М.М.Бахтіна, активно говорять, по-перше, про перехід, переміщення змотовної напруги усередину мови; по-друге, про втягнення в мову світу, істоти і людини; по-третє, про роль *розривів, епістемологічних переполюсовок* у проясненні сутності змісту. Значним є те, що «замість виключення з яких предикатів речі заради тотожності її поняття, кожна «річ» розкривається назустріч нескінченним предикатам, через які вона проходить, утрачаючи свій центр – тобто свою самототожність як поняття чи Я. На зміну виключенню предикатів приходять комунікація подій» [5, с.232].

Такий підхід до мови активізує поняття випадковості як одного з проявів аномальності. Випадковість трактується як спосіб читання тексту, «один із принципів його здійснення. Так, П. де Ман у «Риторичі романтизму» відзначає: «Ніщо, ні вчинок, слово, думка чи текст, ніколи не знаходиться в якому-небудь, позитивному чи негативному, зв'язку з тим, що йому передуює, а лише тільки як випадкова подія, сила впливу якої, як і сила смерті, зобов'язана лише випадковості його прояву» [6, с.351]. І такі прояви аномальності, як оксюморон, парадокс, абсурд, нонсенс, виявляються адекватними проявами глибинних трансформацій у відносинах речі – слова; і адекватною маніфестацією випадковості як принципу організації твору. Вони демонструють відносність будь-якої раціонально заданої нормативно-ієрархічної системи; відносність установлених, виявлених вербально чітко зафіксованих змістів. Ці поняття тісно зв'язані з нормативною структурною категоризацією і конструювання дійсності. Причому даний зв'язок стосується

життя індикатором зміни не тільки в інформаційній свідомості дійсності, але й у її емоційно-психологічному настрої, найменшому русі традицій. «Почуттєве гно» оксюмору, парадоксу, абсурду, нонсенсу – явиш не просто заснованих на єдності несумістостей, а таких, які роблять дану єдність несумістостей такою, що відчувається, усвідомлюється, легко виявляється. – забов'язане постійно, активно реагувати на змін, бути їх показником для того, щоб не була втрачена сутність аномальності. Таким чином, вони найбільш чуйні як до діахронних змін, так і змін епістем. Аномальність, яка репрезентує нове, веде правило гри – принцип невизначеності, дає можливість перебороти те, що М.Фуко називає пануванням коментарю, його напелегливим прагненням виявити істину як продукт постулового, невблаганного, лінійно-послідовного нагромадження і становлення єдиного змісту.

Таким чином, філософсько-культурологічний підхід до проблеми аномальності, представлений, крім уже названих матеріалів, наприклад, ще й у дослідженнях П.П.Гайдено, В.С.Біблера, И.И.Ільїна, Ф.И.Гиренка, О.Гурко, має певні наробітки. Що стосується філологічного підходу до проблеми естетики аномальності, то можна говорити про його відсутність. Правда, тут необхідно відзначити існування «самотніх» досліджень, наприклад, Н.Д.Арутюнової, В.Вежбицької, Е.Падучевої, Д.В.Токарева, Ж.-Ф.Жаккара [7-11]. При цьому переважає або лінгвістично-логічний, або історико-поетичний підхід. Аномальність зводиться до простого відхилення від норми (Н.Д.Арутюнова, В.Вежбицькая, Т.М.Ніколаєва). Розглядається не стільки сама аномальність, її сутність, межі, основні семантичні, стилістичні, структурно-логічні особливості, а норма, специфіка її реалізації, види норм, типи варіювання, аксіологічій, параметричний прояви. При цьому робиться один важливий висновок: «Поняття норми відноситься практично до всіх (чи майже до всіх) аспектів картини світу» І далі «норма й аномалія не розділені глухою стіною» [7, с. 68, 74]. Власне ж аномальність виступає залежною і/чи ілюстративною частиною по відношенню до норми. Щодо літературознавчих робіт, то тут домінуючим виявляється не сама аномальність, а різні її маніфестації у творі: парадокс, абсурд, хвороба, калітство і так далі.

Але, як уже відзначалося, постановка проблеми культурною свідомістю ХХ століття дозволяє говорити про аномальність одночасно і з позиції понять, що фіксуються у філософії, науці, художньо-естетичній творчості, і з позиції життя, що ототожнюється з його проявами в побуті. Це здобуває особливу актуальність, з врахуванням положення М.М.Бахтіна про те, що акт нашої діяльності, нашого переживання, як дволикій Янус, дивиться в різні сторони: в об'єктивну єдність культурної галузі й у неповторну одиничність пережитого життя.

Наслідуючи що логіку, активізується поняття повсякденності як ще однієї значимої сфери реалізації аномальності. При цьому повсякденність,

у переважному своєму значенні, визначається, формується ЗМК як тотальною, пануючою «іносферою» (Ж.Баланд'є). Проблема ЗМК стає усе більш актуальною. В першій половині століття дослідницький інтерес був зосереджений на проблемі визначення понять журналістики, інформації, їхнього обсягу, меж, закономірностей поширення й існування; на обґрунтуванні публіцистики як самостійної науки (Е.Довіфат, В.Хагеман, Ф.Фаттарелло, І.Вейс, Г.Трауб, У.Шрамм, Г.Лассуелл, Ф.Ферінг). В другій половині ХХ століття відбувається переакцентування інтересів. Прерогатива віддається вивченню ролі і значення mass media *в і для* сучасної культури. Переважає семіотико-культурологічний підхід до проблеми. Значимим виявляється прояснення, по-перше, сутності і статусу ЗМК для людського життя; по-друге, аналіз мови як складно організованої, заснованої на зовні різнорідних явищах семіотичної системи (У.Еко, Р.Барт, Ж.Баланд'є, Г.М.Маклюен, К.Метц, Ж.Бодрийяр). ЗМК привносять у культуру феномен, частковий прояв якого Ж.Бодрийяр охарактеризував у такий спосіб: «Про телебачення можна сказати, що воно абсолютно байдуже до тих образів, що з'являються на екрані, і, ймовірно, преспокійно продовжувало б існувати, якби людство взагалі зникло» [12, с.12]. І далі йде висновок, що прямо вказує на аномальну сутність подібного стану культури: «Усяка річ, що втрачає свою сутність, подібна людині, що втратила свою тінь: вона занурюється в хаос і губиться в ньому. Тут починається порядок, а точніше, метастатичне безладдя...» [12, с.12-13].

Поняття аномальності стає одним з ведучих у житті сучасної людини і суспільства. У різних своїх проявах воно стає найбільш уживаним у ЗМК. Аномальність – одне із самих популярних і затребуваних понять у такому новому і швидко розповсюджуваному виді ЗМК як Інтернет. Звернувшись до провідних пошукових систем (Rambler, Yandex, Aport), ми знайдемо сотні робіт, де активно використовуються поняття «аномальність», «хаос», «децентрація», «випадковість», «ірраціональність», «біфуркація», «атракція», «оксюморон», «парадокс», «абсурд», «нонсенс»... Вони застосовуються, практично, до будь-яких видів людської життєдіяльності: від науки до політики, від мистецтва до економіки, від релігії до побуту.

Природно, що це призводить до семантичної розмитості, а часом і семантичної спустошеності поняття аномальності. Воно фактично втрачає визначеність сфери існування і переходить у розряд позбавлених значення розмовних явищ. Але це неприпустимо з кількох причин. Насамперед нова неокласична свідомість, яка тільки формується, вимагає відповідного засобу осмислення, моделювання і прояву дійсності, а так само категоріально-поняттєвого апарату. Розум, розумовість, історизм, детермінізм, централізм, які вже дискретували себе, не можуть претендувати на провідні позиції. Як показує аналіз філософсько-культурологічної, філологічної, соціологічної

ної, медичної, політико-економічної і навіть «масової» літератури, на таку позицію висувається аномальність і різні її прояви. Не можна не брати до уваги і кардинальних змін, які спостерігаються в організації повсякденності. Різка і швидка поява все нових і нових способів накопичення, кодування і передачі інформації; семантична і структурна перебудова класичних засобів веде до появи нових мов, кодів, систем зчитування і декодування інформації. Це з одного боку. З іншої, відбувається гранична проблематизація символічних форм культури (Е.Кассісер) – міфу, мови, науки, релігії, історії, мистецтва. Для сучасної свідомості вони втрачають свою автономність, прагнуть до взаємоперетинання, взаємопроникнення, але вже на якісно інших підставах, ніж були застосовані Е.Кассісером і його послідовниками. Їхня актуалізація відбувається щодо повсякденності, що особливо чітко сформульовано А.Хеллер: «революція не може бути політичною чи економічною, а може бути лише революцією повсякденного життя» [13, с.161].

У зв'язку з цим постає проблема, насамперед, прояснення сутності аномальності як такої і визначення даного поняття; виведення його зі сфери невизначеності. І значимим, що допомагає встановити ціннісно-змістовні орієнтири, особливості, межі, функції аномальності, стає перетинання чотирьох ведучих підходів сучасного гуманітарного знання: культурологічного, філологічного, семіотичного, естетичного. Внаслідок цього активізуються такі поняття, як *висловлення, знак, текст, комунікація, діалог*. Причому їхня активізація відбувається не тільки для «класичних» представників «естетики словесної творчості» (М.М.Бахтін), тобто художніх творів, але і для ЗМК. Для останніх це актуально навіть більшою мірою, тому що саме із ЗМК пов'язується надія на винахід/знаходження нової мови і нової структури (яка розуміється вкрай широко), здатних втілити і відбити сучасну культурну ситуацію. Однак це стає можливим тільки у випадку багатоаспектного співвідношення їх з «класичними» представниками «естетики словесної творчості», що пройшли тривалу історико-типологічну перевірку, які конституційовані в різних формах культури. У зв'язку з цим відкриваються великі дослідницькі перспективи, як у сфері методики, так і методології аналізу естетики аномальності.

Цитована література

1. Бердяев Н. Кризис искусства. – М., 1990.
2. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. – Спб., 1997.
3. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла. – М.: Добросвет, 2000.
4. Интенсиональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск, 1998.
5. Делёз Ж. Логика смысла. – Пер. с фр. – Фуко М. *Theatrum philosophicum* – Пер. с фр. – М., Екатеринбург, 1998.

6. Цит. по Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. – М., 2001.
7. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М., 1999.
8. Wierzbicka A. Semantic primitives. – Frankfurt/M., 1972;
9. Падучева Е. Тема языковой коммуникации в сказках Льюиса Керролла // Семиотика и информатика. – М., 1982. Вып. 18.
10. Токарев Д.В. Существует ли литература абсурда? // Русская литература – 1999 – № 3;
11. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. – СПб., 1995.
12. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла. – М., 2000.
13. Интервью с Агнессе Хеллер // Вопросы философии. – 2001. – №5.

Аннотация

В статье делается попытка обоснования подходов к эстетике аномальности как одного из ведущих принципов современной культурной ситуации.

Annotation

In clause the attempt of a substantiation of the approaches to an aesthetic anomaly as one of conducting principles of a modern cultural situation is done.

Статья поступила в редакцию 10.10.2002

Стаття надійшла до редакції 10.10.2002

УДК 82.161.2 – 312.1

Нарівська В.Д.

(Дніпропетровськ)

МАГІЧНИЙ РЕАЛІЗМ ЯК ПЕРЕХІДНИЙ ФЕНОМЕН

Заявлена проблема вимагає уточнення і, відповідно, звернення до авторитетної думки Г.Кнабе про те, що "історія і її усвідомлення в культурі – процес, що не припиняється ані на мить. Відповідно всьому є безперервним переходом ... Тому виокремлення особливих, самі перехідних періодів можливе не на ґрунті спостережень над безперервною ходою історії, а лише як результат свідомої організації її в інтересах раціонального пізнання, завжди і за природою своєї структури чи об'єкт пізнання. Перший висновок полягає в тому, що перехідних періодів в прямому переносному сенсі в історії культури немає" [1, с.94]. Це надзвичайно слушна думка, щоб залишити її без уваги. З огляду на це мова йтиме про чинники магічного реалізму, що матимуть форму організації культурно-мистецького матеріалу для дослідження під певним кутом зору.

Минулий ХХ вік закономірно можна було б означити "великим часом" (за Бахтіним) з притаманною йому єдністю "процесу становлення культури людства", з напрочуд інтенсивним збагаченням духовної змістовності, з відкриттям і поглибленням художньо-естетичних смислів розмаїтих літературно-мистецьких явищ.

Переймаючись питанням – "Чим же закінчилась історія другого тисячоліття?", Л.Андрєєв дійшов переконливого висновку, що останнє століття в літературі підпорядковане тенденції "модерністське – немодерністське" [2] і не лише в протистоянні, але й тісній їх взаємодії. Залучений був до ключової літературно-мистецької інтриги ХХ століття і реалізм, до того ж не лише в аспекті немодерністському. На думку авторів «Исторической поэтики», реалізм розширив свої можливості, "відходячи від догматичної регламентації" [3, с.38]. Він набув якостей, що дозволили йому вписатися в екстравагантний ряд шкіл і напрямків ХХ віку – "футуризм, експресіонізм, сюрреалізм, неокласицизм, необароко, міфологічний реалізм [підкреслено нами – В.Н.], документалізм, постмодернізм, концептуалізм, які в своїй новизні і спадкоємності відштовхуються від самих різнорідних і різночасових традицій" [3, с.38].

Розробка проблеми міфологічного або ж магічного реалізму здебільшого у зарубіжній філології певним чином наблизила літературознавство, але не до розв'язання, бо неможливо вивести якусь остаточну, конечну думку, оскільки література і мистецтво час від часу переживають стан міфологічно-магічного ренесансу особливо у ХХ ст. Проте ключові аспекти, що їх висунула ситуація магічного реалізму, особливо щодо вихідних принципів, його місця в "модерністсько-немодерністському" літературному процесі потребує нових дослідницьких зусиль. Маємо на увазі наміри вітчизняного літературознавства, оскільки зарубіжне (німецьке, іспанське, латиноамериканське, а останнім часом і російське) послідовно, від 20-х (!) до 90-х рр. спрямовувало свої зусилля на дослідження магічного реалізму як проблеми, без якої ХХ літературно-мистецький вік не повний [4].

Наукова думка сьогодення диференціює означений феномен, виокремлюючи магічний реалізм як "ознаку різнорідних явищ у живописі і літературі ХХ в." [5, с.498], поширеного в Німеччині на початку 20-х рр., повертаючись до образу "предметного світу" з магічним наповненням, різко розмежовуючись з реалізмом; у Франції він наблизився до сюрреалізму; італійська модифікація була за багатьма свідченнями типологічно близькою до німецької [5, с.498]. Водночас широко побутує термін "латиноамериканський магічний реалізм", розповсюджений в 60-70-ті рр. у період "буму" латиноамериканського роману, в якому науковці вбачають "іманентну константу латиноамериканського художнього мислення і загальну

якість культури континенту, ... один із варіантів самоідентифікаційної культурної моделі" [6, с.492-493].

Українське літературознавство схильне позначати терміном "хімерність" повернення в 50-70-рр. до міфічно-магічного способу світобачення, вбачаючи в цьому скоріше прямий вплив міфологічності чи хімерності, аніж традиції літературного розвитку (принаймні, про європейську модифікацію магічного реалізму 20-х рр. мова не йде). Хоча в творчій практиці О.Довженка і 20-х і 50-х рр. така очевидна "пронімецькість" естетичних спрямувань, що є підставою для інших висновків.

Що ж могло бути привабливим для Довженка в літературі і мистецтві Німеччини 20-х рр.? Як уявляється, з одного боку, це сприйняття її як "найбільш "обізнаної" і незамкненої із сучасних європейських культур" – саме так охарактеризував її Микола Бахтін, старший брат Михайла Бахтіна [7, с.120], тобто здатність асимілювати інокультурні відкриття. З іншого, мова йде, очевидно, про специфіку німецької літератури, актуалізовану авторами "Исторической поэтики", про її здатність до створення "буферних періодів", коли "тенденція старого і нового не отримують ясного" вирішення, а йдуть на тривалий компроміс [3, с.37]. І хоча мова йшла про ситуацію зміни романтизму на реалізм, проте, як уявляється, тенденція до збереження і відновлення буферного (свого роду перехідного стану), з його "компромісною" насиченістю більш адекватна ідеї подрібненості літературно-мистецького процесу ХХ ст., що переконливо довела творча практика не лише літератур європейських, але навіть радянських.

Магічний реалізм як різномірне явище у живописі і літературі ХХ віку був обґрунтований мистецтвознавцем Францем Роо у монографії 1925 р. "Постекспресіонізм (магічний реалізм): Проблеми нового європейського живопису" [8]. Промовиста назва дослідження засвідчила не стільки маргінальний стан зникаючого експресіонізму і новонароджуваного магічного реалізму, скільки закономірність перехідних явищ у мистецтві. Як відомо, перехідний стан характеризується науковцями невизначеністю, коли традиційні форми і цінності переживають присмерковість, смисл яких поки що не сприймається, що теж трактується як закономірність, оскільки не існує ще критеріїв для їх оцінки, адже "нова стаціонарна епоха і відповідні їй ціннісні орієнтації якийсь час не поспівають стати реальністю історії" [9, с.11].

Фр.Роо у своєму дослідженні подав історію формування магічного реалізму в різних культурах світу, розглядаючи його стильові особливості як естетично перехідні постаті німецьких художників Бекмана, Ернста, італійця Де Кіріко (De Chirico), французів Роя і Дельво, бельгійця Магрітта. Специфічною ознакою творчості яких було те, що їх художні полотна засвідчили повернення живопису до предметного світу, але зі зміщеною перспективою, викривленням простору, в результаті чого предмети мали не-

звычайны выгляд: воні былі умовна абстрагованы, відірваны від рэалій, уособлявалі сваю “магічную сутність” (яскравым прыкладом магічнага рэалізму ё твір Дэ Кірыко “Меланхолія прэкраснага дня”). Тривалый час Фр.Роо характэрызуваў пераходны стан еўрапейскага жывопісу як “постэкспрэсіюністычны”. З першага погляду могло здацца, што Роо якшо й не вагався щодо сваіх вызначень, то перебуваў у маргінальнай сітуацыі, яку сам і змоделюваў – витоки “пост” культуры, ще адін перахід, але цьога разу від “нео” до “пост”. Філасофы тлумачаць “пост” як наявність певнаў канечнаў моделі філасофскага дыскурсу, якій прытаманна неврівноваженість, дынамічність. “З цієї прычыны асновні науковы і філасофскі вібудоўы, набуваючы відымості завершаності, немов бн канечнасті, насправді розлучаюць гратн роль буферных зон, што роздільаюць “вік ннншній” і “вік майбутній” [10, с.5]. Але водночас “стратэгія пост-грн” формувала стан “смыслоўоў канечнасті” культуры [10, с.5]. Те, што Фр.Роо прэфіксом “пост” вказав на смыслову канечність экспрэсіюнізму – річ очевідна, як і те, што тым самым він відкрываў шлях до сынтетычності творчага мыслення, хоча і в парадоксальнай формі – “магічнага рэалізму”. З часом, калн магічны рэалізм укорніўся не лнше в жывопісі, а й літэратурі, Ортега-і-Гассет опублікуваў даслїдження Роо в перекладі іспанскаўоў мовоўо і пры цьоўо відкоректуваў назву, влучывшы з неў “постэкспрэсіюнізм”, з метоўо утвэрджэння його самодостатності, з огляду на те, што культурный прастір побутування магічнага рэалізму з відповідными цінніснмы орїєнтарамы уже сформуваўся. Цїлком ймовїрно, што частноўоў цьога прастору Ортега вважав і своўо напрацювання.

У тэрміналагічному аспекті магічны рэалізм выяўўся надзьвычайно дынамічным, азначаючы і мнстэцкї, і літэратурный явнща. Такї выпадкн не пооднокі, але й не масовї, калн азначення прнйшли в літэратурознаўство із мнстэцтваознаўства. О.Мнхайлов называе у зв’язку з цнм бароко, маньєрызм, бїдермайер, імпресїюнізм, модерн. На його думку, “тісний зв’язок літэратурной творчості з художньоўоў цїлком очевідный, і це дозволяе передбачаць тісну снвїднесеність словесного і художняго мнстэцтва за сутно” [11, с.115]. Це, безумовно, спрнє і формуванню бїльш гнучкнх поеталагічных снстем, з поглиблєными потенційными можлнвостями щодо художннх пераходїв.

Необхїдно зважнтн й на особлнвїсть формування й побутування “їзмїв” ХХ віку. Науковці оперуюць тэрмінам “кафейный пернод” особливо щодо історїї росїйскаўоў літэратуры 1918-1920 рр. [12, с.347-348]. Проте кав’ярні булі прнтулком не лнше росїйскаўоў богемы. За снвїдченнєм відомого французькаго культуролога Ж.П.Креспеля, жнття парнзькаўоў богемы було аж занадто парадоксальным, оскїльки мнстцевї доволї було перейтн з аднїєўоў кав’ярні в іншу, щоб змїннтн своўоў мнстэцкї спрямування [13]. Хоча такї явнща пояснюються вже не прнмхлнвїстю, а раднкальными змїнамы

світовідчуття, можливо, навіть тим, що М.Гіршман озвучив у такий спосіб "спілкування мистецтвом виявляється нерозривно пов'язаним зі спілкуванням в мистецтві" [14, с.287]. У зв'язку з цим, очевидно, заслуговує на увагу питання про наявність (чи відсутність) "кафейного" періоду в українському літературно-мистецькому процесі, особливо в одеському, харківському, кримському, київському, херсонському, катеринославському та ін. варіантах, з тим, щоб виявити, описати і соціокультурні чинники як продукуючі для художньо-естетичних переходів.

Відомий дослідник магічного реалізму, А.Гугнін, схильний вважати, що термін, сформований для характеристики постекспресіоністичного живопису, був ознакою того, що "виникло в німецькому мистецтві після експресіонізму і було спрямоване на долання експресіонізму, в першу чергу проти суб'єктивної деформації предметного світу" [15, с.143]. А Гугнін вбачає в науковому доробку Фр.Роо "струнку систему опозицій "експресіонізм – постекспресіонізм", що дозволяють наочно побачити сутнісні якісні зміни німецького живопису з кінця 1910-х років" [15, с.141].

Проте, як уявляється, необхідно зважити і на те, що і в назві роботи Фр.Роо, і в її структурі домінує не опозиційність. Мова йде про більш суттєві речі: зміну філософсько-естетичних координат [16].

Експресіонізм з його культом деформації, зневіри в розумності буття поступився перед прагненням знову відчувати і відтворити цілісність світу. Це було ще одним поверненням до того, що вже неодноразово відбувалося в мистецтві; коли, наприклад, маньєризм, як вираз розпаду і кризи ренесансної свідомості, змінився бароко з його уявленнями про єдність і безмежність світу (хоча, за свідченням Н.Пахсар'ян, межі між ними розмиті, що створило можливість для взаємопроникнення явищ). Це процеси, що обумовлені у першу чергу бінарністю структури європейського мислення як "унікального логічного підтексту європейської культури, притаманного їй у першоджерелах, тобто в міфолого-етнографічній сфері (Культ Близняків), і є своєрідним семіотичним "кодом" класичної європейської культури, стрижнем проблематизації мислення, ядром дискурсивних практик парадоксально-апоретичного типу" [10]. Традиційні інтерпретації проблеми антиномізму пов'язані з вирішенням гранично виражених культурфілософських питань, як-то: життя – смерть, буття – небуття, логічне – ірраціональне. Бінарний архетип органічно вписується в загальну проблематику культури, репрезентуючи собою її світоглядний контекст і код [13, с.209]. Філософи схильні пояснювати глибокий генетичний зв'язок між епохами і культурами від Античності до ХХ віку бінарним дискурсом в "безпосередньому зв'язку з ідеями Часу, Життя, Смерті, Вічності" [13, с.208]. Ці коди, на яких вибудовується смислова домінанта магічного реалізму, особливо яскраво виражена бінарністю "логічне – ірраціональне". Ось чо-

му висновок науковців про магічний реалізм як явище інтернаціональне ми схильні тлумачити за його висхідною філософською позицією, що синтезувала європейську думку антиномічності, парадоксальності, імпліцитно закладеної в культуру, будучи індикатором рівня життєвості і динамічності. На цій хвилі відбувається "злам письма", що, власне, і відзначають сучасні дослідники експресіонізму.

Шлях Довженка до магічного реалізму обумовлений специфікою його творчої свідомості як перехідної за змістом: відійти від будь-якої творчої заданості й утвердити як домінанту творчого буття саморух. Найбільш зримо це виявилось в його ідеї землі, що утверджує значущість і художньої перехідності, і магічного реалізму для українського культурного простору, потужніших за будь-які інші тенденції в українській літературі ХХ віку, та й не лише в українській, бо яскраво, виразно виявляє себе те, про що пише С.Вайман: "нове – те, що визріває "на межі" історико-літературного процесу, – в перехідному просторі, – ми часто схильні сприймати як подію місцевого значення; між тим це поворот "всієї маси", всієї повноти вікових літературних напластувань. У повноті цій нерозбірливо, генетично закручені можливості майбутньої художньої еволюції, і зокрема, майбутніх переходів. Можливості ці рухаються разом з літературою, – вони пробуджуються, актуалізуються, відгукуються на зовнішні споріднені заклики і немов би здіймаються із потаємних духовних безодень" [17, с.199]. Неодноразове повернення Довженка до ідеї землі – сценарію, фільму і врешті-решт до кіноповісті пояснювалась ним навіть буденними речами, але періоди їх створення співпадають з "хвилями" магіко-реалістичних тенденцій від 20-х до 50-х рр., здебільшого, німецьких, є свідченням витіснення фактору причинності й утвердження доцільності зв'язку. Довженку імпонувала ідея перехідності, тобто як процес безконечного перевтілення світу, перехід, що набував космічних форм (найбільш оптимальних для нього) і з позиції яких пояснюються всі його творчі новації (аж до політично авангардних з переходом в соцреалістичні). Бурхливий, недетермінований розвиток творчої особистості художника провокував численні переходи до непередбачуваного. Але для Довженка це був процес "самоактуалізації", в результаті чого в непередбачуваності проглядалась органічність і закономірність (що, власне, й відбулось із "Землею" – сценарієм, фільмом, кіноповістю), рух яких позначений феноменом художньої перехідності як "здатності кожної змістовної малості бути перевалочним пунктом у загальному саморухові тексту і концентрувати у своїй смисловій тісноті "всю масу" попереднього художнього досвіду" [17, с.209].

Ймовірно, магіко-реалістична спрямованість Довженка формувалась паралельно з його експресіоністичними пошуками (в національних модифікаціях). Тому "Арсенал" – і фільм, а декілька десятиліть потому і кіноповість, – були тими творіннями, де історія і соціум були лише висхідним

матеріалом для естетизування, але вагомо відчутним був ефект їх присутності, перехідний за змістом. Власне, у фільмі і представлений процес накопичення "арсеналу" чинників, що продукували магіко-реалістичну тенденцію (кулі "не беруть" українського робітника).

Чи розчарування Довженка в цінностях революційних ідеалів, чи прагнення надати їм нового смислу обумовило звернення його в тому числі і до вагнерівської моделі творчого буття. Після перебування в Польщі, Німеччині Довженко очевидно пережив процес знецінення агітаційної революційності і виразив цей стан через трансформацію експресіоністичної соціальності "Арсеналу" в "космічно-історичну" змістовність "Землі", здійснюючи тим самим прорив-перехід до магічного реалізму (підкреслимо, одночасно з М.Булгаковим, А.Платоновим).

Перехідні процеси у Довженка і в 20-і, і в наступні роки завжди були пов'язані з підвищеною увагою до німецької філософської думки. Від неї немов йде внутрішній, ідейний динамізм. Джерелом ідеї землі як вічно творчого, оновлюючого світ почала у фільмі, і особливо актуалізованою в кіноповісті, могла бути думка Вагнера, висловлена ним у програмній роботі "Мистецтво і революція": "Справжнє людське мистецтво майбутнього, що зростає із вічно свіжого, зеленіючого ґрунту природи, що здіймається на недосяжну височину, бо воно буде зростати саме знизу вверх подібно дереву, що корінням своїм йде в землю, здіймаючи свій купол із листя вверх, із глибини людської природи в неосяжні простори "чистої людяності" [18, с.136-137]."

Нішеанську ідею міфологічної дисгармонії, актуалізовану у фільмі, Довженко прагне подолати кіноповістувальною трансформацією антропогенічного міфу, з його приваблюючою універсальністю, в якій не завжди чітко визначаються межі походження роду людського і певного народу (до цієї думки він повернеться, створюючи "Україну в огні"); сотворіння людини відбувається як обособлення її від себе подібних, чи сотворіння її із праху, із землі (жінка від євр. *Adamah* – Адам, перша людина, в перекладі – земля).

"Мислимий простір" довженківської "Землі" формувався як магіко-реалістичне місце людино-артистичного буття, тобто як місце події, переживання якої для людини є апогеем вияву її творчого потенціалу в артистичній формі. Саме тому зримо "витісняється" Довженко як творець фільму, натомість з'являється Автор з більш чіткими магіко-реалістичними повноваженнями, від чого тексти (і фільму, і кіноповісті) набувають надреальної, магічної сили, переходячи в нову якість у "Зачарованій Десні".

Цитована література

1. Кнабе Г.С. Проблема переходных периодов в истории культуры и наше время // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. – М., 2000.

2. Андреев Л.Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) // Зарубежная литература второго тысячелетия 1000 – 2000. – М., 2001; Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г.Андреева. – М., 2000.
3. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994.
4. Наводимо деякі з видань: *Realismo on Germania: nuova oggettiva – realismo magico* \ Emilio Bertoni – Mailand, 1969; *Magister realismus in Deutschland: 1920 – 1933* \ Kunst und Museumsverein, 1967; «Magischer Realismus» in der Malerei des 20. Jahrhunderts \ Andreas Fluch \ – Frankfurt am Main. – 1994; *Magic realism: social context and discourse* \ Maria-Elena Angulo/ – New-York, 1995; Гугнин А.А. магический реализм в контексте литературы и искусства XX в. (Феномен и некоторые пути его осмысления). – М., 1998 та інші.
5. Гугнин А.А. Магический реализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
6. Кофман А.Ф. Магический реализм латиноамериканский // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
7. Бахтин Н.М. Шпенглер и Франция // Бахтин Н.М. Из жизни идей. – М., 1995.
8. Roh F. *Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europaischen Malerei* – Leipzig, 1925.
9. Сайко Э.В., Хренов Н.А. XX век – переходный век в истории культуры // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. – М., 2000.
10. Уваров М.С. Бинарный архетип. Эволюция идей антиномизма в истории европейской философии и культуры. – СПб., 1996.
11. Михайлов А. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А. Языки культуры. – М., 1997.
12. Дядичев В.Н. «Кафейный» период // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
13. Креспель Ж. – П. Повседневная жизнь Монпарнаса в великую эпоху 1905 – 1930. – М., 2000.
14. Гиршман М.М. Стиль литературного произведения // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения – М., 1982.
15. Гугнин А.А. Магический реализм // Проблемы истории литературы. Сб. ст. Вып. 13. – М., 2001.
16. Див. про це: Нарівська В.Д. Про мистецьку та історико-літературну репутацію магичного реалізму // Проблеми сучасного літературознавства. Вип. 10. – Одеса, 2002.

17. Вайман С.Т. Идея художественной переходности // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. М., 2000.
18. Вагнер Р. Искусство и революция // Вагнер Р. Избранные работы. М. 1984.

Аннотация

Магический реализм с его культурно-историческими и литературно-художественными факторами (в том числе и в модификациях А. Довженко) осмысливается как феномен художественной переходности.

Annotation

Magic realism with its cultural-historic and literal-artistic causes (including O.Dovjenko's modifications) is considered to be a phenomenon of fictional transference.

Статья поступила в редакцию 29.09.2007

Стаття надійшла до редакції 29.09.2007

УДК 82.0

Пахарева Т.А.

(Киев)

СОВРЕМЕННАЯ ЛИРИКА В АСПЕКТЕ ДИАЛОГА С ПОСТМОДЕРНИЗМОМ

Д.А.Пригов: «Поразительная вещь: под постмодернизмом в литературоведении понимают все что угодно. Но не понимают основного пафоса постмодернизма – проблематичность личного высказывания, его невозможность. А по этому критерию мало кто постмодернист. Как правило, имеют в виду авторов, которые играют текстами, но вполне уверены в том, что личное высказывание существует, только иного типа» [1, с.115]. К авторам, радикальность поэтической практики которых позволяет внести их в постмодернизм, Пригов относит лишь Д. Рубинштейна, Вс. Некрасова и себя – с оговоркой, что его собственная практика радикальна «не в смысле текстов, а как действие» [1, с.115].

Поскольку причастность к постмодернизму практически каждого из сколько-нибудь заметных поэтов сегодня становится предметом неизбежного обсуждения, постольку хотелось бы попытаться выяснить, насколько вообще явление постмодернизма совместимо с лирической природой творчества. Очевидно, что тотальная децентрированность постмодернистского

текста, его бессубъектность, порождающие, в свою очередь, невозможность выстраивания каких-либо ценностных иерархий, не сочетаются с самими исходными условиями существования лирического текста. Таким образом, сохранение в тексте лирической субъектной основы, неизбежно обеспечивающей и его личностную отцентрованность, и его ценностную организацию, выводит такой текст за рамки постмодернизма. Иное дело, что в современном тексте его субъектная структура может быть сколь угодно осложнена. Излишне напоминать, что такое усложнение субъектного строя началось не с постмодернизма, а фиксировалось уже в начале XX века, например, Ин. Анненским в статье «Бальмонт-лирик», в связи с субъектной структурой символизма. Но совершенно ясно, что неклассическую лирику (термин С. Бройтмана) и постмодернистскую поэзию разделяет сама возможность выявления Я в тексте. С этой точки зрения, действительно, трудно в современной поэзии найти таких авторов, кроме названных Пригова, Рубинштейна, Некрасова, у которых лирическое Я было бы полностью изъято из ткани текста.

Тем не менее, причастность к постмодернизму таких поэтов, как И. Бродский, Т. Кирилов, С. Гандлевский, Б. Кенжеев, А. Цветков, Л. Лосев, А. Еременко, И. Жданов и др., воспринимается современным литературоведением как аксиоматический факт, правда, как правило, с оговорками, уточняющими, что в некоторых своих текстах данный автор постмодернизмом является, а в других – нет, либо же, что некоторые черты поэтики данного автора позволяют считать его постмодернистом, тогда как другие – напротив. Однако если постмодернизм не является простой стилевой тенденцией, некоей совокупностью более или менее остроумных художественных приемов, а представляет собою единство специфических социально-философских, лингвистических и собственно художественных посылок, то постмодернистское видение мира не может быть частичным. Как сто лет назад символизм прежде всего манифестировал себя как миропонимание, так сейчас можно всерьез говорить о постмодернизме того или иного художника только в случае, если картина мира, этим художником конструируемая, соответствует параметрам постмодернизма не только по внешним показателям поэтики, но реализует в художественной практике само «состояние постмодерна».

Так, сохранение лирического Я в художественном мире даже самых по внешности «постмодернистских» вещей Бродского («Двадцать сонетов к Марии Стюарт») или Кирилова («Сквозь прощальные слезы») приводит к убеждению, что в лирической поэзии по-прежнему единство индивидуального художественного мира сохраняет актуальность и не позволяет этому художественному миру трансформироваться во внесубъектную ризоматическую материю постмодернистского письма. Так, поэма Т. Кирилова «Сквозь прощальные слезы», определение жанровой природы которой в

интерпретации И. Скоропановой выглядит как «каталогизирующая деконструкция» [2, с.357], представляется вписанной в контекст постмодернизма лишь по одному внешнему признаку – цитатности. По остальным же параметрам ее отношение к постмодернизму представляется весьма неоднозначным.

Прежде всего, проблематично отнесение этого текста к деконструкции, которая, как известно, предполагает выявление внутренней противоречивости текста и возможность его реконструирования по-новому – в пределе, до бесконечности, что ведет к многовариантности, плюралистичности, децентрации текста, к возможности бесконечно реинтерпретировать, в каждой новой интерпретации «пересоздавая» его и тем самым осуществляя идею Текста – вечно становящегося, живого, в каждый последующий момент не тождественного себе... Поэма Кибирова содержит ярко выраженную интенцию «переоценки ценностей», но, как представляется, переоценка не может быть отождествлена с деконструкцией. Ироническое разоблачение лживости официальной советской идеологии, осуществляемое с достаточно четко выявляемых ценностных позиций автора, – это все же скорее памфлет (в данном случае лирический), чем деконструкция. Что касается приема каталогизирования, то, как показывает Т.В.Цивьян, жанр каталога, как правило, актуализируется в каждую переходную эпоху и также не является специфически постмодернистским: «...жанр перечисления, каталога, литании. Этот жанр, проходя с разной интенсивностью через всю историю литературы и культуры, с особой яркостью вспыхивает в рубежные периоды, в частности касающиеся смены культур (ср. хотя бы его популярность в искусстве барокко и авангарда)» [3, с.122].

Представляется, что определению жанровой специфики поэмы Кибирова могло бы способствовать более пристальное обращение к ее интертекстуальному пространству. В нем, на наш взгляд, выделяются два особо значимых претекста – Бунина и Некрасова (Н.А., а не Вс.Н.). К Бунину (а именно, к «Антоновским яблокам») обращает «Вступление», полностью состоящее из перечисления запахов, по которым памятен образ советского времени, причем в число этих запахов включена и «антоновка ближе к Калуге» – видимо, в качестве маркера, отсылающего к источнику аллюзии. Как и у Бунина, у Кибирова запахи выполняют мнемоническую роль, а детали «проклятой» советской действительности, вызываемые воспоминаниями этих запахов, окрашиваются не только отрицающим, но и явственно ностальгическим настроением. Как и текст Бунина, некрасовский текст в поэме Кибирова представлен не какими-то конкретными цитатами, а «разлит» в общем ритме и интонационном строе поэмы. Однако значимость присутствия некрасовской компоненты в интертекстуальном пространстве поэмы настолько велика, что автор дает к ней прямую отсылку в конце последней главы:

...над дебильной мощью Госснаба
хохотать бы мне что было сил,
да некрасовский скорбный анапест
носоглотку слезами забил [4, с.58].

Таким образом, некрасовским претекстом подкреплён и акцентирован в поэме Кибирова пафос гражданской скорби («Кто живет без печали и гнева, // Тот не любит отчизны своей»), а также выявлен генезис кибировского сарказма при изображении советской действительности. Сказанное позволяет заключить, что интертекстуальность поэмы Кибирова представляет собой постмодернистскую игру цитатами лишь на внешнем уровне текста; основные же ее функции в этом сочинении можно определить как вполне классические: структурирование текста, расстановка основных эмоционально-оценочных акцентов в нем, выявление его ведущего пафоса. В частности, соединение настроения бунинской ностальгии с некрасовской гражданской скорбью подчеркивает в поэме Кибирова тот особый пафос «любви-ненависти», который сохраняется у него по отношению к теме России на протяжении всего творчества и также связывает его с давней традицией русской поэзии – от Пушкина, Чаадаева, Лермонтова, Некрасова до Блока. При этом именно Блоком катулловская формула «*odi et amo*» была перенесена из контекста любовной лирики в контекст гражданских мотивов, а любовная лирика Катулла была осмыслена как выражение «римской революции» (в частности, в статье «Катилина»). Блоком же был осуществлен и особо значимый для Кибирова опыт «интимизации» образа Родины в лирике. Блоковская «Русь-Жена» неоднократно вспоминается Кибировым, нередко в ироническом тоне («Блоку жена...», «Как Блок жену свою – О, Русь...»), однако именно в логике блоковского олицетворения Родины создает свой образ России и Кибиров. «Материализация» России у него происходит постепенно, но неуклонно. В поэме «Сквозь прощальные слезы» этот процесс еще едва намечен. Здесь в «Эпilogе» это родина и «умная», и «неумная», и «неловкая», но этот комплекс уже вполне «человеческих» черт пока не имеет некоего определенного «физического» облика – родина предстает в виде некоего «соборного» множества людей, как дорогих автору (перечисленных поименно), так и чужих, и даже «несчастный – опасный» Черненко включен в этот ряд. В написанном через девять лет «Возвращении из Шилькова в Коньково» родина представляет собой уже настоящее «гротескное тело»:

Это Родина. Она
неказиста, грязновата,
в отдаленьи от Арбата
развалилась и лежит,
чушь и ересь городит [4, с.324].

Вместе с тем это гротескное тело является также и «мистическим телом», поскольку

Здесь вольготно петь и плакать,
сочинять и хохотать,
музам горестным внимать,
ждать и веровать, поскольку
здесь лежала треуголка
и какой-то тем Парни,
и, куда ни поверни,
здесь аллюзии, цигаты,
символистские закаты,
акмеистские цветы,
баратынские кусты,
достоевские старушки
да гандлевские чекушки,
падежи и времена! [4, с.324]

По ходу дела отметим, что совершенно вразрез с постмодернистской борьбой с логоцентризмом основной ценностный ряд, составляющий здесь понятие Родины, строится из литературных и языковых реалий. При этом, в традиции символизма и – в еще большей мере – акмеизма, корпус русской литературы мыслится как единое пространство, помещенное в «вечном настоящем» времени, открытое для бесконечно длящегося поэтического диалога и представляющее собой хранилище вечных ценностей. Кибилов часто вступает в игровую полемику с постмодернизмом и, бравируя маской «ортодокса», отстаивает милую его сердцу «фалло-логоцентрическую» картину мира (см., например, сборники «Интимная лирика», «Улица Островитянова», «Нотации»), но здесь полемический контекст не актуализирован, и речь идет о вполне неигровой попытке выстраивания системы ценностей.

Вернемся вновь к теме России. В цикле «По прочтении альманаха «Россия – Russia» (2000 г.) «материально-телесный» акцент в образе России еще более усилен:

Ну, была бы ты, что ли, поменьше,
не такой вот вселенской квашней,
не такой вот лоханью безбрежной,
беспредел бы умерила свой –

чтоб я мог пожалеть тебя, чтобы
дал я отповедь клеветникам,
грудью встал, прикрывая стыдобу,
неприглядный родительский срам!

Но настолько ты, тетка, громадна,
так ты, баба, раскинулась вширь,

так просторы твои неоглядны,
так нагляден родимый пустырь,

так вольготно меж двух океанов
развалилась ты, матушка-пьянь,
что жалеть тебя глупо и странно,
а любить... да люблю я, отстань [4, с.484].

По классическому рецепту, все стихотворение написано ради последней строки. Ряд уничижительных определений понадобился только для того, чтобы быть переосмысленным в конце под воздействием последней строки (так и напрашивается сравнение с «Ее глаза на звезды не похожи...»). Таким образом, ни в своей художественной структуре, ни в ценностной системе тексты Кибилова не обнаруживают своей причастности к постмодернизму: никакого релятивизма, никакой плюралистичности, полное господство авторского «я», ценностная определенность – как на уровне художественной организации отдельного произведения, так и на уровне мотива (в данном случае – мотива «любви-ненависти» к родине).

Однако наличие стиливых признаков постмодернизма в творчестве Кибилова и многих других авторов все же требует осмысления. Можно предположить, что лирическая поэзия пересекается с дискурсом постмодернизма, вступая с ним в диалогические отношения. При этом постмодернизм мыслится как воплощение эпохи, так что этот диалог поэта с постмодернистским контекстом представляет собой воспроизведение классической модели диалога между поэтом и его эпохой («Я говорю с эпохой...»), причем позиция поэта, как правило, отличается определенностью эмоциональных и этических акцентов. Это абсолютно далекое от постмодернистской бессубъектности авторское я, обозначающее себя не только четко выстроенной системой ценностей, но и биографической определенностью.

При этом биографический контекст может сколько угодно обыгрываться, облекаться во многое множество всяческих «масок», но однако не порывать с тем целостным личностным началом, которое, собственно, и составляет ядро лирической поэтической системы. Так, если Пригов в своей творческой практике оперирует только и исключительно концептом, обозначенным как Дмитрий Александрович Пригов, причем его соотносительность с реальным «я» Пригова такова же, что и соотносительность между автором и рассказчиком в сказовом повествовании, то «Бахытик» в лирике Бахыта Кенжеева, «гранатометчик Лева Лившиц» у Л. Лосева, «м. н. с. Запоев» у Кибилова – это, несомненно, дистанцированные от «я» автора, но, не менее несомненно, одноприродные этому «я» ипостаси лирического героя.

Особым показателем сохранения этой лирической субъектной основы в современной поэзии является усиливающаяся в сборниках последних лет возрастная рефлексия в стихах Кибилова (сборник «Юбилей лирического героя»),

Кенжеева (сборник «Снятая под утро»), Веры Павловой («Совершенство»), да и у Бродского ее тоже можно обнаружить («Век скоро кончится, но раньше кончусь я...»). При этом состояние постмодерна отождествляется с «эрой по кличке фин-де-сьекль», и в лирическом диалоге с этой эрой голоса поэтов, ощущающих возрастную зрелость как способность перестать мыслить себя частью своей эпохи, способность стать в позицию внеположности ей, звучит явно полемически. При этом Кибиров, например, более всего упражняется в битвах с нравственным релятивизмом обеих рубежей – и нынешнего (сборник «Нотации»), и «серебряновекового» («Солнцедар»), а Б. Кенжеев противопоставляет постмодернистскому раздробленному, децентрированному и потому естественно, по сути, атеистическому, образу мира возврат к метафизической идее единства, «единого промысла» и пребывания в вечном времени («На подан – 2», «Мне снилась книга Мандельштама...»). Так, мягкой полемикой с постмодернистским мирозерцанием выглядит стихотворение «Пелевину», интересное в данном случае именно как яркий пример диалога лирики с постмодернизмом. «Пропитанное» насквозь интертекстуальностью, стихотворение постулирует диалог с чужим словом как с «ничьим»: «Я повторяю про себя // Ничья, ничья, должно быть, строки». При этом авторское «я» сохраняет свою субъектную цельность, реализуясь, как и положено, во взаимодействии с Другим, причем в роли Другого выступает пелевинский Никто – Пустота – источник «ничьих» строк. Однако содержание этих строк выстраивает ценностную вертикаль в которой, вместо «децентрированного» Никто – Пустоты, обнаруживается Абсолют, причем не тот, в котором у Пелевина происходит химическое «растворение экстаза», а традиционный «Бог на небе»:

Еще мы бросим чушь молоть,
еще напьемся небом чистым,
где дарит музыку Господь
блудницам и кокаинистам [5, с.24].

«Еще напьемся небом чистым» здесь явно восходит к пушкинскому «порой опять гармонией упыюсь», и таким образом, «традиционная», классическая ценностная система этого стихотворения выявляет себя и в сфере духовной, и в сфере эстетической, при этом – и это ценнее всего – сохраняет продуктивную диалогическую связь с постмодернистским текстом Пелевина.

Не менее выразительной альтернативой постмодернистской бессубъектности выглядит поэзия Веры Павловой, проникнутая физиологической нежностью ко всему живому, материнский пафос которой с иронией, никак не опровергающей ценность этого пафоса, определен самой Павловой так:

И долго буду тем любезна,
что на краю гудящей бездны
я подтыкала одеяла
и милость к спящим призывала [6, с.307].

Не менее интересным способом актуализации категории субъекта и субъектного высказывания становится соединение лирических текстов с биографическими фрагментами прозы в пространстве единого художественного целого стихотворного сборника, как это происходит, например, в цикле А. Цветкова «Эдем».

Таким образом, представляется вполне естественным вывод о невозможности вписывания лирики в постмодернистский тип творчества в силу иноприродности постмодернизма лирическому сознанию, существующему до тех пор, пока в нем сохраняется субъектное начало, «я» поэта. Однако это «я» в современной лирике пребывает в состоянии диалогического взаимодействия с постмодернистским дискурсом как наиболее актуальным выражением духа времени. Этот диалогизм и делает возможной специфическую «нераздельность и неслиянность» постмодернизма и лирической субъективности в образной, языковой, композиционной структурах большинства современных поэтических текстов, вызывая обманчивое впечатление их «гибридности», причастности одновременно и постмодернистской, и традиционно лирической парадигме.

Цитированная литература

1. Балабанова И. Говорит Дмитрий Александрович Пригов. – М., 2001.
2. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. – М., 1999.
3. Цивьян Т. В. К семантике и поэтике вещи. // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. – СПб., 2001.
4. Кибилов Т. «Кто куда – а я в Россию...». – М., 2001.
5. Кенжеев Б. Снятая под утро. – М., 2000.
6. Павлова В. Совершеннолетие. – М., 2001.

Анотація

В статті розглядається сучасна російська лірика в аспекті діалогу з постмодернізмом. Доводиться, що Я у сучасній ліриці знаходиться у стані діалогічної взаємодії з постмодерністським дискурсом як найбільш актуальним вираженням духу часу.

Annotation

The paper is concerned with modern Russian lyrics as a dialogue with postmodernism. The matter that "I" in a modern lyrics is in the state of dialogic interrelations with postmodern discourse as the most actual expression of spirit of time has been proved.

*Статья поступила в редакцию 25.06.2002
Статья надійшла до редакції 25.06.2002*

РОМАН-ТРАГЕДИЯ ДОСТОЕВСКОГО: БАХТИН ПРОТИВ БАХТИНА

Речь в нашей статье пойдет о полемике по поводу романов Достоевского как особого этапа не только развития эпоса, но и художественного мышления в целом.

Концепция статьи Вячеслава Иванова «Достоевский и роман трагедии» стала объектом полемики в первой главе книги Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». Представленный в ивановской статье комплекс идей отчасти близок самому Бахтину. Эта близость – в особом понимании реализма Достоевского, основанного не на познании, а на «проникновении». Здесь чужие «Я» утверждено не как объект, а как другой субъект. Считая эту ивановскую идею, этот тип отношений «основной структурной особенностью художественного мира Достоевского» [1, с.12], Бахтин в то же время критически относится к определению романа Достоевского как романа-трагедии, расценивая это определение как «художественный гибрид».

Такая оценка представляется нам неправомерной в свете бахтинской же работы 1924 года «Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве». Здесь Бахтин говорит об архитектурных формах, общих всей сфере эстетического, всем видам искусства. Именно такой формой является трагическое, которое может реализовываться не только в трагедии, но и в произведении эпическом или лирическом, в скульптуре или в музыке. Трагическое не сводимо только к жанру трагедии, хотя трагедия обладает такими композиционными, техническими средствами, которые наилучшим образом осуществляют эстетическое задание трагического.

Как нельзя более точно иллюстрирует эту мысль статья Вяч. Иванова. Ученый пишет об «Илиаде» как о первой величайшей трагедии Греции: «Древнейший по времени и недостижимый по совершенству памятник европейского эпоса был внутренне трагедией как по замыслу и развитию действия, так и по одушевляющему его пафосу» [2, с.287]. Говоря о романе-трагедии Достоевского, Иванов имеет в виду тот же масштаб – трагический одушевляющий пафос и катастрофическое развитие действия. Так, в терминах бахтинского трактата, он указывает на трагический горизонт и в плане композиции, и в плане архитектоники.

Очевидно, здесь возникает вопрос: что же происходит с эпосом и эпическим при таком доминировании трагического начала. Ответ на этот вопрос Иванов возводит к Платону. Эпос совмещает в себе нечто от лирики и

нечто от драмы. Смешанная природа эпоса объяснима его «происхождением из первобытного синкретического искусства, где он еще не был отделен от музыкально-орхестрического священного действия и лицедейства» [2, с.288]. Таким образом, обогащенный трагедией роман – не гибрид, а приближение к утраченному эталону. По замыслу Иванова романы Достоевского – это «восстановление в полноте присущих ему прав эпоса как такового» [2, с.288]. Таким образом, отягощенный трагедией роман – это не гибрид, а приближение к утраченному эталону. Существенен здесь еще тот момент, что роман Достоевского возвращает эпосу его первоначальный смысл: в древнем эпосе и у Достоевского эпическая форма изображает судьбу и сознание народа. Роман Достоевского Иванов называет «демотическим» (от слова «демос»), возвышающимся «до высот мирового, вселенского эпоса и пророчесственного самоопределения народной души» [2, с.284].

В связи с этим нам хотелось бы привлечь голос современного исследователя Н.Д.Тамарченко, который настаивает на необходимости учитывать в ивановско-бахтинском притяжении-отталкивании культурологический контекст. И в этом контексте решающая роль принадлежит «Зимним заметкам о летних впечатлениях» Достоевского, где представлена концепция трех этапов развития европейской истории: «изначального, долично-стного соединения людей, после распада которого наступает исторический период разобщения и мучительного обособления личности, и наконец – возможного нового человеческого единства (воссоединения полноправных личностей)» [3, с.116]. Иванов мыслит взаимоотношение романа с драмой в рамках предложенной Достоевским концепции истории. У Иванова за первоначальным синкретическим единством эпоса и трагедии наступает их разобщение (трагедия являет равноправное сочетание героя и хора, роман сосредоточен вокруг обособленной личности), затем происходит их новое воссоединение, и предвестие этого всемирно-исторического события Иванов видел в романах Достоевского. Как отмечает Тамарченко, Бахтину оказывается близок тот пласт ивановской концепции, который связан с философско-историческими представлениями Достоевского.

Таким образом, мы видим множество точек совпадения бахтинских и ивановских идей. Главный же момент расхождения – это вопрос о завершенности романов Достоевского. Основным признаком этих романов Бахтин считал незавершенность, безысходность «большого диалога». Если в драматическом произведении происходит такое событие, которое разрешает противоречие, очищая душу от «подобных аффектов», то в романе такого события нет, вследствие чего он по существу остается незавершенным, хотя возможна формальная законченность.

Интересна реплика Гете, сыгравшая поворотную роль в понимании катарсиса как синонима завершенности. В небольшом эссе «Примечание к поэтике Аристотеля» Гете пишет: «Под катарсисом он понимает именно

эту умиротворяющую завершенность».

Бахтин, считающий незавершенность романа его отличительной чертой, так думал не всегда. В работах первой половины 20-х годов он был солидарен с Гете, и считал признак завершенности фундаментальным для художественного произведения в отличие от научного. Более того, он полагал, что некоторые философы (Ницше, Кьеркегор), пытаясь завершить свои произведения, невольно прибегали к художественным приемам, чуждым им по существу. В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» Бахтин утверждал, что завершающие моменты должны быть внешними по отношению к действительности героя. «Автор, — пишет Бахтин, — знает и видит больше не только в том направлении, в котором смотрит герой, а в ином, принципиально самому герою недоступном». Как автор книги о поэтике Достоевского Бахтин делает «доступным» то, что раньше было принципиально недоступно герою, а именно: стать сознанием, равноправным с авторским. Если посмотреть в другой перспективе, то Бахтин низводит автора до героя, провоцирует ситуацию, в которой герой спорит с автором.

Такая мысль должна просто перечеркнуть все, сказанное в «Авторе и герое...», в «Проблемах содержания, материала и формы». В таком случае перед нами два Бахтина, и ни о какой преемственности или эволюции его идей говорить невозможно*. Но в этой ситуации «сбои системы» оказываются спасительными два термина из книги о Достоевском — «надкругозорное единство» и «целое романа».

Опровергая точку зрения Вяч.Иванова, Бахтин использует такое нетрадиционное понятие, как «надкругозорное единство». Он считает, что в драме невозможно сочетание целостных кругозоров в надкругозорном единстве, ибо драматическое построение не дает опоры для такого единства. Поэтому в полифоническом романе Достоевского подлинно драматический диалог может играть лишь весьма второстепенную роль. К этому утверждению Бахтин делает примечание: «Поэтому-то и неверна формула Вяч.Иванова — «роман-трагедия» [1, с.23]. Очевидно, что в понятии «надкругозорное единство» «над» употреблено в значении «выше»: единство, о

* Ср: «...по нашему убеждению, все основные книги и статьи Бахтина, в сущности, — разработка общих и частных проблем и понятий новой научной дисциплины. Иначе говоря, мы придерживаемся гипотезы, согласно которой между всеми его исследованиями существуют закономерные системные связи, а используемые в них понятия образуют единый научный язык» [3, с.5]. А также следующее высказывание: «Одной из важных проблем бахтиноведения является вопрос о единстве творческого наследия мыслителя. Действительно, совокупность произведений Бахтина предстает пестрым множеством исследований, связь которых отнюдь не очевидна... Должен быть найден метод и выработан язык, с помощью которого все произведения Бахтина можно описать в их принадлежности одному и тому же творческому сознанию» [4, с.51].

котором говорит Бахтин, выше понятия «кругозора», и может быть рассмотрена как такая реалья, которую невозможно адекватно определить в понятиях «монолог» и «диалог». В этой связи особое значение приобретает заключительная фраза из предисловия «От автора»: «...И в новом издании книга не может претендовать на полноту рассмотрения поставленных проблем, особенно таких сложных, как проблема целого полифонического романа» [1, с.4].

Бахтин во всех изданиях своей книги сохраняет акцент на проблемности, и для нас важно не только показать, что полемизируя с Вяч.Ивановым, М.М.Бахтин в известной степени полемизирует с самим собой как автором работ 20-х годов, но и пытается понять смысл этого противоречия, отказавшись от термина «эстетический объект», Бахтин вряд ли отказывается от своих предыдущих идей. Мы считаем, что смысловым эквивалентом «эстетического объекта» являются понятия «надкругозорное единство» и «целое романа», о которых в книге о Достоевском сказано лишь предварительно. Можно предположить, что Бахтин изменяет угол зрения и заведомо очерчивает сектор исследования, оставаясь в границах эстетической концепции первой половины 20-х годов. В работе о Достоевском, как и в книге о Рабле он сосредоточен на анализе фабульной специфики, на изображенном событии жизненно-прозаической действительности. Следовательно, то, что Бахтин называет «новым типом художественного мышления», «новой художественной моделью мира» является уровнем содержательным, а не формальным. Собственно о поэтике Достоевского речь здесь не идет. В этом случае Бахтин становится культурологом, исследующим романы Достоевского на том уровне, который предзадал сам писатель, говоривший об отличии «поэтов», как Пушкин и Гоголь, от современной плеяды писателей-прозаиков, в числе которых и он сам. Иванов пишет, что эту прозаическую плеяду Достоевский «означал скромным и неблагозвучным именем «беллетристики»» [2, с.284].

Бахтин видит в этой беллетристике новое миропонимание, новую культурную ситуацию, и производит ее блестящий анализ. Но при этом, тезис Н.К.Бонеецкой о том, что «по Бахтину, роман Достоевского, являющийся самой жизнью, выходит за пределы литературы» [4, с.56] мы бы скорректировали так: тот пласт романов Достоевского – содержательный уровень, – который проанализирован Бахтиным, является самой жизнью. Он не «выходит за пределы литературы», а подлежит еще эстетическому оформлению в пределах «целого романа». Бахтин предполагает еще надо

* Интересно также замечание Н.К.Бонеецкой относительно романа Рабле: «В сущности, роман Рабле, как он осмыслен Бахтиным, не обладает эстетической формой и не является фактом искусства. Это просто кусок карнавального бытия, пересаженный на страницы книги и помеченный ничем не говорящим именем «Рабле». В категориях эстетики Бахтина роман Рабле бесформен» [4, с. 53].

всей этой жизненной незавершенностью и диалогической неизбежностью оформляющую волю Достоевского-художника.

Цитированная литература

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963.
2. Иванов В.И. Достоевский и роман-трагедия // Иванов В.И. Родное и вселенское. – М., 1994.
3. Тамарченко Н.Д. Эстетика словесного творчества Бахтина и русская религиозная философия. – М., 2001.
4. Бонецкая Н.К. Эстетика Бахтина как логика формы // Бахтиология: исследования, переводы, публикации. – СПб., 1995.

Анотація

У статті йде мова про полеміку щодо романів Достоевського як особливого етапу не тільки розвитку епосу, але й художньої свідомості в цілому.

Annotation

There's an open discussion of Dostoevsky's tragedy novel as a special stage not only of the development of epos but the artistic consciousness altogether that reflected in the paper.

Статья поступила в редакцию 29.09.2002

Стаття надійшла до редакції 29.09.2002

УДК 82.0

Свенцицкая Э.М.
(Донець)

МИФ И СИМВОЛ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЯЧ. ИВАНОВА

Как и всякий переходный период, рубеж XIX-XX вв. – время возвращения и творческого осмысления первоначал культуры. Миф и символ безусловно являются такими базовыми понятиями. Русский модернизм, и в особенности символизм, отмечены не только реализацией данных категорий в художественных произведениях, но и напряженной рефлексией над ними. Поэзия и философские труды Вяч. Иванова в этом смысле особенно характерны.

Символическое слово, по Вяч. Иванову, имеет две ипостаси: слово-имя и слово-плоть. Слово-имя возникает на интенции движения «внутри»

себя от всего внешнего, чтобы в глубинах внутреннего опыта творческая воля могла сознать себя и определить как движущее начало жизни» [1, с.38]. Поэт, отвлекаясь от реальности вещной, осязаемой что называется «выходит в себя» и там, внутри себя, обретает движение, направленное во-вне, и волю, преобразующую эту реальность в реальность внутреннюю. Властную, волевою, заклинательную силу подчеркивает Вяч Иванов в символе: «Символизм новой поэзии кажется первым воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, усвоивших некогда словам всенародного языка особенные таинственные значения, им одним открытые, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта. Они знали другие имена богов и демонов, людей и вещей, чем те, которыми их называл народ, и в знании имен полагали основу своей власти над природой» [1, с.183].

Данная закономерность проявилась в цикле «Поэту» из сборника "Сот арденс". Этот цикл отмечен отождествлением античных богов и явлений природы («Авророю алеет / Поэзия-дитя» – Аврора – богиня, но алеет восходящее солнце, аналогичным образом устроено словосочетание «В лучах звенящих Феба...»). Так воссоздается в поэзии мифологический взгляд на мир, когда человек, глядя на явление природы, видит бога, глядя на нечто материальное – видит идеальное. И этот взгляд воссоздается путем называния имен: Феб, Аврора, Луна, Любовь, Смерть. Называние имени и представляет собой слово в действии, имя показывает, что за словом стоит действующая тайно сила: «Когда вспойт ваш корень гробовой / Ключами слез Любовь, и мрак суровый, / Как Смерти сень, волшебною дубровой, / Где Дант блуждал, обстанет ствол живой...». В данном случае употребление имен, маркируемое заглавной буквой, заставляет ощутить, что у истоков поэзии стоят не просто идеи Любви и Смерти, но живые одушевленные сущности.

Слово-имя отмечает момент связи, взаимопроникающего соединения реального и реальнейшего. Так понимаемый символизм вовсе не третирует мир явлений, конкретно-материальную данность. Нет никакого «страшного контрадansa соответствий» (О.Э.Мандельштам) Для посвященного мир обретает стройность, если, называя имя, поэт соприкасается с высшим миром, и жизненный хаос, с помощью имени же, выстраивается в космос.

Взгляд акмеиста, с этой точки зрения, в принципе есть взгляд непосвященного. Но символист, который относится к символу именно как к способу мировосприятия, должен быть всерьез мистагогом – в мистерии, которая воссоздается лишь в воображении и усилиями ума. Собственно, он должен реально, а не метафорически совершить преобразование – из данного сотворить свой мир. Поэтому тот, кто хочет быть жрецом, в конце концов вынужден стать богом. Эту вынужденную божественность поэт не может не ощущать как непосильную тяжесть. Отсюда у наиболее чутких

из символистов постоянное обращение – причем глубоко личностное, по принципу сопричастности – к богам общепризнанным, особенно к Христу. Другое следствие – многократные попытки обратного движения от реальнейшего к реальному («Туда, туда, смиренней, ниже, / Оттуда зримей мир иной...» – А.Блок). В этом действительном, а не умоглядном нисхождении реальное и реальнейшее меняются местами, статус истинности признается за тем, что раньше было мнимым. Таков путь и Вяч. Иванова, и А.Блока, и А. Белого. Но находясь в «страшном мире» и осознавая его именно как свою жизненную реальность, поэт напряженно удерживает память о мире гармонии, о мире сущностей. И потому все, что он встречает в этом «страшном мире», поэт переживает как нераскрывшуюся и прежде всего им, поэтом, не раскрытую сущность (отсюда, возможно, тот болевой и одновременно иронический излом, который характеризует стихотворения этого периода.

Слово-плоть – это личностный аспект символа, что особенно четко видно в ивановском определении соборности: «Соборность есть... такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной неповторимой и самобытной сущности... которая делает каждую изглаголаным, новым и для всех нужным словом. В каждой слово приняло плоть и обитает со всеми, и во всех звучит разное, но слово каждой находит отзвук во всех, и все – одно свободное согласие, ибо все – одно слово» [1, с.100].

Следовательно, соединение поэтического творчества и соборности осуществляется через слово-плоть, в связи с чем И.Ю.Искрицкая совершенно справедливо замечает, что «Вяч. Иванов непосредственно связывал русскую идею и соборность со сверхзадачей и идеалом творчества» [2, с.74].

Именно с личностной наполненностью слова, с тем, что только через слово внутренний мир личности проявляется вовне, и проявляется, с одной стороны, как нечто единственное, а с другой стороны, как нечто родственное всем, связано общесимволистское представление об искусстве как о теургии. Слово становится орудием теургии именно потому, что оно есть плоть. Н.Бердяев по этому поводу пишет: «Теургия преодолевает трагедию творчества, направляет творческую энергию на жизнь новую. В теургии слово становится плотью. В теургии искусство становится властью... Теургия – знаменитость последних времен, искусства конца... Теургия – предел внутреннего искусства последних времен, искусства конца... Теургия – предел внутренних устремлений художника, его действия в мире» [3, с.241-242].

Вяч. Иванов отчетливо сознает, что такое понимание искусства размывает его границы как отдельного феномена, и проблема предела художественного творчества им отрефлектирована очень четко: «Символ – слово, становящееся плотью, но не могущее ею стать, если же бы стало, то было бы уже не символом, а самой теургической действительностью» [1, с.198].

Трагедия творчества, стремящегося раствориться в теургии, отражена в стихотворении «Ночные зовы» (сборник «Свет вечерний»). Здесь Вяч. Иванов исследует различные источники творчества, внеположенные поэтическому субъекту. Во-первых, это природа, причем ее особое состояние, при котором предмет находится в движении, не изменяя своего положения в пространстве («...светят нивы, дымясь при ветерке...», «...лунные извивы / Колышутся в реке»). Из этого состояния природы рождается зов творчества: «...и Муза / Из слитных голосов / Вселенского союза / Доносит хрупкий зов...»

Еще одна возможность – идеальная, метафизическая реальность («Я мог бы петь, как в прятки / Играет с ночью Бог»). Но человеческое бытие не может совмещать в себе эти противоположности, и у творческого субъекта есть отдельное, внеприродное и внеметафизическое бытие – сердце с его ритмом («Но тем ли сердце живо, / Пока обречено / Отдельного порыва, / Стуча, ковать звено?»), и до тех пор, пока оно бьется, преграда между ним и источником поэзии непреодолима. Отсюда, собственно, и возникает призыв в последней строфе: «Уйми же, Муза, трепет / Восторженной души / ...Дай смертному сознанию / Кольцо свое сомкнуть».

Именно смерть дает возможность единения с источниками жизни и поэзии. Она же – растворение в мироздании, в котором разлито творческое начало. Но в это время «...песней став, забудет / Душа, о чем поет», и песня и то, о чем она поется, в этом единстве мироздания исчезают как отдельные феномены.

Трагедия творчества – в том, что оно представляет собой постоянный «зов», «трепет», порыв к недостижимой границе, за которой начинается его уничтожение. И поэт не может не стремиться к этой границе, и в то же время не может не сознавать, что это стремление не только неосуществимо, но и является концом его собственной жизни.

Апелляция к теургии нужна для обозначения границы, которой поэтическое слово не может перейти, чтобы не слиться с реальностью. Стремление слова стать жизнью оттеняет невозможность такого слияния. «Поэзия – религиозное действие и священнодейственный подвиг» [1, с.79], потому что это действие заранее обреченное. И с этого момента живое слово становится биением о границы – жизненные и религиозные, и только в этом биении оно живет, а отдельные поэты – или разбиваются, или надолго проваливаются в пустоту, в молчание (этим и объясняется, быть может, многолетнее молчание Вяч. Иванова).

Что Вяч. Иванов понимает под мифом? В самом общем виде можно сказать, что миф воспринимается Вяч. Ивановым не в гносеологическом, а в онтологическом аспекте.

Ф.Шеллинг определил миф как «универсум в более торжественном одеянии, в своем абсолютном облике» [4, с.105]. Это положение, как и во-

обще воззрения немецких романтиков в области натурфилософии, безусловно актуально для Вяч. Иванова. Для него актуален также и типично романтический вопрос: какая сила дает возможность представить универсум именно таким образом, реализует в нем абсолют, да и вообще преобразует возможное в действительное, заданное – в данное? В логике немецких романтиков – это творческая личность. Не зря Ф.Шеллинг в «Философии творчества» называет мифотворцами и Шекспира, и Сервантеса. Но для немецких романтиков в процессе взаимодействия личности и универсума все-таки существует равновесие. У Вяч. Иванова акцент смещается в сторону личности, ее самочувствия.

Миф определяется Вяч. Ивановым прежде всего как способ мышления и речи, при этом мысль и слово в мифе практически неразличимы: «Миф определяем мы как синтетическое суждение, где подлежащему-символу придан глагольный предикат... Если символ обогащен глагольным сказуемым, он получил жизнь и движение, символизм превращается в мифотворчество» [1, с.307]; «...вторая речь... будет речь мифологическая, основной формой которой послужит "миф", понятый как синтетическое суждение, где подлежащее – понятие-символ, а сказуемое – глагол: ибо миф есть динамический вид (modus) символа, – символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила» [1, с.184].

Взаимопроникновение речи и мысли особенно четко проявляется во втором определении, где мифологическая речь представляется через категории формальной логики (суждение, предикат). Однако логика в мифе, по Вяч. Иванову, является инструментом не познания, а творчества и преобразования. Отсюда следуют прежде всего и его, и П. Флоренского рассуждения о магичности слова. Именно потому у А.Ф.Лосева слово приравнивается к мифу: «...миф не есть историческое событие как таковое, но он всегда есть слово. Слово – вот синтез личности как идеального принципа и ее погруженности в недра исторического становления» [5, с.192-193]. Ведь определяя миф как мышление символами, причем такое мышление, где субъект и предикат тождественны, то есть действие заложено в предмете. Вяч. Иванов и сам приходит к интерпретации мифа как особого рода личностного переживания.

Миф, по Вяч. Иванову, – это также переживание слитности человеческого «я» и универсума, человеческого «я» и абсолюта. Об этой ипостаси мифа Вяч. Иванов пишет в статьях, посвященных культу Диониса: «Мистика Диониса вмещает в себя Диониса-жертву, Диониса воскресшего, Диониса-утешителя в круг единого целостного переживания, и в каждый миг истинного экстаза отображает всю тайну вечности в живом зеркале внутреннего сверхличного события испущенной души. Здесь Дионис – вечное чудо мирового сердца в сердце человеческом...» [1, с.29]. Чрезвычайно

чайно интересно, что универсум у Вяч. Иванова тоже предстает как личность – об этом последняя фраза только что приведенного высказывания, и еще более явно в следующем: «Но состояние человеческой души может быть таковым только при условии выхода, исступления из граней эмпирического «я», при условии приобщения к единству «я» вселенского в его волеии и страдании» [1, с.29].

Следовательно, в неомифологическом мышлении Вяч. Иванова субъекту отвечает столь же субъектный универсум, и утверждение связи личности и бытия звучит как утверждение их подспудной тождественности. Но происходит это потому, что и за личностью, и за абсолютном Вяч. Иванов видит единую реальность – реальность «божественного всеединства», «прикровенную реальность». Именно потому Вяч. Иванов говорит о символизме реалистическом, что символ и миф означивают реальность ноуминальную, в этом смысле «...миф – объективная правда о сущем» [1, с.157]. Эту фразу записывает в своем дневнике А. Блок. Для него эта правда, возможно, связана с наличным состоянием этого сущего, для Вяч. Иванова речь идет скорее о генезисе: «Миф есть воспоминание о мистическом событии, о космическом таинстве. Поистине небо сходило на землю, любило и оплодотворяло ее, как повествует Эсхил...» [1, с.158]. Миф и есть переживание *“realia in rebus”* – присутствия высшей реальности и в человеческой личности, и в окружающем его мире.

И еще один существенный момент. Как уже говорилось, в ивановском восприятии мифа акцент делается на самочувствии человеческого «я». Эта сцепленность личности и мифа, по-видимому, характерна для ситуации реального распада мифологического мирозерцания. Так, А.Ф.Лосев писал о стоиках: «Ведь если вся объективная действительность предстала в их глазах в свете субъекта, это значит, что она предстала в виде мифа» [6, с.167]. Симптоматично, что из всех мифологических возможностей Вяч. Иванов выбирает центром своих построений именно Диониса, воплотившегося не только в ряде античных интерпретаций мифа, но и у немецких романтиков, у Ницше, о чем сам Вяч. Иванов и написал. Миф в данном случае проходит через такое множество зеркал-чужих рефлексий, что от него действительно уже остается «мэон», или, как пишет Вяч. Иванов «вселикое, призрачно колеблющееся между возникновением и исчезновением» [1, с.28].

Возможно, что Дионис здесь реальность, но реальность прежде всего личностного самосознания. Поэтому для символистов миф становится способом осмысления жизненной реальности, а отсюда следует не только создание и разыгрывание индивидуальных мифов, что присуще всему се ребрянному веку, но и сочинение мифов «мэонических» (В. Эрн), мифов, несоотносимых с Логосом, что характерно уже для крушения этой культурной целостности.

В сущности, уже осмысление мифа у стойков было на самом деле рефлексией над тем, что архаическому сознанию было дано непосредственно. Движение культуры в том, по-видимому, и состояло, чтобы осмыслить то, что было ранее целокупным. Неомифологизм серебряного века своеобразен тем, что все, бывшее раньше по отдельности (мышление, переживание, «я», «ты»), не только соединяется, но переносится из сферы бытия в сферу сознания. И в ивановских повторениях одних и тех же высказываний, в возвратах одной и той же мысли, в тавтологиях, наконец, — не просто рефлексия второго или третьего порядка, а парадоксальное умозрение непосредственного чувствования, умозрение инстинкта — героическая попытка с помощью рационального постижения прорваться к ощущению мифологической слитности всего со всем.

Цитированная литература

1. Иванов Вяч. Родное и вселенское. — М., 1994.
2. Искржицкая И. Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма. — М., 1997.
3. Бердяев Н. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. — М., 1916.
4. Шеллинг Ф. Философия искусства. — М., 1966.
5. Лосев А.Ф. Миф. Число. Символ. — М., 1994.
6. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. — М., 1979.

Анотація

У статті розглядається проблема символу та міфу у філософській та поетичній творчості В. Іванова. Робиться висновок про проміжний характер символу як засобу встановлення творчих відносин особистості з буттям.

Annotation

The article deals with the problem of symbol and myth in the philosophical and poetic works of V. Ivanov. The conclusion is made about the intermediate character of symbol as the means of establishing creative relations between a person and reality.

Стаття поступила в редакцію 03.10.2002
Стаття надійшла до редакції 03.10.2002

Понова-Бондаренко И.А.

(Донецк)

ТИПЫ ВНУТРЕННЕЙ КОММУНИКАЦИИ В ДРЕВНИХ
ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕКСТАХ

В древнейшее время межличностная коммуникация осуществлялась несколькими способами и прежде всего - *устным*, «из уст в уста» (или в другой подаче - «из уст в уши»). В литературных памятниках Древнего Востока наибольшую частотность приобретает коммуникативная формула «отправки сообщения» - «*послал сказать*» или «*послал донести*». Оно сопровождает акты опосредованной коммуникации, когда гонцы (вестники) на словах передают какую-либо информацию от одного заинтересованного лица другому. К опосредованной коммуникации прибегают фараоны и жрецы, цари и их жены, вельможи и сказочные богатыри, ветхозаветные герои. Так, Адониседек «посылает сказать» другим царям, чтобы помогли ему в борьбе против Гаваона (Иис.Н. 10:3) [1]; слуги Сауловы «передают в уши» Давиду слова о том, что царь благоволит к нему (1 Цар. 18:23) [2]; Соломон «посылает сказать» Хираму, царю Тирскому, о продлении договора на поставку кедра для возведения храма (2 Пар. 2:3) [3] и так далее.

Посредничество проникает даже в любовно-интимные отношения. Наперников, конфиденентов порой заменяют те же гонцы. Все виды и оттенки любовного слова - от радостного до печального - поручены «вестнику» и как бы усилены его присутствием и его знанием ситуации. «Вестнику» («посланцу») доверяются, а на его вмешательство возлагают надежды:

*Шепните мне имя Сестры,
И с ложа болезни я встану.
Посланец, приди от нее -
И сердце мое оживет*

(Пер. В.Потаповой) [4, с. 87].

Или:

*Послал бы скорохода,
Чтоб вестник быстроногий
Мне без обиняков
Сказал про твой обман!*

(Пер. В.Потаповой) [5, с. 79].

Даже сравнение возлюбленного с гонцом, царским (фараоновским) посланцем определенно выглядит лестным в художественном мире древнеегипетской лирики:

*О, торопись к Сестре,
Подобно посланцу,*

*Вестей которого в нетерпенье ждет царь,
Потому что он желает узнать их как можно
скорее.*

*Для него запряжены все упряжки,
Для него приготовлены лошади,
Всюду, где он находится, закладывают для него
колесницы,*

Он не должен отдыхать в дороге...

(Пер. А. Ахматовой) [6, с. 87-88].

Отголоски древнеегипетской любовной лирики с ее интонациями писка адресата и передачи любовного призыва через третье лицо (будь то вестник, гонец, посланец, наперсник и т.д.) ощутимы и в более молодом литературном памятнике - «Песни Песней царя Соломона»:

«Заклинаю вас, дочери Иерусалимские: если вы встретите возлюбленного моего, что скажете вы ему? что я изнемогаю от любви» (Песн. П. 5:8) [7].

Вестникам в древней литературе не только передаются чисто коммуникативные функции посредников, трансляторов. Им зачастую делегируются функции заступнического и даже божественного характера: таково обращение Инанны к своему гонцу-глашатаю Ниншубуру с просьбой оплакать ее после сошествия в подземный мир и ходатайствовать о помощи перед Энлилем, а также обращение самого бога Энлиля к кургару и галтуру с наставлениями, как оживить Инанну [8, с.145, 150].

Письмо - также один из древнейших способов передачи сообщений, коммуникативный «мостик» между отправителем и получателем. Последующие типы коммуникации, отраженные в литературных памятниках, можно было бы определить как *письменный* и *дублетный* (устно-письменный). Зачастую они тесно связаны между собой, поэтому есть смысл рассматривать их в некоторой «связке». Письменный тип существовал в виде бытовых и хозяйственных записок, «отчетов» управителей все рангов перед своими хозяевами, приказов, эдиктов, посланий и уживался с дублетным - устно-письменным, особенно популярным среди знати в дипломатической жизни. В древних текстах довольно часто встречаются указания на *гонцов*, передающих сообщение устным образом при наличии у них письменных «опорных» источников передаваемой информации. «Голос» и «письмо» выступают и как взаимные усилители коммуникации и как гаранты достоверности в акте ее трансляции. Дублетная форма передачи сообщения практиковалась в древности довольно часто. Отправители руководствовались при этом различными соображениями: во-первых, для придания посланию особо важного статуса - торжественного, официального, уважительного, а во-вторых, из элементарной предосторожности.

Так, список царского указа с предложением возвратиться на родину, в Египет, был доставлен герою из Дворца гонцом («Рассказ Синухе»). Фабула этого рассказа такова. Синухе занимал при дворе высокий пост. После смерти фараона, опасаясь возможных дворцовых переворотов («резни»), он удаляется в край азиатов («страну Иаа»), к кочевникам. Через много лет его, уже заслуженного человека, снискавшего себе уважение со стороны азиатского царя, находит «список царского указа» нового фараона. Молодой правитель предлагает Синухе вернуться в родные места. Гонец с указом на руках – как воплощение дублетной формы сообщения – в определенном смысле являет собой выражение почтения к адресату («И послали его величество мне царские дары, словно правителю чужеземной страны...» [9, с.44]). Позволим себе процитировать отрывок из этого указа, открывающийся официальной царской титулатурой:

«Хор, живущий своими рожденьями, обе Владычицы, живущий своими рожденьями, царь Верхнего и Нижнего Египта Хеперкара, сын Ра, Сенусерт, одаренный жизнью навеки. Царский указ спутнику царя, Синухе. Доставлен тебе этот царский указ, дабы ведал ты: вот обошел ты чужие страны от Кедема до Ретену, и страна передавала тебя стране по влечению сердца твоего. Но что сделал ты дурного, чтобы ждать возмездия? Ты не злословил – некому отвергать речи твои. Ты не изрекала хулы на Совет вельмож – некому опровергать слова твои. Твоим сердцем овладело желание бежать, но не было ничего против тебя в сердце моем. Небо твое – царица Нефру, что во Дворце, пребывает в цвете и поныне. Покрыта глава ее царским убором, дети ее в царских покоях. Ты будешь копить добро, которое они тебе будут давать, и будешь жить от щедрости их. Итак, отправляйся в Египет! Узришь ты подворье, в котором вырос, облобызаешь землю у Великих Врат и соединишься с царскими друзьями. <...> Поздно тебе бродяжничать по земле, подумай о недугах. Вернись!»
Застиг меня царский указ, когда я стоял среди племени своего. И прочитали мне указ, и простерся я ниц, и коснулся земли, и вложил землю на волосы мои. <...>»

(Пер. М. Коростовцева) [9, с. 44-45].

Синухе, по его же признанию, пустил в новой земле глубокие корни: здесь он победил коварного Ретену и присоединил его земли к обширным территориям своего азиатского царя-покровителя. В этом же краю он женился, обрел дом, семью, наследников, однако продолжал тосковать по Египту. Устно-письменная весть от молодого фараона укрепила его, уже весьма пожилого уважаемого человека, в мысли отправиться «на родину своей юности». Синухе оставляет в стране Иаа, все свое добро и детей

(старшего он назначает главой племени), а сам возвращается ко двору фараона. Судя по тексту, дублетная форма передачи слов повелителя требовала и этикетной реакции: несмотря на то, что в самом скором времени Синухе должен предстать перед фараоном лично, тем не менее он предвзвешенно начерчивает пространный и хвалебный «список извещения, что указ получен» [9, с.45-47]. Но письменная коммуникация таила в себе и определенную опасность – ее можно было украсть, подменить. На пути следования послания (письма) могли непредсказуемо множиться и непредусмотренные автором/отправителем промежуточные «адресаты». Его мог прочитать и сам гонец, и тот, кто пожелал бы перекупить заключенную в письме информацию, или даже тот, кто сам вызвался доставить письмо по назначению (приятель, родственник, единомышленник). Вспомним классическую для описания подобных случаев ситуацию, представленную в пушкинской «Сказке о царе Салтане», когда недоброжелатели «...допыня гонца поят, / И в суму его пустую / Суют грамоту другую». Практически каждое письмо, вообще любое послание было изначально обречено на то, чтобы быть открытым, не защищенным от чужого глаза. Забегая вперед, напомним в связи с этим о значительно более поздней ситуации письменной трансляции – в ней документально зафиксировано место письма в старину, его полная незащищенность. «Эти письма заставляют меня ответить тебе, но я несколько медлю с ответом, именно потому, что не нахожу надежного посланца, - сетует Цицерон в одном из своих писем Титу Помпонию Аттику. - ...Много ли таких, кто сможет доставить довольно увесистое письмо без того, чтобы не уменьшить его веса, почтав его от начала до конца?» (от 25 января 61 г.) [10, с. 51]; или ему же от 23 апреля 59 г.: «Позорное преступление! Письма, которым я тотчас же ответил тебе из Трех Харчевен, получив твои приятнейшие письма, - никто не передаст тебе!» [10, с.118]. Находясь в изгнании, Цицерон обращается к жене: «Несчастный, когда я получу теперь от тебя письмо? Кто доставит его мне!» [10, с.157]. Вестник, нарочный выполняли трансмиссию открыто. Лишь озвучивающее написанный текст, в какой-то степени несло за него публичную ответственность. Открытость, «неинтимность» становилась своего рода и залогом правдивости той информации, которая содержалась в сообщении. Возможно, эта «публичность» в какой-то мере была связана и с подражанием придворному этикету, той нарочитой парадной открытости, с которой обставлялась религиозная и политическая стороны жизни «Дворца»: например, фараоновское «повеление» разлиться Нилу, праздничные и «гостевые» прилюдные славословия, обращения к послам и подданным и т.д. Почти каждое послание к царю, вождю или вельможе создавалось как открытое, в расчете на публику, на ценителей и знатоков и потому изобиловало эмфатическими интонациями. Так, военачальник Джехути, захва-

тин город, «лег спать, отписавши сперва в Египет царю Менхеперра..., свосму владыке: «Да возликует сердце твое – отдал в твои руки Амон, твой благой отец, врага из Юпы, и всех его людей, и город его. Присылай за пленными и добычею, и да наполнишь ты дом отца твоего Амона-Ра, царя богов, рабами и рабынями. И да будут они повержены под стопы твои навеки!» [11, с.67-68]. Вполне очевидно, что военачальник уже видит свое письмо, исполненное в традиционной манере, звучащим, о-звученным, оцененным по достоинству.

Вместе с тем в ветхозаветных текстах встречаются исключительно письменные виды опосредованной коммуникации, совершенно не рассчитанные на случайного читателя или на голосовое транслирование сообщения. Гонец в этом случае выступает лишь как исполнитель, передающий письмо из рук в руки и не посвященный в замысел своего повелителя. Здесь ценилась надежность исполнителя, его верность и честность. Рассмотрим историю с Давидом и Урией. Давид, как известно, содеял «зло в очах Господа» - посягнул на Вирсавию, жену Урии, фактически при живом муже (Урия находился тогда в военном стане, который под началом Иоава осаждал город Равву). Когда Вирсавия «сделалась беременною», Давид, желая выйти сухим из воды, *послал сказать* Иоаву, чтобы тот прислал к нему в Иерусалим Урию Хеттеянина. Расспросив его о положении дел, Давид отправляет Урию домой, к жене, однако, недооценивает преданности своего приближенного: «10.И донесли Давиду, говоря: не пошел Урия в дом свой. И сказал Давид Урии: вот, ты пришел с дороги: отчего же не пошел ты в дом свой? 11.И сказал Урия Давиду: ковчег и Израиль и Иуда находятся в шатрах, и господин мой Иоав и рабы господина моего пребывают в поле, а я вошел бы в дом свой есть и пить и спать со своею женою! Клянусь твоею жизнью и жизнью души твоей, этого я не сделаю» - 2Ц 11 [12]. Давид удерживает Урию еще на одни сутки, но результат остается неизменным. Давид «по достоинству» оценивает преданность Урии: именно она помогает Давиду осуществить свой коварный план. «14.Поутру Давид написал письмо к Иоаву, и послал его с Уриею. 15.В письме он написал так: поставьте Урию там, где будет самое сильное сражение, и отступите от него, чтобы он был поражен и умер» [13]. Поведение Урии убедило Давида в том, что тот не позволит себе перлюстрировать царское письмо к Иоаву. Давид не прибегает к помощи иных доверенных лиц: Урия собственными руками приносит в стан военачальника Иоава свой смертный приговор.

Далее коммуникативные стратегии разворачиваются в любопытном ключе. Иоав выполняет царскую волю. Догадавшись, что смерть Урии за чем-то выгодна царю, он посылает «донести Давиду о всем ходе сраже-

ния» (2Ц 11:18) [14]. При этом он на словах поучает и наставляет гонца, что тому надобно отвечать, если царь начнет упрекать его за гибель стольких воинов. Вполне осознавая все лицемерие Давида и понимая, что смерть Урии оправдывает прочие потери, Иоав подробно инструктирует гонца и не обманывается в своих ожиданиях:

«19.И приказал [Иоав] посланному, говоря: когда ты расскажешь царю о всем ходе сражения, 20.И увидишь, что царь разгневается, и скажет тебе: «зачем вы так близко подходили к городу сражаться? Разве вы не знали, что со стены будут бросать на вас? 21.Кто убил Авимелеха, сына Иероваалова? Не женщина ли бросила на него со стены обломок жернова, и он умер в Тевеце? Зачем же вы близко подходили к стене?» тогда ты скажи: «и раб твой Урия Хеттеянин также умер» (2Ц 11:18-21) [15].

Как видим, Иоав избирает упреждающую коммуникативную стратегию: он «прокручивает» возможные ходы будущего разговора гонца с Давидом. Исходя из условий поставленного перед ним задания по устранению Урии, военачальник накануне отправки гонца создает коммуникативную модель возможного речевого поведения Давида: несмотря на крупные потери, которые Иоав *вынужден был допустить*, чтобы руками врагов покончить с Урией, он чувствует, что не будет слишком порицаем, ибо ему заведомо и доподлинно известно, *какое* известие будет приятно услышать царю. Фраза «и раб твой Урия Хеттеянин также умер» превращается в некий пароль: теперь Давид (заказчик убийства) и Иоав (исполнитель) вполне понимают друг друга. Дальнейшие события разворачиваются по сценарию Иоава. Гонец, скорее всего не посвященный во все тонкости этой кровавой интриги, только осуществляет предложенную ему «акустическую транспонировку».

«22.И пошел посланный, и пришел, и рассказал Давиду обо всем, для чего послал его Иоав, обо всем ходе сражения. 23.Тогда посланный сказал Давиду: одолевали нас те люди, и вышли к нам в поле, и мы преследовали их до входа в ворота; 24.Тогда стреляли стрелки со стены на рабов твоих, и умерли некоторые из рабов царя; умер также и раб твой Урия Хеттеянин. 25.Тогда сказал Давид посланному: так скажи Иоаву: пусть не смущает тебя это дело; ибо меч поядает иногда того, иногда сего; усиль войну твою против города, и разрушь его. Так ободряй его» (2Ц 11) [16]. Очевидно, что озвученное гонцом, лишь формально становится его голосом; на самом деле здесь поверх головы посланца совершается диалог, запрограммированный стратегией заговора: голос-приказ Давида, с одной стороны, и голос-рапорт Иоава о выполнении задания - с другой. «Матричный», неинтонированный голос посланца, таким образом, вбирает в себя и информативный (ассертивный) план, и коммуникативные интенции предательского предписания Давида, и циничного рапорта Иоава. Место трансляторов, та-

ким образом, в древних восточных текстах весьма и весьма значимо. Им отводится почетная роль - представлять «чужой голос» во всей полноте, прибегая порой к драматизации сообщения, что, судя по «режиссуре» отправителей (в данном случае - Иоава), укладывалось в жанр опосредованной коммуникации (ср. предположением К.Бюлера о вечном стремлении языка «к драматическому изложению» [17, с. 79]). Подробные наставления посланникам, разбросанные в ближневосточных текстах, дают основание предположить, что к письменному слову в древности относились двояко: в одних случаях - доверительно, в других - опасно. Манипуляции с отправленным письменным словом приведут к тому, что в более позднее время при восточных деспотических режимах разовьется даже особый «интриганский» жанр - поддельные письма. Таковы анонимный трактат XIII века «Изысканные одеяния, или Утонченные хитрости», а также трактат султана Абу-Хамму Мусы «Жемчужина на пути, или Политика владык» (XIV в.), где даются наставления, как при помощи поддельных писем формировать у подданных или у недругов *нужное* мнение о правителе, о его противниках, о положении в стране и так далее [18, с. 138-139]. Постепенно изжив себя, дублетная форма уступила место более изощренным коммуникативным письменным стратегиям, не нуждающимся в голосовой коррекции.

Цитированная литература

1. Книга Иисуса Навина // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета.
2. Первая книга Царств // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета.
3. Вторая книга Паралипоменон // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета.
4. Начальное слово великой подательницы радости // Поэзия и проза Древнего Востока. - М., 1973.
5. Начало прекрасных и радостных песен Сестры, когда она возвращается с луга // Поэзия и проза Древнего Востока. - М., 1973.
6. Три желания // Поэзия и проза Древнего Востока. - М., 1973.
7. Книга Песни Песней Соломона // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета.
8. «С Великих Небес к Великим Недрам...» // Поэзия и проза Древнего Востока. - М., 1973.
9. Рассказ Синухе // Поэзия и проза Древнего Востока. - М., 1973.
10. Письма Марка Туллия Цицерона к Аттику, близким, брату Квинту, Марку Бруту. I, годы 68-51. (Пер. и комм. В.О.Горенштейна) // М.-Л., 1949.

11. Взятие Юпы // Поэзия и проза Древнего Востока. – М., 1973.
12. Вторая книга Царств // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета.
13. Вторая книга Царств // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета.
14. Вторая книга Царств // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета.
15. Вторая книга Царств // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета.
16. Вторая книга Царств // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета.
17. Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. Пер. с нем. – М., 1993.
18. Игнатенко А.А. Обман в контексте арабо-исламской культуры средневековья (по материалам «Княжьих зеркал» // Одиссей. Человек в истории. 1993. Образ «другого» в культуре. – М., 1994.

Анотація

У статті розглядаються типи внутрішньої літературної комунікації на матеріалі стародавніх текстів Близького Сходу. Вилучено усний, письмовий та дублетний (усно-письмовий) типи комунікації. Проаналізовано комунікативні стратегії деяких персонажів Старого Тестаменту (Давіда та Іоав). Показано значущість опосередкованої комунікації, роль транслятора, місце «вторинного» голосу у давніх текстах.

Annotation

The given article is devoted to the question of the typology of internal literary communication in ancient texts of the Near-East. Verbal, written and doublet types of communication are marked out. The communicative strategies of David and Ioav (personages of the Old Testament) have been analysed. The significance of the mediated communication, the role of transmitter, the place of secondary voice in ancient texts are showed.

Стаття постуила в редакцію 29.09.2012
Стаття надійшла до редакції 29.09.2012

РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.1

Сенчина Л.Т.
(Донецк)

ПЕРВЫЙ ОПЫТ В.К.ТРЕДИАКОВСКОГО
В ЭЛЕГИЧЕСКОМ ЖАНРЕ

Известно, что деятельность Тредиаковского сыграла важную роль в становлении и формировании новой светской литературы. Тредиаковский заложил основы теоретического осмысления нарождающейся жанровой системы в русской литературе XVIII столетия, обосновал специфику функционирования практически каждого известного в то время жанра («Рассуждение об оде вообще», «Рассуждение о комедии вообще» и другие), развил и дополнил имеющиеся представления о категории вымысла, «перестроил» систему стихосложения, первый начал разрабатывать теорию «авторова стиля» («Предуведомление от трудившегося в переводе...»), многое интуитивно точно угадал в плане развития поэтической речи. «Рассмотрение наследия Тредиаковского в литературной перспективе следует начать с попытки интерпретации его взглядов на сущность поэтической речи и воплощения теоретической программы в литературной практике поэта», - справедливо замечает В.Кузнецов [1, с.97].

Заслуги Тредиаковского в области теории литературы не вызывают сомнений. Не случайно такой глубокий знаток литературы XVIII в., как Г.Гуковский, постоянно подчеркивал достижения Тредиаковского в области теоретической мысли, отказывая последнему в таланте поэта, считая, что поэтическая практика Тредиаковского явилась своеобразным иллюстративным материалом, «как бы системой примеров к определенным эстетическим положениям» [2, с.44]. С таким утверждением ученого позволим себе не согласиться.

В качестве примера, иллюстрирующего поэтические возможности Тредиаковского, проанализируем его первый опыт в элегическом жанре («Элегия о смерти Петра Великого», 1725).

Это первое обращение поэта к жанру элегии. При всей изученности этого типа произведений, элегия до сих пор не стала «закрытым» жанром, исследовательский интерес к ней не ослабевает. И в этой связи обращение к истокам жанра представляется нам своевременным и актуальным. Подчеркнем также, что первый опыт Тредиаковского в элегическом жанре изучен недостаточно полно.

Знаменательно, что Тредиаковский, хорошо знавший европейскую лирику конца XVII-XVIII вв., о чем свидетельствуют его любовные песенки, обращается к более позднему периоду функционирования элегического жанра, делая его достоянием десятилетий XVIII столетия.

Внимательное прочтение произведения «Элегия о смерти Петра Великого» дает возможность увидеть в нем в редуцированном виде присутствие трех родовых элементов – эпоса, лирики и драмы, что свидетельствует об особом роде синкретизма впоследствии разделившихся родовых признаков. Подчеркнем, что такой же «способ представления» жанра на русской почве, по-видимому, для Тредиаковского принципиален. Достаточно вспомнить, что и идиллия «Нисса» (первое обращение к буколическому жанру) также представляет собой своеобразной «синтез» трех родовых элементов, что и определяет специфику античного жанра идиллии. Исследовательница Т.Попова пишет: «Уже при беглом ознакомлении с буколическими сочинениями Феократа возникает мысль: не имеем ли мы дело с некоторой реставрацией древнего синкретизма, настолько органично соединены в них многие формообразующие элементы эпоса, драмы и лирики» [3, с.116].

Представляя таким образом жанр, Тредиаковский расширяет потенциальные возможности развития и функционирования данного типа произведения.

В «Элегии о смерти Петра Великого» в редуцированном виде представлены элементы драмы. Герои: Марс, Паллада, Нептун, Слава, Политика ведут между собой «разговор» в форме развернутого диалога.

В элегии есть и расширенное описание деяний Петра I, детальное перечисление его заслуг:

Что всю тебя Вселенну весьма удивила.
Кто когда во искусстве? Кто лучший в науке?
Любовь ко отечеству дала ль место скуке?
Что же бодрость? что промысл? православная вера?
О премудрый Петре!..
...плачь, философия,
Плачте... науки драгие.
Стени, механика, вся математика..
...Петр, мудрый хранитель,
Своего государства новый сотворитель.

Расширение «эпического» начала свидетельствовало о возможности освоения элегическим жанром тех сфер бытия, которые изначально принадлежали эпосу. Отметим, что в жанре элегии активно использовался «эпический» размер – гекзаметр. Отмеченную близость явно ощущал Тредиаковский и пытался реализовать в своей поэтической практике. Знаменательно, что и современные исследователи элегии, анализируя многовековой опыт функционирования этого типа произведений, подчеркивают родство элегии и эпоса. «Близость элегии к эпосу вполне закономерна: их связывала общая лексика, метрическое родство... общности целей», - отмечает Н.Чистякова [4, с.11].

Однако, отмечая многообразие возможностей развития элегического жанра на русской почве, подчеркнем, что в «Элегии о смерти Петра Великого»

кого» «скрепляющим» началом является все же лирическая основа. На первый план выдвигается эмоциональное переживание, вызванное трагическими событиями.

Все диалоги героев связаны одной доминирующей эмоцией – боль, печаль, глубокое ощущение утраты. Именно это объединяет всех, и одновременно каждый пытается «выделиться», подчеркнуть, что его переживания, его чувства сильнее других, его утрата ощутимей. Последнее знаменательно, т.к. подобная авторская установка – свидетельство формирования в поэзии «личностного» начала, зарождения персонификации в литературе XVIII века. Последующее развитие жанра элегии связано с расширением лирической доминанты, с усилением роли чувствующего субъекта в организации произведения, с появлением специфического «элегического» слова.

Конечно, элегия Тредиаковского организована принципиально иначе. Элегический жанр испытывает на себе влияние ораторских жанров, ораторской речи, «надличное» слово вступает в явное противоречие с авторской установкой передать «движение».

В тексте «Элегии о смерти Петра Великого» обращают на себя внимание многочисленные обращения, риторические вопросы, восклицания. Элегия начинается с вопроса: «Что за печаль повсюду слышится ужасно? Этот вопрос повторяется несколько раз, что явно усиливает внимание читателя. Тредиаковский избирает в произведении вопросно-ответную форму:

Что то за причина?
Петр, ах! Алексеевич, вящий человека,
Петр, глаголю, российский с сего века»

Такой принцип построения характерен для элегии Тредиаковского в целом.

Интонацию «плача» поддерживают многочисленные повторы:

Увы, мой Петре! Петре верх царския славы!
Увы, предрагоценный!..
Увы, вселенная..
Увы, моя надежды [5, с.59].

Таким образом, «Элегии о смерти Петра Великого» – это первый образец элегического жанра на русской почве, демонстрирующий широкие возможности данного типа произведения в плане освоения человеческого бытия.

Цитированная литература

1. Кузнецов В.А. Концепция поэтической речи в литературной теории и практике В.К.Тредиаковского // Вестник СибГУ, Сер.2, 1996, вып.3.
2. Гуковский Г.А. Тредиаковский как теоретик литературы // Сб. XVIII в., вып.6. Русская литература XVIII века: Эпоха классицизма. – М.-Л., 1964.
3. Попова Т.В. Буколика в системе греческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981.
4. Чистякова Н.А. Древнегреческая элегия. – Спб., 1996.
5. Тредиаковский В.К. Избранные произведения. – М.-Л., 1963.

Анотація

У статті розглядаються шляхи формування і подальшого розвитку жанру елегіа в російській літературі XVIII ст. З'ясовується новаторський напрям теоретичних пошуків Тредіаковського у жанрі елегії.

Annotation

The article regards the formation and the development of elegiya genre in the Russian literature of the XVIII century. The novelty of theoretical thought of Trediakovsky is stated in the article.

Статья поступила в редакцию 29.09.2002

Статья надійшла до редакції 29.09.2002

УДК 82-1/-9 Кюхельбекер

Орлицкий Ю.Б.

(Москва)

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА В ТВОРЧЕСКОМ МИРЕ В.КЮХЕЛЬБЕКЕРА

Декабрист Вильгельм Кюхельбекер, друг и соученик Пушкина, вошел в русскую литературу прежде всего как талантливый автор стихотворений, поэм и драматических сочинений. Однако, по мнению З.А.Каменского, комментировавшего в 1974 г. эстетические работы В.К.Кюхельбекера: «Как критик и теоретик литературы он едва ли не более значительная величина, нежели как поэт и драматург» [1, с.644]. Поэтому главным предметом нашего рассмотрения в настоящих заметках станет соотношение теории и художественной практики в творчестве автора одного из манифестов романтического движения, красноречиво названного «Поэзия и проза» [2, 391-394].

Обстоятельства создания этой статьи, написанной в 1835 г., но увидевшей свет лишь в 1954-м, подробно изложены ее комментаторами, поэтому не будем здесь останавливаться на них. Отметим лишь то обстоятельство, что выраженное в ней, а также в ряде других статей и заметок поэта, понимание вынесенных в заглавие понятий видимо противоречат тому, что говорил и писал Кюхельбекер в своих сочинениях, которые можно назвать филологическими – в первую очередь, в его так называемой «парижской лекции» [3, с. 347-356; 4, с. 352-368]. По крайней мере, читая эти работы поэта, трудно усомниться в том, что он, обладая достаточной лингвистической и стиховедческой подготовкой, мог бы допустить неточности в разграничении стихотворной и поэтической речи.

Другое дело – различие и противопоставление поэзии и прозы, категорий значительно более субъективных и нечетких. В своей замечательной работе, посвященной судьбе этих понятий у Пушкина, Л.С. Сидяков настаивает на необходимости четко разграничивать их первичное и вторичное значение [5, с.125-128]. Однако дело тут не только в постоянно меняющемся спектре смыслов каждого из понятий, но и в чисто терминологической проблеме, порождаемой использованием одного слова (проза) одновременно в двух дихотомических парах («поэзия» – «проза» и «стих» – «проза»). Не случайно уже Н. Остолопов, в 1821 г. резонно предупреждая: «Прозе не поэзия противопоставляется, а стихосложение» [6, с.433], тем не менее сам не смог окончательно избежать путаницы, связанной с попыткой логически определить понятие «поэзия».

На наш взгляд, Кюхельбекер вполне сознательно употребляет в своих полемических сочинениях – в том числе и в статье «Поэзия и проза» – понятийную пару «поэзия» – «проза» в предельно расширительном, безусловно оценочном, можно даже сказать – принципиально нетерминологическом значении.

Так, для него поэзия – это прежде всего высшее проявление творчества, причем в любом из видов искусства. «Высшей поэзией, идеалом, я называю соединение вдохновения и прелести» [1, с.570]. Причем одной из этих составляющих – вдохновения или прелести – для того чтобы искусство превратилось в поэзию, для Кюхельбекера мало. Искусство же, в отличие от поэзии – неизмеримо ниже, так как подразумевает не вдохновение, а искусность, умение, а значит научение; не случайно Кюхельбекер с таким сочувствием переводит для своей «Мнемозины» «Письмо к молодому поэту» из Виланда, в котором на первом месте оказывается «врожденная способность чувствовать музыку стихов», которая «предшествовала всякому учению» [7, с.280-281].

О поэзии говорится как о высшем проявлении литературы, живописи, даже музыки, что вступает в противоречие с концепцией ряда теоретиков романтизма (разделяемой пушкинским Моцартом), что именно музыка – высшее, чистейшее из искусств. Однако противоречие тут мнимое: по Кюхельбекеру, поэзия и искусство есть и в живописи, и в музыке, и в литературе. Отсюда естественным образом возникает даже понятие «поэзия слова» [1, с.571].

Понимаемая таким образом поэзия противопоставляется прозе (непоэзии или недостаточной поэзии) как низшей стадии любого искусства. Ср. рассуждения Кюхельбекера о фламандской живописи: «Высшей поэзии вы напрасно станете искать в ее произведениях»; «пламенное, мрачное воображение Рембрандта также знакомо с полетом поэзии, но в нем восторг мутен...» [1, с.570] и т. д.

Прозаичной может быть и «поэзия слова», если ее можно свести к искусству – например, оды Горация, сочинения Буало, Пона, Фонтенеля, Виланда [1, с.571]. Этим авторов Кюхельбекер предпочитает именовать не

поэтами, «которые в словесности то же, что бельцы в мире физическом» [1, с.574], а стихотворцами, их же «продукцию» – не поэзией, а стихотворством. При этом в профессиональном, а не полемическом контексте – например, в рассуждениях о жанрах или о состоянии современной поэзии – эти понятия у него становятся вполне синонимическими.

Особенно важен для полемических сочинений Кюхельбекера исторический аспект проблемы соотношения стиха и прозы, возникший под влиянием зазвучавших с начала 1830-х годов заявлений о непрерывной закономерной смене поэтического периода в истории русской словесности прозаическим. С точки зрения Кюхельбекера, подобная стадильность неприемлема, поэзия как высшее проявление искусства существовала всегда и пребудет вечно, и никакая проза (тем более «проза слова») не сможет ее заменить ни на одном из этапов истории культуры: «Поэзия не умирает и не умрет; не умрет и искусство, без которого поэзия на земле не нашла бы средств и стихий к проявлению» [7, с. 213].

Попробуем теперь проследить, как теоретические и эстетические взгляды Кюхельбекера на соотношение поэзии и прозы соотносятся с его непосредственной художественной практикой. Как известно, он выступал и как поэт, и как прозаик, и как драматург, а также как мемуарист, критик, публицист и теоретик, т. е. оставил после себя произведения практически во всех современных ему жанрах художественной и нехудожественной словесности. При этом одной из отличительных особенностей его литературного наследия оказывается активное использование в нем разных типов прозиметрии – совмещения стиха и прозы в рамках одного текста [8, с.411-431].

Прежде всего, это так называемая равноценная (авторская) прозиметрия, к которой Кюхельбекер прибегает во многих своих художественных и публицистических произведениях. Наиболее характерный пример ее – поэма «Зоровавель», включенная в состав неоконченной повести «Русский Декамерон 1831-го года», увидевшей свет – в неоконченном виде – в 1836 г.

Как это нередко случается, произведение, впервые опубликованное в неполном виде, имеет несчастливую судьбу: в собрания стихотворений поэта 1939 и 1967 годов в «Большой серии» «Библиотеки поэта», подготовленные соответственно Ю. Тыняновым и Н. Королевой, вошла только стихотворная часть повести – поэма «Зоровавель», а в том сочинении Кюхельбекера, выпущенный в 1979 г. в серии «Литературные памятники» – только ее прозаическая часть. При этом если логика составителей «Большой серии» более или менее понятна (в книги этой серии обычно включаются все стихотворные тексты автора, в том числе и существующие по его замыслу в разнообразных прозаических контекстах; исключение здесь составляет только том сочинений К. Павловой, составители которого не решились «расчленить» на стихотворные и прозаические части главы двух романов поэтессы), то соображения, которыми руководствовались специалисты, готовившие заведомо дефектную публикацию «Декамерона» в «Литературных памятниках», понять

крайне трудно: в книге, по сути дела, опубликована «рама» от поэмы, с которой она самым тесным образом связана как сюжетно, так и ритмически. При этом публикаторы ограничились воспроизведением только первых строк каждой из трех частей поэмы (в первом случае – четырех, во втором – двух, в третьем – трех), и сносками в конце книги, где комментаторы предельно кратко «пересказывают» содержание глав; желающим прочитать стихотворную часть повести предлагается найти одно из изданий стихотворений Кюхельбекера и, по-видимому, читать две книги параллельно. К тому же в «прозаической» публикации цитируются строки из ранней редакции поэмы, а в основном корпусе «Библиотеки поэта» – из более поздней, что еще более усиливает путаницу.

Но главный недостаток публикации – это, конечно же, волюнтаристское разбиение единого текста на две части, причиной которого можно считать только полное непонимание самой природы прозаического текста, трактовка его как механической суммы поэмы и обрамляющих ее прозаических фрагментов, необъяснимая глухота к ритмической и смысловой композиции сложно выстроенного произведения Кюхельбекера.

Между тем сам автор дает ключ к особой природе своей синтетической повести уже во Введении, где дважды на одной странице цитируются две стихотворные строчки Пушкина; затем на протяжении основного текста прозаической части несколько раз происходит переход от повествовательной формы к драматургической. При этом стихотворный текст на пяти из шести границ соседствует с прозаическим, и лишь один раз – с драматургическим.

Важно и то, что всем трем стихотворным главам (частям поэмы) предшествуют реплики, в которых без труда обнаруживается тот же силлабо-тонический метр, что и в поэме – ямб («Чинарский начал»; «... и стал читать»; «Чинарский продолжал»), что позволяет говорить о своего рода ритмической «настройке» в прозаическом тексте на восприятие последующего стихотворного; соответственно, в прозаических фрагментах, следующих за стихотворными главами, можно обнаружить инерцию метра. Правда, эта инерция носит более сложный и опосредованный характер, чем метризация предшествующих чтению стихов реплик: в абзаце, идущем вслед за первой частью поэмы, находим несколько аналогов ямбических строк («Чинарский положил тетради и встал со стула»; «Который во весь вечер мало вмешивался...»), «А слово русское считает богатейшим...»), которые отделены от стихов неметрическими фрагментами; после второй главы идет цепочка ямбов, затягивающая и имена персонажей (*Графиня*. Друг Чинарский, / не знаю, право, / благодарить ли вас от имени всех женщин / за все, что заставляете <...> или пенять на Вас? *Чинарский*.); в абзаце, следующем за третьей главой, сразу же за стихами появляется «случайный» хорей («Кончил и Чинарский»), а в следующем предложении – ямб («Итак, скажу вам только / что мне понравилась...»). Таким образом,

вполне очевидно, что метр стихотворной части целого подготавливается в его прозаической части и затем подхватывается в стихотворной, как это почти всегда бывает в прозиметрических композициях, хотя бы и без явного умысла со стороны автора; раздельная публикация разрушает этот тонкий ритмический механизм.

Еще более очевидна порочность подобной практики на композиционном уровне. Так, первая часть поэмы начинается длинной (как и в самой повести) экспозицией, вслед за которой «рассказчик» начинает свое повествование (как Чинарский в «Декамероне») и заканчивает его фразой «И ставят грань своей беседе»; затем, в прозаическом фрагменте, даны, по сути дела, авторские комментарии к прочитанной части и дискуссия трех персонажей по поводу ее формы. Второй части поэмы предшествует реплика «И стал читать», сразу же повторяющаяся в стихах – «Рассказывал в кругу друзей / Рассказчик...», за описанием внешности которого и внешних обстоятельств его рассказывания еще раз повторяется формула «Но вот он вновь возвысил глас / И продолжает свой рассказ»; не зная сути сюжета «о силе жен и дев», невозможно понять, за что Графиня благодарит поэта – равно как непонятны и все составляющие эту прозаическую интерлюдия разговоры о конкретных словах и выражениях, содержащихся в пропущенном публикаторами тексте. Третья часть начинается так же синхронно, как и вторая: вслед за репликой в прозе «Чинарский продолжал» следует начало стихотворного повествования: «Своим устам седой вещатель / В то время краткий отдых дал...»; вслед за окончанием его рассказа «Кончил и Чинарский; последовало молчание». Очевидно, что двойная рама, окружающая основное повествование поэмы, построенная на обычном для поэтики романтизма приеме «текст в тексте», имеет вполне определенный смысл и создает многочисленные параллели и контрасты, на которых в конечном счете и держится сюжет повествования. Кстати, еще одним косвенным доказательством значимости «матрешечной» композиции «Декамерона» можно считать и то, что в третьей части «Зоревая» появляется небольшой переводной эпизод из поэмы Т. Мура «Свет Греха», входящей в другую замечательную «матрешку» – хорошо известный в России того времени роман со вставными поэмами «Далла-Рук».

Важное место занимают стихотворные фрагменты – на этот раз, русские и эстонские песни, исполняемые героями – в «эстонской повести» Кюхельбекера «Адо» (1824), с помощью которых также обеспечивается движение сюжета. О равноправной прозиметрии можно говорить и применительно к «Дневнику» писателя, многие записи в котором представляют собой комментированные стихотворные цитаты или автоцитаты. Элементы прозиметрии обнаруживаются также в «Отрывках из путешествия», где повествователь уже в самом начале трижды «сбивается» с прозы на стих, причем проза

водит это без привычной для других романтических произведений мотивировки: не от лица героя, который поет или декламирует, а от лица основного, автобиографического повествователя. Причем в небольшой по объему третьей главе, датированной 15 (27) сентября 1820 года, в прозаическое повествование вмонтированы две короткие хореические строчки, являющиеся частью окружающего их прозаического предложения:

«Мы въехали в прусские пески и шажком тащились вдоль моря; вечер был самый поэтический; облака, от вечерней зари,

Летя, сияли,

И, сияя, улетали

за далекий, величественный, ясный небосклон; море кипело и колыбалось. Какая противоположность!» [9, с. 9].

Далее следуют шесть строк гекзаметра, замыкающие главку – то есть, прозиметричность, заданная краткой цитатой, поддержана следующим далее развернутым стихотворным текстом.

Очевидно, вовсе не случайно поэт сочувственно («ужели не стихи?») упоминает в своей статье «Поэзия и проза» «полиметры, которыми Жан-Поль расцветивает все свои творения» – вмонтированные в ткань прозиметрические фрагменты, создающие эффект прозиметрии (а вовсе не то произведение немецкого прозаика, к которому ошибочно отсылает в своих комментариях к одной из републикаций статьи Л.Г.Фризман [7, с. 339].

Довольно часто обращается Кюхельбекер и к так называемой неравноправной, или служебной прозиметрии, проявляющейся наиболее очевидно в снабжении стихотворных текстов прозаическими предисловиями, комментариями, сносками и т. д., а прозаических текстов – стихотворными эпитафиями.

Авторские прозаические предисловия и комментарии к большим стихотворным формам были для литературы русского романтизма почти нормой; о их важности для понимания пушкинских сочинений справедливо писал Ю.М.Лотман. Кюхельбекер предпосылает прозаические предисловия своей поэме «Агасвер», драмам «Шекспировы духи» и «Иван, купецкий сын» (написанное в виде «Письма к К.О.Савическому («вместо посвящения и предисловия»)).

Природа «драматической шутки» «Шекспировы духи» (1825) представляет особый интерес в контексте истории восприятия русской драматургией творчества У. Шекспира, использовавшего прозиметрию практически во всех своих произведениях. Однако русские переводчики и подражатели английского драматурга, опиравшиеся в большинстве своем на французские и немецкие переложения шекспировских драм, чисто стихотворные или прозаические, достаточно поздно приходят к прозиметрии: первым прозиметрическим произведением, написанным по шекспировскому «рецепту», называют обычно пушкинского «Бориса Годунова», законченного в том же 1825 г., что и «шутка» Кюхельбекера [8, с.442-453].

вполне очевидно, что метр стихотворной части целого подготавливается в его прозаической части и затем подхватывается в стихотворной, как это почти всегда бывает в прозиметрических композициях, хотя бы и без явного умысла со стороны автора; раздельная публикация разрушает этот тонкий ритмический механизм.

Еще более очевидна порочность подобной практики на композиционном уровне. Так, первая часть поэмы начинается длинной (как и в самой повести) экспозицией, вслед за которой «рассказчик» начинает свое повествование (как Чинарский в «Декамероне») и заканчивает его фразой «И ставят грань своей беседе»; затем, в прозаическом фрагменте, даны, по сути дела, авторские комментарии к прочитанной части и дискуссия трех персонажей по поводу ее формы. Второй части поэмы предшествует реплика «И стал читать», сразу же повторяющаяся в стихах – «Рассказывал в кругу друзей / Рассказчик...», за описанием внешности которого и внешних обстоятельств его рассказывания еще раз повторяется формула «Но вот он вновь возвысил глас / И продолжает свой рассказ»); не зная сути сюжета «о силе жен и дев», невозможно понять, за что Графиня благодарит поэта – равно как непонятны и все составляющие эту прозаическую интерлюдия разговоры о конкретных словах и выражениях, содержащихся в пропущенном публикаторами тексте. Третья часть начинается так же синхронно, как и вторая: вслед за репликой в прозе «Чинарский продолжал» следует начало стихотворного повествования: «Своим устам седой вещатель / В то время краткий отдых дал...»; вслед за окончанием его рассказа «Кончил и Чинарский; последовало молчание». Очевидно, что двойная рама, окружающая основное повествование поэмы, построенная на обычном для поэтики романтизма приеме «текст в тексте», имеет вполне определенный смысл и создает многочисленные параллели и контрасты, на которых в конечном счете и держится сюжет повествования. Кстати, еще одним косвенным доказательством значимости «матрешечной» композиции «Декамерона» можно считать и то, что в третьей части «Зоровавеля» появляется небольшой переводной эпизод из поэмы Т.Мура «Свет Гарема», входящей в другую замечательную «матрешку» – хорошо известный в России того времени роман со вставными поэмами «Лалла-Рук».

Важное место занимают стихотворные фрагменты – на этот раз, русские и эстонские песни, исполняемые героями – в «эстонской повести» Кюхельбекера «Адо» (1824), с помощью которых также обеспечивается движение сюжета. О равноправной прозиметрии можно говорить и применительно к «Дневнику» писателя, многие записи в котором представляют собой комментированные стихотворные цитаты или автоцитаты. Элементы прозиметрии обнаруживаются также в «Отрывках из путешествия», где повествователь уже в самом начале трижды «сбивается» с прозы на стих, причем произ-

водит это без привычной для других романтических произведений мотивировки: не от лица героя, который поет или декламирует, а от лица основного, автобиографического повествователя. Причем в небольшой по объему третьей главе, датированной 15 (27) сентября 1820 года, в прозаическое повествование вмонтированы две короткие хорические строчки, являющиеся частью окружающего их прозаического предложения:

«Мы въехали в прусские пески и шажком тащились вдоль моря: вечер был самый поэтический; облака, от вечерней зари,

Летя, сияли,

И, сияя, улетали

за далекий, величественный, ясный небосклон; море кипело и колыбалось. Какая противоположность!» [9, с. 9].

Далее следуют шесть строк гекзаметра, замыкающие главку – то есть, прозиметричность, заданная краткой цитатой, поддержана следующим далее развернутым стихотворным текстом.

Очевидно, вовсе не случайно поэт сочувственно («ужели не стихи?») упоминает в своей статье «Поэзия и проза» «полиметры, которыми Жан-Поль расцвечивает все свои творения» – вмонтированные в ткань прозиметрические фрагменты, создающие эффект прозиметрии (а вовсе не то *произведение* немецкого прозаика, к которому ошибочно отсылает в своих комментариях к одной из републикаций статьи Л.Г.Фризман [7, с. 339]).

Довольно часто обращается Кюхельбекер и к так называемой неравноправной, или служебной прозиметрии, проявляющейся наиболее очевидно в снабжении стихотворных текстов прозаическими предисловиями, комментариями, сносками и т. д., а прозаических текстов – стихотворными эпитафиями.

Авторские прозаические предисловия и комментарии к большим стихотворным формам были для литературы русского романтизма почти нормой; о их важности для понимания пушкинских сочинений справедливо писал Ю.М.Лотман. Кюхельбекер предпосылает прозаические предисловия своей поэме «Агасвер», драмам «Шекспировы духи» и «Иван, купецкий сын» (написанное в виде «Письма к К.О.Савическому («вместо посвящения и предисловия»)).

Природа «драматической шутки» «Шекспировы духи» (1825) представляет особый интерес в контексте истории восприятия русской драматургией творчества У. Шекспира, использовавшего прозиметрию практически во всех своих произведениях. Однако русские переводчики и подражатели английского драматурга, опиравшиеся в большинстве своем на французские и немецкие переложения шекспировских драм, чисто стихотворные или прозаические, достаточно поздно приходят к прозиметрическому первому прозиметрическому произведением, написанным по шекспировскому «рецепту», называют обычно пушкинского «Бориса Годунова», законченного в том же 1825 г., что и «шутка» Кюхельбекера [8, с.442-453].

Наш автор пишет свою «мини»-комедию стихами, однако насыщает прозаическое предисловие к ней стихотворными цитатами-переводами из самого Шекспира и Маттисона, которые занимают более половины объема предисловия. При этом Кюхельбекер снабжает один из этих переводов еще и прозиметрической сноской, включающей стихотворную цитату, и завершает его характерной рефлектирующей фразой: «Предисловию концы! Охотники найдут в нем изыскания, ссылки, примечания, оправдания... чего же более?» [9, с. 146].

Интересен и финал пьесы, текст которой завершается прозаической сноской к последней стихотворной строке; это заявление, сделанное будто бы от лица публикатора, что он может «со временем познакомить читателей с произведением» Поэта – одного из героев «Духов»: «Остается только спросить: пожелает ли и посторонний кто заглянуть в оное или нет?» [9, с. 174]. Для нас в этом диалоге с читателем интересно прежде всего то, что с его помощью Кюхельбекер замыкает свое стихотворное произведение в двухстороннюю прозаическую раму, которая, в свою очередь, тоже оказывается проницаемой для стиха.

Не менее интересны мысли поэта о природе и судьбах служебной прозиметрии, высказанные им в предисловии к большому стихотворению «Смерти Байрона» (1824): «Уже с давнего времени предисловия не читаются, разве при книгах антиквариев; сочинители были от того в величайшем затруднении, ибо часто им встречалось писать о вещах, известных не всем читателям и, следовательно, требующим пояснения. Для отвращения такой беды предисловия обратились в выноски внизу страницы; но сии выноски, полезные, даже необходимые в сочинении ученом, – вовсе неудобны в произведениях стихотворных, ибо совершенно развлекают внимание и некоторым образом уничтожают ту быстроту и живость чувства, которые составляют одно из необходимых условий всякого стихотворения» [10, с. 200]. Из этих замечаний можно сделать вывод, что Кюхельбекер полагает необходимость именно прозиметрического чтения, снабженного прозаическими сносками стихотворного произведения: с обязательным прерыванием чтения стихов для прочтения сноски следом за строкой или словом, к которым они относятся.

Интересно, что у самого поэта такие сноски тоже встречаются достаточно часто, особенно в ранней поэзии: к стихотворениям «Адрастия» (1816), «Видение» (1818-1820), «Массилия» (1821), «Измена вдохновения» (1832), «Племяннику Д.Г. Глинке» (1833). Кроме реального комментария подстраничные сноски у Кюхельбекера могут носить также характер личных, иногда лирических замечаний – например, слова «...у моей / Хижины тихой» в стихотворении «Снова я вижу тебя, прекрасное, светлое море...» (1820-1821) поэт объясняет следующим образом: «В Петербурге я долго

жил на взморьи, за Калинкиным мостом»; строки «Я в ночь, безмолвен и уныл, // С убийцей-гондольером плыл» из стихотворения «К Пушкину» (1822) комментирует: «Отправляясь из Виллафранки в Ниццу морем, в глухую ночь, я подвергся было опасности быть брошенным в воды»; перечисление героев своей пьесы в послании «А.С.Грибоедову при посылке к нему в Тифлис моих Арагивян» (1823) объясняет: «действующие лица моей трагедии». Позднее, в сноске к стихотворению «Памяти Грибоедова» (1829) Кюхельбекер рассуждает о его неопубликованной поэме о Персии и ее сходствах с «Чайльд-Гарольдом», а в сноске к стихотворению «Клен» (1832) отсылает читателя к своему раннему стихотворению «Ручей»: «На этот же мотив автор, вдохновенный предчувствием, в 1818 или 19 году, еще свободный, написал следующую пьесу», приводя далее и сам ее текст.

Обильными сносками снабжен текст «эпического стихотворения» 1826-1829 гг. на библейский сюжет «Давид»; это и обширные цитаты из Священного писания, и отсылки к его стихам, и традиционный реальный комментарий. Кроме того, ряд сносок подключает к диалогу читателя – например, «Нужно ли сказать, что здесь говорится о Шекспире?», или порицание «философии 18 столетия», понимаемой поэтом как «лжеумствование».

Примечаниями в конце снабжены поэмы «Кассандра», «Зоровавель» (здесь они названы «Замечания»), драмы «Шекспировы духи» и «Иван, купецкий сын», поглавными – «Агасвер» (которой предпосланы также предисловие и объемное посвящение А.Вельтману). «Замечания» (по сути дела – словарь имен и названий) к драме «Арагивяне» помещены не в конце сочинения, а перед ним, в позиции предисловия.

Значительно реже встречаются у поэта прозаические эпиграфы к стихотворному тексту – например, из «Эмиля» Руссо к «Отомщенному Геркулесу» (1818) и из «Агамемнона» Эсхила к «Арагивянам».

Все это свидетельствует о том, что Кюхельбекер – поэт, драматург и прозаик – не только прекрасно понимал разницу между стихом и прозой, но и мастерски использовал ритмические и смысловые возможности, которые давала контрастность их природы в прозиметрических композициях различного типа, в том числе и в достаточно сложных, многослойных композициях. Очевидно также, что постоянную смену стиха прозой и того и другого – драматургически организованным текстом можно рассматривать как одно из проявлений характерного для романтической традиции принципа фрагментаризации повествования, о важности которого для Кюхельбекера пишет в своей книге «Романтическая ориентация» (Мюнхен, 1995) немецкий исследователь Холт Мейер [10, т.1, с.404] – принципа, который тоже можно рассматривать как результат проекции стихотворной речи на прозаическую, поэзии на прозу.

Цитирования литература

1. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т. / Сост., вступ. ст. и прим. З.А.Каменского. – М., 1994. – Т. 2.
2. Кюхельбекер В.К. Поэзия и проза // Литературное наследие. – М., 1954. – Т. 59.
3. Кюхельбекер В.К. Лекция о русском языке // Декабристы. Антология в 2 т. – Т. 2.
4. Томашевский Б.В. Кюхельбекер о языке. (Парижская лекция) // Томашевский Б.В. Стих и язык. – М.; Л., 1959.
5. Сидяков Л.С. Наблюдения над словоупотреблением Пушкина («проза» и «поэзия») // Пушкин и его современники. – Псков, 1970.
6. Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым. – СПб., 1821. – Ч. 2.
7. Литературно-критические работы декабристов. – М., 1978.
8. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. – М., 2002.
9. Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. – Л., 1979.
10. Кюхельбекер В.К. Избр. произв.: В 2 т. – М.; Л., 1967. – Т. 2.

Анотація

У статті аналізується поезія і проза в творчому світі в.Кюхельбекера.

Annotation

The paper deals with the analysis of poetry and prose in the artistic world of Kukhelbeker.

Статья поступила в редакцию 29.09.2002

Статья надійшла до редакції 29.09.2002

УДК 82.09:008

Поддубная Р.Н.
(Харьків)

ЧАЕПИТИЕ И НЕ ТОЛЬКО...
(ГАСТРОНОМИЧЕСКИЕ МОТИВЫ У ДОСТОЕВСКОГО)

В России XIX века чаепитие составляло характернейшую примету бытовой культуры практически всех имущих сословий. В таком качестве оно прошло и через всю русскую классическую литературу

от Пушкина до Чехова. У Достоевского же в творчестве 1840 – начала 1860-х годов, помимо бытовых, оно приобретает и ярко выраженные знаковые функции.

Для героя «Бедных людей» чаепитие, как и сапоги, является знаком «чести и доброго имени» [1, т.1, с.76], т.е. – в параметрах социальной психологии и аксиологии – удержания на грани, отделяющей добропорядочную бедность от позорной нищеты. Та же психология заставляет бедного человека тщательно прятать от посторонних глаз свой «домашний обиход» и воспринимать как личное оскорбление любые посягновения его обнаруживать. Узнавший в гоголевской «Шинели» собственное существование, Макар Деушкин возмущается: «Зачем писать про другого, что вот де он иной раз нуждается, что чаю не пьет? А точно все и должны уж так непременно чай пить! <...> Нет, маточка, зачем же других обижать, когда тебя не затрогивают!» [1, т.1, с.62]. Слабая попытка усомниться в стереотипе / «точно все и должны уж так непременно...» / лишь острее подчеркивает авторитетность его для героя и боязнь ему не соответствовать.

Превращение чаепития в знак социальной устойчивости и собственного достоинства служит одним из проявлений /и следствий/ «пограничности» человека у Достоевского в бытии-«общении»: «...смотря внутрь себя, он смотрит в глаза другому и глазами другого» [1, с.312].

Парадоксалист из «подполья» тем больше хотел бы преодолеть «пограничность» и упрочить «суверенную территорию» своего «я», чем сильнее ощущает свою ничтожность в «глазах других» и мечтает о «победе над ними. Коль скоро «подполье» – это ситуация радикальной «внемирности» внутри мира» [3, с.24], то интимность чаепития делает его для героя знаком эгоцентрического противостояния миру: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить!» [1, т.5, с.174]. Другое дело, что оппозиция «свет/чай» столь же эпатажна, как и другие откровения Подпольного, рожденные исторической смесью презрительного самоуничтожения и ненависти за него, стыда перед Лизой и вызова: «Знала ль ты это, или нет? Ну, а я вот знаю, что я мерзавец, подлец, себялюбец, лентяй» [там же]. Однако и такое «заголение» больше мечтательно, чем истинно, ибо на самом деле герой знает, что «много-премного противоположных в нем элементов» не позволили ему сделаться ничем. Следовательно, и знаковый смысл чаепития не может исчерпываться противостоянием «я» миру.

И, действительно, рассказывая о своем прошлом «злого чиновника», Подпольный признается: «Но знаете, господа, в чем состоял главный пункт моей злости? Да в том-то и состояла вся штука, в том-то и заключалась наибольшая гадость, что я поминутно, даже в минуту самой сильнейшей желчи, постыдно сознавал в себе, что я не только не злой, но даже и не озлобленный человек, что я только воробьев пугаю напрасно и себя этим те-

шу. У меня пена у рта, а принесите мне какую-нибудь куколку, дайте мне чайку с сахарцем, я, пожалуй, и успокоюсь. Даже душой умилюсь, хоть уж, наверно, потом буду сам на себя скрежетать зубами и от стыда несколько месяцев страдать бессонницей» [1, т.5, с.100]. Здесь «чай с сахарцем» постепенно теряет гастрономические приметы и становится знаком утешительной малости, услаждающей душу иллюзией добра, справедливости и пр. Однопорядковость «чайку с сахарцем» и «куколки» делает их метафорами «нас утешающего обмана», неизменно оборачивающегося стыдом за то, что «сахарец» на мгновение был принят за идеал.

Так возникает поразительная функциональная переключка между «чаем с сахарцем» и «хрустальным дворцом», точнее, выдаваемым за него «капитальным домом, с квартирами для бедных жильцов по контракту на тысячу лет и на всякий случай с зубным врачом Вагенгеймом на вывеске» [1, т.5, с.120]. Если для «бедных жильцов» «чаек» является знаком социальной устойчивости и собственного достоинства, то «зубной врач Вагенгейм» становится аналогом «сахарца», чтоб уж совсем приятно было принимать «курятник» за «венец желаний».

Обозначенное расширение коннотаций чаепития носит концептуальный характер. В том же 1864 году, когда созданы «Записки из подполья», Достоевский писал в заметках «Социализм и христианство»: «Социалисты дальше брюха не идут». И дальше: «Все же будущее основание и норму социального муравейника социализм полагает в цели – сытом брюхе, а для этого в беспрекословных муравьиных обязанностях...» [1, т.20, с.192, 193]. «Сытое брюхо», «бог-чрево» – как абсолютный идеал социализма – несколько затушевывали предшествующие значения чаепития и открыли возможность переключения его в другой смысловой регистр.

В больших романах чаепитие чаще всего является бытовой деталью, но с очень выразительными психологическими обертонами. Примером может служить начало трактирной сцены в главе «Братья знакомятся» последнего романа:

« – Прикажу я тебе ухи аль чего-нибудь, не чаем же ведь ты одним живешь, – крикнул Иван, по-видимому, ужасно довольный, что залучил Алешу. Сам он уж кончил обед и пил чай.

- Ухи давай, давай потом и чаю, я проголодался, – весело проговорил Алеша.

- А варенья вишневого? Здесь есть. Помнишь, как ты маленький у Поленова вишневое варенье любил?

- А ты это помнишь? Давай и варенья, я и теперь люблю» [1, т.14, с.208].

Перед громадностью духовно-философских проблем, обсуждаемых Иваном и Алешей, этот маленький эпизод теряется, кажется проходным. Между тем реплика Ивана: «..не чаем же ведь ты одним живешь..», – не

только намек на послушничество Алеши и связанное с ним постничество, но и предвестие духовной борьбы за него: «Ты мне дорог, я тебя уступить не хочу и не уступлю твоему Зосиме» [1, т.14, с.222]. Но главное состоит в том, что старший брат не просто с удовольствием потчует младшего, а и обнаруживает удивительную память о его детских пристрастиях. Вишневое варенье у Поленова – деталь, казалось бы, того же порядка, что и коньячок Федора Павловича / «За коньячком»/ или Мити / «Исповедь горячего сердца»/. На самом деле за нею встают *детские воспоминания* Ивана / «Я все помню, Алеша»/, в которых ему так настойчиво и с такими последствиями отказывают Д.Томпсон и ряд других русистов [4, с.136-137, с.179-180, с.191 и т. д.]. Но в таком случае и жесткая отповедь Ивана отцу, забывшему, что у него с Алешей одна мать, проявляет общую тенденцию: вспоминать о детстве герой может только в редкие минуты душевной открытости и с близким ему человеком.

Свидетельствуя о том, что в романе Достоевского самый крохотный эпизод так или иначе связан с глубинными основами, сценка чаепития и обеда занимает в «Братьях Карамазовых» все-таки ничтожно малое место.

Другое дело – роман «Бесы». В нем два персонажа выделены и контрастно соотношены постоянными упоминаниями о питье и еде – Кириллов и Петр Верховенский. Отличительной приметой существования Кириллова является всегда горячий чай. Он признается хроникеру: «Я чай люблю, ..ночью; много, хожу и пью; до рассвета». И еще: «Я ем мало; все чай» [1, т.10, с.92]. На фоне Кириллова особо выделяется отличительное свойство мошенника от социализма Петра Верховенского – его прямо-таки ненасытный аппетит. Гастрономические эпизоды, будучи значимой частью сюжета героев, в свою очередь складываются в психологически точные и концептуально значимые микросюжеты.

Начнем со сцены визита Петруши к завтракающему Кармазинову:

« – Вы ведь не.. Не желаете ли завтракать? – спросил хозяин, на этот раз изменяя привычке, но с таким, разумеется, видом, которым ясно показывался вежливый отрицательный ответ. Петр Степанович тотчас же пожелал завтракать. <..>

- Вам чего, котлетку или кофею? – осведомился он еще раз.

- И котлетку, и кофею, и вина прикажите еще прибавить, я проголодался, – отвечал Петр Степанович» [1, т.10, с.285].

Откровенная невежливость, чтобы не сказать наглость, Петруши может иметь психологическую мотивацию и быть своеобразным отмщением за прежние визиты, когда «великий писатель» «ни разу его самого не потчевал». Кроме того, обильный, нарушающий приличия заказ и «чрезвычайный аппетит», с которым Верховенский «набросился на котлетку, вычайный аппетит», с которым Верховенский «набросился на котлетку, мигом съел ее, выпил вино и выхлебал кофе», отчетливо противопоставлен медлительной, церемонной и, так сказать, культурно-деликатной трапезе

Кармазинова [1, т.10, с.286]. Однако место оппозиции культуры и плебейства, как в противостоянии Павла Кирсанова и Базарова, здесь занимает сатирическое уравнивание нарочитой манерности одного, шаржированно отсылающего к автору «Отцов и детей», и природной бесцеремонности другого, по сравнению с намерениями которого базаровский нигилизм выглядит детской шалостью.

То, что поведение Верховенского у Кармазинова не было игрой, но вполне отвечало его естеству, со всей очевидностью вытекает из следующего звена микросюжета – визита к Кириллову. Тот, «по обыкновению, ... проделывал среди комнаты гимнастику»: «На полу лежал мяч. На столе стоял неприбранный утренний чай, уже холодный» [1, т.10, с.289]. Чай упомянут не только как неизменный атрибут-знак героя. Через некоторое время, заметив движение Верховенского, Кириллов прерывает неприятный для обоих разговор:

«<.> Чего вы? Чай хотите пить? Холодный. Дайте я вам другой стакан принесу.

Петр Степанович действительно схватился было за чайник и искал порожней посуды. Кириллов сходил в шкаф и принес чистый стакан.

- Я сейчас у Кармазинова завтракал, – заметил гость, – потом слушал, как он говорил, и вспотел, а сюда бежал – тоже вспотел, смерть хочется пить.

- Пейте. Чай холодный хорошо» [1, т.10, с.290].

Как видим, у Кириллова Верховенский вовсе не церемонится: хотя и удостаивает хозяина пояснением своей жажды /кстати, вульгарным/, но за чайник хватается без приглашения.

Эта сценка из главы «Петр Степанович в хлопотах» контрастно противостоит эпизоду из главы «Ночь» – визиту Ставрогина к Кириллову. Обстановка эпизода та же: «Чай был на столе», а хозяин играл мячом с ребенком:

« – Ставрогин? – сказал Кириллов, приподнимаясь с полу с мячом в руках, без малейшего удивления к неожиданному визиту. – Хотите чаю?»

Он приподнялся совсем.

- Очень, не откажусь, если теплый, – сказал Николай Всеволодович, – я весь промок.

- Теплый, горячий даже, – с удовольствием подтвердил Кириллов, – садитесь: вы грязны, ничего; пол я потом мокрою тряпкой.

Николай Всеволодович уселся и почти залпом выпил налитую чашку.

- Еще? – спросил Кириллов.

- Благодарю» [1, т.10, с.185].

Одинаковая схема оценок делает характерологически и психологически выразительными детали поведения Ставрогина и Верховенского, с одной стороны, и отношения к ним Кириллова, с другой. Петрушина бесцеремонность становится еще ярче на фоне воспитанной сдержанности Ни-

колая Всеволодовича, не просившего чаю, хотя у него был существенный повод / «весь промок» /, а дождавшегося приглашения, пусть оно и последовало немедленно. Кстати, сама незамедлительность приглашения /Петру Степановичу чаю не предлагал/, поданная чашка /Верховенскому – пустой стакан/ и готовность вновь наполнить ее так же очевидно свидетельствуют о добром отношении Кириллова к Ставрогину, как и отмеченные детали вкупе с *холодным чаем* – о неприязненном к Верховенскому.

Если эти две оценки соотносят Ставрогина и Верховенского опосредованно, то глава «У наших» – непосредственно. «Чайный» микросюжет Петруши, достигнув здесь кульминации, видоизменяется и в таком виде приобретает активность.

Верховенский затащил Ставрогина к «нашим» с двойной целью: познакомить его с «обществом», чтобы предложить потом роль Ивана Царевича /следующая глава/, и одновременно продемонстрировать высокомерно-презрительную манипуляцию теми, кому предназначена роль «стада», «девяти десятых». Реализация этой цели отмечена четырьмя «гастрономически»-бытовыми вехами, своего рода знаками нарастающей наглости Верховенского.

Первая веха:

«Верховенский замечательно небрежно развалился на стуле в верхнем углу стола, почти ни с кем не поздоровавшись. Вид его был брезгливый и даже надменный. Ставрогин вежливо раскланялся... Хозяйка строго обратилась к Ставрогину, только что он уселся.

- Ставрогин, хотите чаю?

- Дайте, – отвечал тот.

Ставрогину чаю, – скомандовала она разливательнице, – а вы хотите? /Это уже Верховенскому/.

- Давайте, конечно, кто ж про это гостей спрашивает? Да дайте и сливок, у вас всегда такую мерзость дают вместо чаю...» [1, т.10, с.305].

И подчеркнуто развязная поза, и пренебрежение к окружающим, не стоящим приветствия, и оскорбительные для хозяев претензии относительно чая, и раздражительно-барская манера, в которой они предъявлены, – все это откровенно *провокативно*, особенно по сравнению с отчужденно-вежливым лаконизмом Ставрогина. Вместе с тем требование сливок, чтобы скрасить плохой чай, как бы замыкает на этой высокой ноте «чайный» микросюжет.

Провокативность начального этапа поведения Верховенского подхвачена следующей его фразой:

« – А не будет ли у вас карт? – зевнул во весь рот Верховенский, обращаясь к хозяйке» [1, т.10, с.307].

Демонстративность вопроса и жеста, которыми герой прерывает споры собравшихся о «правах семейства», призвана показать собранно, на-

сколько пусты и ничтожны эти, так сказать, дебаты, каким ничемным времяпрепровождением они являются. Петрушина акция возымела действие, и хозяйка, которая сама «краснела за ничтожество разговоров» [1, т.10, с.308], попыталась вместе с мужем их прекратить. Однако «вотирование» вопроса о том, быть серьезному заседанию или нет, вновь превратилось в балаган, а предложение выступить «с чем-нибудь более идущем к делу» было встречено «общим молчанием»:

«- Верховенский, вы не имаете ничего заявить? – прямо спросила хозяйка.

- Ровно ничего, – потянулся он, зевая, на стуле. – Я, впрочем, желал бы рюмку коньяку.

- Ставрогин, вы не желаете?

- Благодарю, я не пью.

- Я говорю, желаете ли вы говорить или нет, а не про коньяк.

- Говорить, об чем? Нет, не желаю» [1, т.10, с.310].

Здесь выразительно все: и замещение «заявления»-«говорения» коньяком, которое производит зевающий Петруша, вновь тем самым обесценивая «говорение»; и смешение коньяка с «говорением», которое невольно происходит у Ставрогина, но с одинаковым отрицанием обоими.

На сей раз поведение Верховенского вызвало ответную реакцию:

« – Вот коньяк! – брезгливо и презрительно отрубил родственница, разливавшая чай, уходящая за коньяком, и ставя его теперь пред Верховенским вместе с рюмкой, которую принесла в пальцах, без подноса и без тарелки» [1, т.10, с.310].

Презрение к Петру Степановичу, вызванное его выходкой, более всего выражается в нарушении не просто этикета, а элементарных правил приличия и гигиены: рюмка без подноса, просто в пальцах. Такой жест должен был бы вызвать брезгливость у пьющего из рюмки, но герой как ни в чем ни бывало наливает себе коньяк и своеобразно поощряет приостановившего «с достоинством» свое сообщение Шигалева:

« – Ничего, продолжайте, я не слушаю, – крикнул Верховенский, наливая себе рюмку» [1, т.10, с.310].

Не успел, однако, Шигалев произнести и двух фраз, как снова был прерван:

« – Анна Прохоровна, нет ли у вас ножниц? – спросил вдруг Петр Степанович.

- Зачем вам ножницы? – выпучила та на него глаза.

- Забыл ногти обстричь, три дня собираюсь, – промолвил он, безмятежно рассматривая свои длинные и нечистые ногти.

Анна Прохоровна вспыхнула, но девице Виргинской как бы что-то понравилось.

- Кажется, я их здесь на окне давеча видела, – встала она из-за стола.

пошла, отыскала ножницы и тотчас же принесла их с собой. Петр Степанович даже не посмотрел на нее, взял ножницы и начал возиться с ними. Анна Прохоровна поняла, что это реальный прием, и устыдилась своей обидчивости. Собрание переглядывалось молча. Хромой учитель злобно и завистливо наблюдал Верховенского» [1, т.10, с.311].

Сливки к чаю – карты – коньяк – ножницы остричь ногти... Наглость Верховенского достигает апогея, но именно здесь, в силу самой ее чужеродности, она начинает восприниматься как «прием», импонировать и даже вызывать, помимо недоумения, зависть, пусть и злобную – оскорбленную. Когда же «загадочный человек слишком вдруг раскрылся» с вовлечением присутствующих в «пятерку» [1, т.10, с.315], то его предшествующее поведение стало для них демонстрацией отношения *серьезного деятеля* к тем, кто на дело не способен.

Развивавшийся через шестую и седьмую главы второй части микросюжет здесь обрывается, а его новый виток приходится на четвертую и шестую главы третьей части – «Последнее решение» и «Многотрудная ночь». Вбирая посещение трактира и включаясь в два визита к Кириллову, микросюжет носит ярко выраженный психологический характер с некоторой символической окраской.

Неожиданное решение Верховенского зайти в трактир было вызвано бешенством при мысли о том, что он точно так же, как сейчас Липутин за ним, бежал по грязи за Ставрогиным, занявшим весь тротуар и не замечавшим унижительного положения Петруши:

«Вдруг Петр Степанович на самой видной из наших улиц остановился и вошел в трактир.

- Это куда же? – вскипел Липутин, – да ведь это трактир.

- Я хочу съесть бифштекс» [1, т.10, с.422].

Для Липутина внезапный гастрономический порыв Верховенского и несвоевременен и неуместен. Однако тот не только не отказался от своего намерения, но и сделал все возможное, чтобы довести своего спутника почти до умопомрачения:

«Петр Степанович взял особую комнату. Липутин гневно и обидливо уселся в кресла в стороне и смотрел, как он ест. Прошло полчаса и более. Петр Степанович не торопился, ел со вкусом, звонил, требовал другой горчицы, потом пива, и все не говорил ни слова. Он был в глубокой задумчивости. Он мог делать два дела – есть со вкусом и быть в глубокой задумчивости. Липутин до того наконец возненавидел его, что не в силах был от него оторваться. Это было нечто вроде нервного припадка. Он считал каждый кусок бифштекса, который тот отправлял в свой рот, ненавидя его за то, как он разевает его, как он жует, как он, смакуя, обсасывает кусок пожирнее, ненавидел самый бифштекс. Наконец, стало как бы мешаться в его глазах; голова слегка начала кружиться; жар поочередно с морозом пробегал по спине» [1, т.10, с.423].

Собственное унижение заставило Верховенского изощренно унижать другого – не пригласить его разделить трапезу, а принудить наблюдать за своей, всячески растягивая ее и наслаждаясь ею. Приняв вид «глубокой задумчивости», Верховенский как бы не замечает нарастающей в Липутине бессильной ярости, доводящей того почти что до припадка. Но именно теперь он делает следующий ход:

« – Вы ничего не делаете, прочтите, – перебросил ему вдруг бумажку Петр Степанович. <.> Когда он осилил ее, Петр Степанович уже расплатился и уходил» [1, т.10, с.423].

В этом крохотном эпизоде нарочито оскорбительны и реплика о ничегонеделании Липутина; и небрежный жест, которым передана ему бумага с рукописным текстом прокламации; и то, что Петруша собирается уходить, не обращая на него ни малейшего внимания. Но, пожалуй, самым оскорбительным оказалось обращение к мнению Липутина / «А впрочем, что вы скажете», показавшее, что все предшествующие жесты были не нарочитыми, а естественными, обычными, и мысль о Липутине в них никак не присутствовала. Не случайно же после этого вопроса Липутин «вздрагнул», копившиеся в нем ненависть и злоба прорвались, и его «как будто подхватили и понесли», он «все неся, скача и играя духом». Это «сорвавшееся» состояние позволило Липутину «отомстить» Верховенскому: усомниться в авторстве Герцена дрянных «стишонков», в авторитетности заграничных центров или в сети «пятерок» по России [1, т.10, с.423-424]. Но «пойти назад» он так и не сумел, и самоуверенность Петруши вновь взяла верх.

Взрыв-бунт Липутина произошел по дороге к Кириллову. Его застали сидящим на «диване за чаем». Сцена у Кириллова почти повторяет такую же во второй части романа. Как и там, Верховенский проявляет инициативу:

« – А я бы не прочь и чаю, – подвинулся Петр Степанович, – сейчас ел бифштекс и так и рассчитывал у вас чай застать.

- Пейте, пожалуйста.
- Прежде вы сами потчевали, – кислогато заметил Петр Степанович.
- Это все равно. Пусть и Липутин пьет.
- Нет-с, я.. не могу» [1, т.10, с.425].

Верховенский лукавит: Кириллов ни разу ему, в отличие от Ставрогина, чаю не предлагал. Но «кисловатое» замечание Петра Степановича психологически выразительно, так как в присутствии Липутина он не хочет выглядеть непрошеным гостем. Выразительно и нежелание Липутина пить чай у человека, к которому они пришли напомнить о смерти.

«Гастрономический» микросюжет этой главы включает в себя и эпизод с Фелькой Каторжным. Этот эпизод знаменателен во многих отношениях, но более всего разоблачением и заушанием Петруши. Нас, однако, интересуют в данном случае детали другого плана: «вот уже с неделю и

более» Фелька каждую ночь раздувал самовар «для Алексея Пильча-с, ибо очень привыкли, чтобы чай по ночам». И почтительное именование Кириллова, и говорение его словами / «чтобы чай по ночам»/, и раздувание самовара – все свидетельствует об уважительном отношении Фельки к этому человеку. С другой стороны, замечание хроникера: «Я сильно думаю, что говядину с картофелем, за неимением кухарки, зажарил для Фельки еще с утра сам Кириллов» [1, т.10, с.427], – открывает причину той почтительной уважительности: Кириллов обращался с Фелькой как с равным, а не низшим. Почувствовав такое отношение образованного человека, Фелька и не стерпел хамства Верховенского, показал, что, отлично разбирается в его махинациях и знает подлинную ему цену [1, т.10, с.427-428].

Но какие бы перипетии ни выпадали на долю Верховенского, он остается верным себе. Показателен в этом плане эпизод из последнего визита его к Кириллову, завершающий микрсюжет. Петру Степановичу надо убедиться, что Кириллов сдержит слово, покончит жизнь самоубийством и в предсмертном письме возьмет на себя убийство Шатова и прочие безобразия. Настроение Кириллова ему не нравится:

«<.> – Э, да мы в ярости? – отчеканил он все с тем же видом обидного высокомерия.<...>

- Это что же, комплимент? А впрочем, и чай холодный, – значит, все вверх дном. Нет, тут происходит нечто неблагонадежное. Ба! Да я что-то примечаю там на окне, на тарелке /он подошел к окну/. Ого, вареная с рисом курица... Но почему ж до сих пор не початая? Стало быть, мы находились в таком настроении духа, что даже и курицу...

- Я ел, и не ваше дело; молчите!

- О, конечно, и притом все равно. Но для меня-то оно теперь не равно: вообразите, совсем почти не обедал и потому, если теперь эта курица, как полагаю, уже не нужна...а?

- Ешьте, если можете.

- Вот благодарю, а потом и чаю.

Он мигом устроился за столом на другом конце дивана и с чрезвычайной жадностью накинулся на кушанье; но в то же время каждый миг наблюдал свою жертву. Кириллов с злобным отвращением глядел на него неподвижно, словно не в силах оторваться» [1, т.10, с.465-466].

Верховенский «с чрезвычайной жадностью накинулся» на курицу не для того, чтобы как-то успокоить или отвлечь Кириллова, а просто потому, что он не может пройти мимо еды. Все, что он видит, он должен съесть или выпить. Ситуация психологически повторяет сцену в трактире: Петруша жадно ест, а Кириллов «с злобным отвращением» не может от него оторваться. Но внутреннее значение сцены иное: съедая предназначенное Кириллову и «не нужное» ему, Верховенский символически замещает его в жизни, вытесняет из нее.

Настойчиво повторяющиеся чайно-гастрономические эпизоды составляют сюжет, сопровождающий Верховенского-младшего. При всей дискретности развития и третьестепенной роли в романе этот сюжет, тем не менее, воплощает далеко не рядовую мысль – «социалисты дальше брюха не идут». «Бог-чрево» для Петруши является истинным и абсолютным божеством, хотя он, может быть, и не отдает в этом себе отчета.

Но самое забавное состоит, пожалуй, в том, что замыкает гастрономические мотивы в романе Верховенский-старший. Остановившись во время своего «последнего странствия» в крестьянской избе, он с восторгом отведал вкуснейших блинов, спросил чаю, а потом по-французски водочки [I, т. I, с. 485-486]. Эта сценка становится ироническим комментарием к самодовольному убеждению Степана Трофимовича в том, что он в совершенстве умеет обращаться с народом. Одновременно она сцепляет отца и сына Верховенских, демонстрируя даже на таком уровне и родство отцов и детей, и глубочайшие различия между либералами 1840-х и «бесами» 1860-70-х годов.

Приведенным материалом тема у Достоевского не исчерпывается. Она принадлежит, конечно, к числу второстепенных, но показывает, что в творчестве писателя самые незначительные бытовые мотивы и детали обладают концептуальной значимостью.

Цитированная литература

1. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1971-1991.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
3. Криницын А.Б. Исповедь подпольного человека. К антропологии Достоевского. – М., 2001.
4. Томпсон Д.Э. «Братья Карамазовы» и поэтика памяти. – СПб., 2000.

Анотація

В статті розглядаються гастрономічні мотиви у творчості Достоевського, незважаючи на їхню другорядність щодо основного сюжетного розвитку, вони мають незаперечне концептуальне значення.

Annotation

The gastronomic motives in Dostoevsk's creative activity are considered in the article. In spite of their subordinate character towards the main sijaet development they have undeniable conceptual meaning.

Статья поступила в редакцию 30.08.2002
Статья надійшла до редакції 30.08.2002

Мироненко Л.А.
(Донецк)

«ОФЕЛИЯ» АРТЮРА РЕМБО: ДИАЛОГ С ШЕКСПИРОМ

«С о стихотворением «Офелия» читатель вступает в круг произведений, обнаруживающих гениальность юного поэта». Это слова об Артюре Рембо московского ученого, одного из лучших знатоков французской литературы Н.И.Балашова [1, с.205].

«Офелия» - скорее небольшая поэма, чем стихотворение, написанная шестнадцатилетним подростком в 1870 году, действительно, поражает художественной изысканностью, версификационной зрелостью и самостоятельностью трактовки шекспировского образа. Вполне объяснимо возрастающее внимание к творчеству этого «enfant terrible», «l'homme aux semelles de vent», за неполных четыре года взорвавшего традиционную систему национального стиха.

В последние годы «Офелия» А.Рембо вызывает заметный интерес исследователей, оценивающих стихотворение как поэтический шедевр, сопоставимый с лирическим автопортретом художника – его поэмой «Пьяный корабль» [2]. Думается все же, что тема не закрыта, что символическая природа лирического текста несет в себе не только (и не столько) значение, о котором пишут и которое акцентируют, сколько смыслы, исчерпать которые трудно или вообще невозможно. Как пишет В.Н.Топоров, «процедура формирования *целого* текста обеспечивает множество приписываемых ему смыслов» [3, с.193].

В этой статье – попытка проанализировать оригинальный, созданный Артюром Рембо «свой» «миф Офелии», своеобразный диалог поэта с Шекспиром – диалог, в котором осуществляется и самопознание, конструирование своего лирического героя в связи и «через» известные образы и мотивы.

Образ Офелии в европейской литературе двух последних веков, особенно XIX-го столетия, самой частотой обращения к нему художников, возведен в ранг «вечных образов», дополнив немногочисленный ряд женских персонажей, связанных с мотивом «вечной женственности». В этом отношении Офелия входит в антиномичную пару «Офелия - Кармен», обозначающую противоположные полюсы женственности, ее разнонаправленные типажности. Опустив нюансы авторских интерпретаций шекспировского образа, можно определить константы «сюжета Офелии». В облике героини акцентированы ее целомудренная чистота, обеспечивающая обращенную к ней просьбу «помянуть в молитвах». Эстетизация ее гибели в лирике потребовала поэтических атрибутов, которыми в стихах, как и в пьесе, стали цветы, песни, почти непременно упоминаемая ива. Весь этот ряд воспроизводит А.Фет в своем цикле «К Офелии» (1842-1847).

«Офелия гибла и пела,
И пела, сплетая венки;
С цветами, венками и песнью
На дно опустилась реки...»
[4, с.85].

Тема безумия заглушена усилением мотива несовместимости красоты и безобразия, мотива губительной враждебности мира (А.Блок: «Тебя, Офелию, мою, // увел далёко жизни холод...»; Г.Гейм: «Прочь, прочь и прочь! Где гам ты, берегам, // Содом по городам...») [5, с.22]. (Разумеется, символист Александр Блок и экспрессионист-визионер Георг Гейм, так же как и классический текст, используя один источник, избирают разные художественные языки и создают разные образы. Но это уже тема самостоятельного исследования).

Характерная деталь: несмотря на упоминание о песнях Офелии, героиня по сути остается безмолвной, что само по себе увеличивает ощущение меры ее незащитности и трогательности, равно как и виновности погубившего ее мира. Традицию нарушила лишь Марина Цветаева. С обычной для нее поэтической дерзостью она в двух стихотворениях – «Офелия - Гамлету» и «Офелия – в защиту королевы» - полностью игнорирует общий для большинства источник образности – IV акт, 7-ая сцена «Гамлета»: рассказ королевы Гертруды о гибели Офелии. Марина Цветаева не только дает возможность героине высказаться, но рискует опереться на другие эпизоды трагедии Шекспира – главным образом, сцены 1 и 2 III-го акта. Своевольное осмысление этих сцен дало ей возможность разрушить сложившийся стереотип. Облик хрупкого девичества заменен у нее страстной женской личностью. Там, где робкая девочка, дочь услужливого придворца не могла ответить на грубость и пошлые двусмысленности принца Датского, реванш получает «вечная Офелия». Она, равновеликая «вечному Гамлету» и в чем-то возвышающаяся над ним, и дает отповедь «Гамлету – перетянутому - натуго». Похоже, что портрет героя – иллюстрация в книге из домашней библиотеки Цветаевых, ставшая в тексте стихотворения метафорой несвободы. Несвободы не столько социальной (этот контекст отсутствует в стихотворении, но действует самое семантическое поле имени), а несвободы от вины за гибель Офелии, от головного знания, отгораживающего от своеволия жизни.

Можно предположить, что Марина Цветаева знала «Офелию» Артюра Рембо*, и мотивы свободы, личностного вызова, содержательно по-разному наполненные у этих поэтов, все-таки интертекстуально связаны не одним сюжетом шекспировской трагедии, но и преемственной интерпретацией его. При этом, конечно, М.Гаспаров прав, когда говорит о слишком уж произвольном использовании понятия «интертекст»: где кончается ин-

* Уже приходилось писать о французском контексте в поэзии М.Цветаевой [6, с.32-39].

тертекст и начинается случайное совпадение? [7, с.4]. Но даже если это и простое совпадение, то оно значимо, маркируя и природу поэтов-новаторов, и принципиальную новизну интерпретации культурного образа.

Ко времени Рембо уже наработана семантика имени, порождающая достаточно устойчивый ассоциативный ряд. Французский поэт словно бы находится на пороге двух веков. Он втягивает в свою художественную интерпретацию и привычное элегическое, сентиментальное, сохраняет атрибутирующие традиционные детали, привычный взгляд «со стороны», но есть и принципиально новое.

«Офелия» в числе нескольких других стихотворений была послана поэтом в Париж парнасцу Теодору Банвилю, возможно, не случайно. У Т.Банвиля была своя Офелия – в стихотворении «Млечный путь». И обе они – и у Банвиля, и у Рембо (I часть стихотворения) – словно бы списаны с картины художника-прерафаэлиты Джона Милле [8, с.14], где отчетливо проступает декадентская инверсия: мотив прекрасной смерти как антитеза отвратительной жизни. У Рембо содержание инверсии намного сложнее.

Композиционно текст «Офелии» Артюра Рембо делится на три части: две начальные содержат по 4 строфы, третья, заключительная, состоит из одной. Каждая из частей-глав имеет отличающую именно ее художественную выразительность, хотя метрико-ритмическая однородность сохраняется во всем стихотворении. Различие определяется формой лирического высказывания, поэтическим синтаксисом и фонетикой, актуализацией ключевых слов-символов и т.д.

Самарий Великовский назвал поэзию «Пьяного корабля» Рембо «светцветозвуковой словописью» [9, с.164]. Это справедливо и для «Офелии».

Смысловое развертывание лирического сюжета осуществляется в смене поэтических форм: I-ая часть – созерцание, II-я – адресованное обращение к Офелии, в котором производится осмысление ее гибели, и III-я – итог, в котором назван второй герой: Поэт. Знаменательно, что для обозначения его использована не строчная, а прописная буква. В каждой из частей – своя художественная логика.

В I-ой части использован эпизод, традиционно воссоздающий в поэзии рассказ Гертруды.

Своеобразие художественного языка проявляется уже в том, что суггестированные образы ночи, сна, смерти способны редуцировать, замещать друг друга, сливаться в дихотомические образы «смерть/сон», «любовь/смерть», «ночь/смерть» и т.д. Образная система не дает возможности остановиться на одном варианте, но изначально предполагает символическую глубину*.

Уже в первых строчках возникает семантическая многомерность:

* Формальные средства выражения в стихотворении Рембо проанализированы в статье Т.Михайловой [2].

“Sur l’onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélia flotte comme un grand lys...”
[10, с.27]

Покой, темнота и сон, составившие лексический ряд 1-ой строки, программируют и звуковую картину с ее приглушенностью, и картину визуальную со скрытыми красками (растения, деревья, цветы названы, но не сопровождаются красочными эпитетами). Темноте противостоит лишь белый цвет, связанный именно и только с Офелией. Она – «la blanche Ophélia», «fantôme blanc». Знаковый характер эпитета самоочевиден. Есть и не прямой, суггестивный способ акцентирования белого цвета: Офелия «flotte comme un grand lys»; «le vent baise ses seins»; «les saules frissonnants pleurent sur son épaule»; «son grand front». Наконец, в дуалистическом образном контексте «сон/смерть», «любовь/смерть» ее «longs voiles» также воспринимаются в двойной кодировке: фата/саван. Последнее подкрепляется и оппозиционным размещением в одной и той же строфе глаголов «целовать/плакать»: «le vent baise ses seins...»; «les saules... pleurent sur son épaule...».

Замедленность движения, приглушенность звуков, отделенность «пространства Офелии» от мира людей («on entend dans les bois lointains des hallalis»), закрепленность, повторяемость действия («вот уж более тысячи лет печальная Офелия белым призраком проходит по длинной черной реке...») формируют образ вечности, переводят сюжет на мифологический уровень с его вечным сегодня. Закономерно акцентированным словом-образом станут «звезды» - слово, обрамляющее 1-ую часть: les étoiles в 1-ой строке, des astres d’or в последней. Пространством события является космос.

Уже в 1-ой части намечено едва осязаемое расслоение центрального образа. Оно обозначено неодинаковой транскрипцией имени: Ophélie/Ophélia. Заметим, что высокий эпитет blanche связан с первым вариантом имени, как и высокая поэтическая лексика: «La blanche Ophélia flotte comme un grand lys...». Избран не нейтральный глагол «nager» (плыть), а глагол, связанный с поэтической традицией: flotter. У этой Офелии словно бы изжито телесное: она – «как огромная лилия». У другой же остаются грудь, плечи, лоб... Первая плывет «sur l’onde calme et noire où dorment les étoiles», вторая «sur le long fleuve noir» и т.д. Пространство первой абстрактно и безгранично, мир второй определен поэтикой фольклора, где закономерны плачущая ива, склоняющийся надо лбом героини тростник, грустно вздыхающие кувшинки.

Закономерно в 1-ой строке 2-ой части адресатом будет Ophélia: “O pâle Ophélia! belle comme la neige!” “Pâle” (бледная) выступает своеобразным синонимом “blanche”, как и сравнение со снегом («прекрасная как снег») – параллель к сравнению с лилией. Вместе с тем, бледность и холод, вошедшие в характеристику, подготавливают утверждение 2-ой строки.

становясь признаками смерти: “Да, ты умерла, дитя...”

Изменение глагольного времени – с настоящего в I-ой части на прошедшее во II-ой с тем, чтобы в III-ей совместить эти времена, – конечно, семантически наполнено. Хронологическое смещение – вначале представлено то, что является следствием того, о чем говорится позже, – также значимо.

По сравнению с I-ой частью изменился синтаксис. Если там господствовали повествовательные предложения, то здесь возросшая экспрессия требовала восклицательных: анданте сменилось кресчендо. Раньше опорным звуком было мягкое французское “л”, теперь “р”. Нарастание звука обозначено и прямо введением специальных образов: “les vents tombant des grands monts de Norvège”, “étranges bruits”, “la voix des mers folles, immense râle” и др. По нарастающей развивается и тема безумия. В I-ой части оно смягчено, представлено как “douce folie”. В центральной же разрастание темы обнаруживает себя в трижды использованных однокоренных лексемах: “des mers folles”, “un pauvre fou”, “pauvre folle”. В предшествующей главке имя Ophélie и существительное folie (безумие) находились в анаграмматической связи – вполне возможно, что это сознательный прием, а не случайность. Но так или иначе, эпитет “безумная” использован впервые лишь во второй.

Знаменательно, что имплицитно присутствующий в семантическом поле “сюжета Офелии” Гамлет появляется только теперь – безымянным “un beau cavalier pâle”. Не названный по имени, он тем не менее оказывается аналогичным, почти тождественным героине. Они составляют нераздельную пару, на лексическом уровне объединенные общностью эпитетов “pâle”, beau (прекрасный), “belle” (прекрасная), fou (безумный), “folle” (безумная). Они оба безмолвны: он – “muet”, ее слово “душили страшные (grandes) виденья”.

Интересно проследить, как укрупняются и драматизируются образы во II-ой части по сравнению с I-ой. Изменился самый образ пространства и положение героини в нем. В умиротворенности предшествующей картины не было места “огромным горам”, “ревушим морям”¹: вечность, маркером которой прежде всего выступали звезды, являла свой покой. Самые соответствия, переключки образов отражает эмоционально-смысловой сдвиг:

I часть	II часть
Le fleuve noir	Des mers folles
Sa romance	Le chant de la Nature
Le vent baise tes seins	La voix des mers folles (...) brisait ton sein d'enfant
Tombe des astres d'or	Les vents tombant des grands monts
Son grand front rêveur	Ton esprit rêveur и т.д.

¹ Правда, Ophélie опосредованно связана с морем через глагол flotter: les flots в поэтическом языке означает «море».

Новый масштаб усилил ощущение слабости героини (дважды появляется слово «дитя»), вносит трагический конфликт несоответствия человеческих устремлений и возможности их осуществления. Одновременно Офелия и дорастает до трагической героини. Образная вертикаль (горы, деревья), противоположная предшествующей горизонтали (ивы, тростники, склонялись над Офелией), подготавливает кульминационный взрыв в последней строфе II-ой части: "Ciel! Amour! Liberté! Quel rêve, ô pauvre Folle!" Закономерно, что Небо среди составных мечты поставлено на первое место, обозначив рывок вверх. Дважды прозвучавшее в этой части слово "свобода" актуализируют мотив. Рембо и сохраняет, и решительно трансформирует шекспировскую тему "зажатого рта": немота Гамлета, "задушенное слово Офелии переводятся на уровень символа, дополняя загадку безмолвия, "таинственную песнь звезд".

В последней, заключительной части, - итог: триада воплощена. Однако эта строфа вводит и новые мотивы. Значимо появление Поэта, значима и художественная форма его введения. Это уже не обращение некоего Я к Ты Офелии. Форма "Et le Poète dit...", когда слово принадлежит только ему, Поэту, закрепляет за ним исключительный статус провидца, истолкователя, медиатора.

Целостность лирического шедевра достигается и кольцевой композицией, повторяющей строчку об Ophélie, плывущей «как огромная лилия». Этот мифологический акцент вечного сегодня подсказывает еще один аспект, в котором Офелия и Поэт, Шекспир и Рембо вступают в непосредственный диалог, ибо «только в мифе я начинаю знать другое Я как себя» [11, с.138].

Цитированная литература

1. Балашов Н.И. Рембо и связь двух веков поэзии // Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. – М., 1982.
2. Только в 2000-м году вышел ряд статей о поэме, некоторые из которых непосредственно посвящены анализу образного языка стихотворения. См.: Гвоздиков Е.О. Символика, временная и пространственная организация стихотворения А.Рембо «Офелия» // Филологические записки. – Воронеж, 2000. Вып.14; Михайлова Т.В. От «Офелии» к «Пьяному кораблю» (К вопросу о формировании поэтики А.Рембо в 1879-1871 гг.) // Вестник МГУ, сер.9. – М., 2000, №1.

По-новому ставит проблему соотношения жизни и легенды А.Рембо О.Ю.Сурова в статье «Перекресток Артюра Рембо: жизнь и текст на рубеже столетий» // «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности. – М., 2000.

- См. также: Cousseau A. Ophélie: Histoire d'un mythe fin de siècle // *Revue d'Histoire littéraire de la France*. – P., 2000. №1.
3. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М., 1995.
 4. Фет А. Сочинения: В 2-х т. – М., 1982. – Т.1.
 5. Гейм Г. Офелия // *Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма*. – М., 1990.
 6. Мироненко Л.А. Романтическая Франция в поэзии Марины Цветаевой (К проблеме культурных контекстов) // *Вісник Донецького університету. Сер.Б: Гуманітарні науки*. – Вип.1. – 2000.
 7. Гаспаров М.Л. Литературный интертекст и языковой интертекст // *Известия РАН. – Сер. Литературы и языка*. – М., 2002, №4.
 8. Об этом пишет и Л.Г.Андреев. – См.: Андреев Л. Феномен Рембо // *Рембо А. Произведения – Oeuvres*. – М., 1988.
 9. Великовский С.И. В скрещенье лучей. – М., 1987.
 10. Rimbaud A. *Poésie*. – P., 1993.
 11. Лосев А.Ф. *Философия имени // Бытие – имя – космос*. – М., 1993.

Анотація

У статті аналізується культурний контекст образу Офелії та респіція цього образу Артюром Рембо у його вірші «Офелія».

Annotation

In the article the cultural context of a Ophélie's image and A.Rimbaud's reception of this image in a poem "Ophélie" are analyzed.

Статья поступила в редакцию 29.09.2002

Стаття надійшла до редакції 29.09.2002

УДК 82-31:82.09

Московкина И.И.

(Харьков)

МОТИВ «ЗВЕЗДЫ МОРЕЙ» В РОМАНЕ Л. АНДРЕЕВА «ДНЕВНИК САТАНЫ»

Роман Леонида Андреева «Дневник Сатаны» (1919) по праву считается итоговым произведением, в котором сконцентрированы все основные проблемы и связанные с ними мотивы его творчества: природы человека и смысла его жизни, Бога и Дьявола, Христа и Антихриста, любви и ненависти, смирения и бунта, возможности познания истины и ее выражения в слове; молчания, лжи, игры, тьмы, света и др.

Кроме того, Андреевская «книга итогов» включает в себя широчайший интертекст «чужих» художественных миров – от Библии до гетевского «Фауста» и блоковского «Балаганчика». Один из интертекстуальных мотивов – мотив *Звезды Морей*, – никогда ранее не звучавший в произведениях Андреева и не привлекавший внимание интерпретаторов «Дневника Сатаны», как показывает исследование, тоже выполняет важные структурообразующие и концептуальные функции.

Впервые мотив *Звезды Морей* в андреевском романе возникает как обозначение непосредственной реакции вочеловечившегося Сатаны-Вандергуда на появление дочери Фомы Магнуса – Марии: «Звезда морей! Тебе нравится это имя: звезда морей? Осмелюсь сказать: нет!...» [1, с.134]. – обращается он к читателю. Современный Андрееву читатель прекрасно понимает, почему Мария, поразительно похожая на Мадонну, вызвала у Сатаны ассоциации именно с этим образом. Он был довольно распространенным в поэзии рубежа XIX – XX столетий, а своими корнями уходил в глубины религиозного и мифологического сознания. Для читателя же конца XX и начала XXI столетия, на многие десятилетия отлученного и от модернизма «серебряного века», и от религии, процитированные строки требуют хотя бы краткого комментария.

Дело в том, что в дохристианском мире звезды обожествлялись, а их изображение, в свою очередь, служило символическим обозначением того или иного божества. Так, эмблемой всех богинь-матерей и богинь моря (Изиды, Химены, Геры, Эстии, Афродиты, Венеры, Ино, Фетиды и др.) служила шестилучевая звезда, получившая название Звезды моря. Сближение богинь-Богородиц с богинями моря было вызвано тем, что вода почти повсеместно мыслилась символом *очищения, (воз)рождения, духовности* и т.п. Нередко и имя Богородицы ассоциировалось с *морем (mare)*, и ее звали Миррой, Майей, Марией и т.п. К тому же богини, о которых идет речь, зачастую считались покровительницами мореплавателей (например, Венера). Им молились перед плаваньем, а шестиконечную Звезду моря рисовали на парусах кораблей [2, с.201-231].

Христианство в значительной степени ассимилировало древние верования, поэтому и христианскую Богоматерь зовут Мария, а у католиков и Звездой Моря (Stella Maris). В честь ее сложен гимн «Ave, Maris stella», в котором звучит мольба об изгнании бед, освобождении от грехов (в том числе и от первородного греха Евы) и вера в то, что через Матерь Божью людские молитвы дойдут до Христа. Этот гимн исполняется во время торжественного богослужения, посвященного празднику Непорочного Зачатия Пресвятой Девы Марии (согласно католическому вероучению, Дева Мария по особой божьей благодати уже в момент ее собственного зачатия была свободна от печати первородного греха).

Поскольку, в отличие от язычества, христианство предостерегало от идолопоклонства, католики хотя и сохранили именование Богоматери как Звезды Моря, постепенно перестали отождествлять ее с конкретной звездой, истолковывая этот титул символически [3, с.111-116]. Церковь учила, что Дева Мария есть мать Милосердия и Звезда, которая указывает людям путь в гавань Спасения [2, с.222]. *Море* трактовалось как *житийское*, бури как *жизненные и душевные неурядицы*, постигшие «*тонущего*», в том числе, и в своих грехах, человека. Поэтому обращение к *Звезде Моря-Марии* с просьбой о помощи такому «мореплавателю» означало мольбу о *духовной* поддержке и спасении. (В православной традиции Богородицу хотя и не называют Звездой Моря, тоже почитают как холатаину, молебницу и заступницу за людей во всех их нуждах, как всепрощающую мать, к которой может обратиться самый безнадежный грешник).

Подобная трактовка *Звезды Моря* нашла свое отражение и в художественной литературе. Кроме того, западная куртуазная поэзия позднего Средневековья подчеркивала в Марии черты Прекрасной Дамы, вызывающей рыцарское поклонение и служение ей. Поскольку обстоятельное исследование функционирования мотива *Звезды Моря* в западноевропейской и русской литературе невозможно в рамках настоящей статьи, ограничимся лишь некоторыми замечаниями, касающимися поэзии «серебряного века», послужившей ближайшим интертекстом для «Дневника Сатань».

Мотив *Звезды Моря* и сопряженные с ним мотивы были переосмыслены русскими поэтами в духе модернизма. Так, «*гордый*» и «*упрямый*», исполненный «*проклятием боем*» лирический герой стихотворения В. Брюсова «*Звезда морей*»(1897) и в еще большей степени Кормчий в стихотворении Ю. Балтрушайтиса «*Ave, Maris Stella*», репрезентуют мироощущение нищезанской сильной личности. Причем лирический герой Балтрушайтиса не просит *Звезду Моря* о помощи и спасении, а устремляется навстречу *неизвестному*, надеясь лишь на *собственные силы и волю*. Своеобразие бунинской вариации мотива в стихотворениях «*Звезда Морей*»(1906) и «*Парус*»(1915) в открытии «*восторга жизни*», помогающего принять и ее ужас. В стихотворении же «*Звезда Морей, Мария*»(1920) Звезда предстает в «*туманном ниббе*», ассоциирующимся с «*отблеском серным*», являющимся атрибутом Дьявола, огня, войны и кровопролития. Еще более кощунственная вариация мотива *Звезды Морей* и связанной с ним экзистенциальной коллизии лежала в основе стихотворения Ф. Сологуба «*Когда я в бурном море плавал...*»(1902), где в роли Спасителя оказывается не Мария, а Дьявол. В лирике же А. Блока *Прекрасная Дам* поначалу ассоциировалась со Спасительницей человека и человечества (соловьёвской *Душой Мира*), а затем предстала *кометой, павшей звездой-Марией, прекрасной павшей женщиной, дарующей лирическому герою любовь-страсть и восторг жизни* (циклы «*Стихи о Прекрасной Даме*» (1904) и «*Снежная маска*» (1907), лирическая драма «*Незнакомка*» (1906) и др.).

На таком фоне не столь неожиданной выглядит вариация мотива *Звезды Морей* в «Дневнике Сатаны». Более того, охарактеризованные вариации мотива стали важной составляющей интертекста «книги итогов» Андреева. Сюжетные мотивы «Дневника Сатаны» обнаруживают интертекстуальные связи с мотивами христианских текстов о Звезде Моря, с одной стороны, и стихотворений поэтов-модернистов, с другой. Вочеловечившийся Сатана-Вандергуд, от лица которого ведется повествование, на первых же страницах говорит о себе: «Я *горд, самолюбив*, и даже, пожалуй, *тщеславен...*» [1, с.120] [курсив мой – И.М.]. Заскучав в «мирах иных», Сатана, подобно Кормчему Балтрушайтиса, устремился навстречу неизведанным ощущениям и впечатлениям.

Он мечтает о грандиозной игре в занимательном спектакле: «Моими подмостками будет земля, а ближайшей сценой Рим...» [1, с.120]. Для этого он по собственной воле пускается в плавание через океан в Вечный город Рим, на подъезде к которому его поезд терпит крушение. Чудом оставшись в живых, вместе со своей свитой (вочеловечившимся чертом Топпи) Сатана бредет по просторам Кампаньи, которую он сам чуть позже уподобит морю: «И настоящее римское море, его волнистая Кампанья запела всеми голосами бури, как океан, и мгновениями чудилось, что ее недвижные холмы, ее застывшие извека волны уже поколебались на своих основаниях и всем стадом надвигаются на городские стены» [1, с.168] [курсив мой – И.М.]. Герой-рассказчик идет на спасительный огонек, свет окон белого домика Магнуса и Марии. Наконец, в соответствии с христианской традицией, герой (воплощение гордыни, самоуверенности и шизмизма) перерождается под влиянием *Звезды Морей-Марии*: Дух безлюбности и пустоты превращается в сосуд переполненный любовью.

Однако на этом роман не заканчивается, так как в отличие от христианских канонов андреевский герой узнает, что он обманут Марией и Магнусом. «Спасительный» свет заманивает его в ловушку к Магнусу – сильной личности, пошедшей дальше самого Сатаны. Мария же оказывается любовницей Магнуса – «тадшей», развратной женщиной, куклой с ликом Мадонны. По свидетельству Магнуса, «у нее нет того, что зовется душой, совсем нет. Я много раз пытался заглянуть в глубину ее сердца, ее мыслей, и каждый раз кончалось у меня головокружением, как на краю пропасти: там нет *ничего* [курсив Л.А. – И.М.]. Пустота» [1, с.235]. Она «своими зубками» «выгрызла» у Магнуса «веру» в человека, любовь и справедливость [1, с.239-240]. То, что герою-рассказчику казалось лишь игрой его ума и остроумным парадоксом (его глумливые размышления о возможности «связи» между Сатаной и Марией), оказалось реальностью, превзошедшей его самые смелые фантазии.

Оказывается также, что Сатана-Вандергуд невольно (но подобно ге-

рою Сологуба) обращался за помощью не к Богине – Звезде Морей, а к Прекрасной дьяволице, к *Пустоте*, не владеющей Истиной и не причастной к Добру. Искомая гармония лишь на несколько мгновений одарила его предощущением счастья, полноты и смысла жизни и ускользнула от него. *Мария* (подобно *Дьяволу* в библейской истории) *искушает* Сатану любовью: «О Мария, Мария, как страшно ты *искушаешь* Меня!» [1, с.187] [курсив мой – И.М.]. Сатана же под влиянием любви уподобляется Христу, удалившись в пустыню: вместо сорока дней он просит для размышления неделю и периодически удаляется в Кампанию, которую называет пустыней. *Мария* (как ей и положено) «*погребает*» Сатану, превратившегося в Христа и «распятого» Магнусом и его «мелкими бесами». Так мифологический мотив *Звезды Морей*, развиваясь и варьируясь, сопрягается с мифологическими мотивами *пришествия Христа и Антихриста*. «Дневник Сатаны», начавшись как роман-миф о пришествии Сатаны, превращается в роман-миф о пришествии Христа. У Сатаны появляется «пресветлый лик» Христа, Мария же (как скажет сам Сатана) лишь украла Лик у Мадонны, как и Магнус украл чье-то Имя.

Действие андреевского романа не случайно приурочено к 1914 году, то есть началу Первой Мировой войны, а сам он писался в 1918-1919 годах – после всех русских революций, в эмиграции. Наступившая эпоха начала обнаруживать несостоятельность всех идеологических и литературных мифов о спасении человечества, а Андреев был одним из первых писателей, художественно запечатлевших этот процесс. На глазах у героя-рассказчика и читателя (с которым он все время ведет разговор-игру, обнажая приемы повествования и подчеркивая литературный характер текста) один за другим рушатся мифы. Прежде всего, это идеологические мифы о Спасительнице-Церкви (наместник Бога на земле – кардинал Х идет на сделку с Магнусом и его «бесами») и о Самодержце – Отце своего народа (экс-король Э. – ничтожество, озабоченное только собственным благополучием). Развенчанным предстал философско-художественный миф Ницше о «сверхчеловеке»– Спасителе (Магнус оказался лжецом и мошенником) и связанный с ним футуристический миф Маринетти об оздоровительной миссии войн и революций (планы Магнуса, спровоцировав мировую войну, «на время отменить законы», «пустить смерть в загородку» и «взорвать» половину человечества [1, с.227] выглядят в романе совершенно неоправданными и бесперспективными, так как он не знает, что делать с оставшейся половиной после устроенного катаклизма). Рушатся религиозно-художественные мифы о спасительной миссии Звезды Морей–Марии и Прекрасной Даме (Душе Мира), а также о скором пришествии Христа или Антихриста. Андреев показал, что все эти герои-Спасители опоздали, так как человечество (а вернее, далеко не лучшие его представители) давно уже само вершит свою судьбу. Наконец, обнажается несо-

стоятельность модернистского, прежде всего символистского, мифа о художнике-Ясновидце и Творце и искусстве как Жизнетворчестве (художники, окружавшие Сатану-Вандергуда, не зря аттестуются им как «мазилки», которых интересуют только его миллиарды).

Таким образом, после всего сказанного «Дневник Сатаны» выглядит не столько как модернистский роман-миф, сколько как постмодернистский роман о крушении всех мифов. Еще одним аргументом в пользу такой интерпретации «Дневника Сатаны» может служить природа всех его образов, которые (говоря языком постмодернизма конца XX века) являются симулякрами. Ведь Сатана на самом деле встретил не Звезду Морей-Мадонну, а лишь ее ложную копию; Магнус, его «сотрудники», кардинал Х, экс-король, художники и все остальные персонажи, как уже говорилось, лишь по-видимости соответствовали своему статусу. Недаром Сатана в конце концов приходит к выводу, что жизнь человека – это «бесконечный процесс о подлогах» [1, с.166].

В то же время возникают вопросы: если вокруг Сатаны одни ложные копии, за которыми скрываются *ложь* и *пустота*, значит ли это, что их *истинные образцы* вовсе не существуют, и что *сущностно* в человеческом мире? Несмотря на все сказанное о Марии, в художественном мире романа Андреева такой *истинной ценностью* является *любовь*. Ведь что бы ни происходило с Сатаной-Вандергудом после открывшегося обмана и «взрыва», именно любовь сделала его *вполне человеком*, открыла ему красоту мира, а в «самой черной глубине человечности вдруг натолкнула на новые неожиданные огни» [1, с.163]. Среди этих «огней» и способность к творчеству: в Сатане просыпается поэт, слагающий стихотворения в прозе о Звезде Морей-Марии, лейтмотивом проходящие через весь роман.

В основе этих лирических миниатюр лежат мотивы *звезды, моря, плаванья, бури, корабля, шхуны с опущенными парусами* и т.п. Правда, Сатану, слышавшего все слова любви (впрочем, как и все остальные слова тоже), произносившиеся людьми со времен сотворения мира, мучает «проклятие» их «однообразия» и вторичности [1, с.163]. Эту постмодернистскую муку он преодолевает тоже по-постмодернистски, иронически обыгрывая их. Так, например, назвав себя в очередной раз шхуной с опущенными парусами, он обыгрывает этот литературный штамп: «У меня нет слов и сравнений, чтобы Я внятно рассказал тебе об этом великом и светлом покое... Мне все лезет в голову эта проклятая шхуна с опущенными парусами, на которой Я никогда не плавал, так как боюсь морской болезни!» [1, с.159].

Та же мука преследует Сатану, когда он пишет свой дневник. Сначала он, верящий, что знает Истину (ибо пришел оттуда, где она явлена и может быть адекватно озвучена), не может передать ее несовершенными человеческими словами. Он постоянно ищет эти слова и по-

постмодернистски вынужден, иронизируя, цитировать сказанное до него. К концу романа Сатана уже не вполне уверен, что когда-либо знал Истину: «Тщетно допрашиваю память – она полна и она безмолвна, как закрытая книга, и нет силы раскрыть эту зачарованную книгу, таящую все тайны моего прошлого бытия» [1, с.219]. Недаром в финале он вновь воплощает лишь бунт, ненависть и вечное искание Истины. Все это свидетельствует не только о том, что Андреев стоял у истоков русского постмодернизма, но и подтверждает выводы исследователей о его специфике в русской литературе конца XX века [4]. Видимо, русские писатели-постмодернисты не отказывались абсолютно от поиска новых ценностей, а доказывали их наличие апофатическим путем. Если Андреев и написал роман-миф, то это миф о вечном поиске Истины с помощью «истинного рации», истинной человеческого Мысли (большинство людей лишь «умоподобно» [1, с.157]). Это слово Андреев зачастую писал большой буквы (см. его повесть «Мысль»). Буква же М в древности обозначала Звезду Моря [2, с.205]. Может быть, Сатана вместе с истинным автором романа и нашли в конце концов именно эту Звезду-Спасительницу.

Цитированная литература

1. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1996. – Т.6.
2. Бейли Г. Потерянный язык символов. – М., 1996. – Кн. 5.
3. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – М., 1992. – Т.2.
4. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи: Русская проза 80-90-х годов XX века. – Киев, 2001.

Анотація

У статті розглядається специфіка, варіації і функції мотиву "Зірки Морів" у романі Л. Андреева "Щоденник Сатани" (1919).

Annotation

The article deals with the particularity, variations and functions of the motive of the "The Star of the Seas" in the novel "The Demon's Diary" (1919) by L. Andreev.

Статья поступила в редакцию 29.07.2002
Стаття надійшла до редакції 29.07.2002

СТРУКТУРА ДВУСТИШИЯ В РАННИХ
ТРЕХИКТНЫХ ДОЛЬНИКАХ БЛОКА

Проблема ритмической организации стихотворного текста, т. е. принципов, определяющих распределение ритмических элементов в стихотворении, имеет давнюю историю в русском стиховедении (см. [1–22], также в рамках «русского метода» — [23, 24], среди работ в рамках генеративного подхода хочется отметить [25]). В этих работах были предложены разнообразные методы. В настоящей работе будет рассмотрена структура двустушия в самых ранних образцах трехиктных дольников Блока.

Выбор трехиктных дольников Блока как объекта исследования в первую очередь определяется той ролью, которую сыграли дольники поэта в становлении тонической системы стихосложения в русском стихе. По всей видимости, впервые это сформулировал В. М. Жирмунский (статья 1921 года): «Но победа принципа чистого тонизма над ломоносовским стопосложением совершилась уже в наши дни... В этой революции, несомненно, решающая роль принадлежит творчеству Александра Блока» [26], с. 338], см. также [27]. Позднее М. Л. Гаспаров несколько уточнил этот тезис: «Таким образом, заслуга Блока в истории русской метрики — не в том, что он открыл чистую тонику или принял участие в ее открытии. Она уже была открыта до него. Его заслуга в том, что он открыл дольник, промежуточную форму между силлаботоникой и чистой тоникой...» [28], с. 460]. Однако уже в 1923 Р. О. Якобсон выступил с критикой тезиса В. М. Жирмунского: «Жирмунский в статье «Поэзия Блока» (сборн. «Об Александре Блоке», Петрогр., 1921) силится доказать, что именем Блока определяется решительный момент деканонизации старой системы стихосложения и победы чистой тонической стихии. Отличия стиха Маяковского от стиха Блока, по мнению Жирмунского, менее существенны, чем факты сходства. Все это совершенно неверно. В т. наз. «дольниках» Блока ритмические сегменты в задании силлабичны, и фактические отклонения от силлабизма сегментов, оставаясь в меньшинстве, так и оцениваются как отклонения, и с этой точки зрения прав С. Бобров, рассматривая по-

* В первую очередь в данной статье рассматриваются собственно ритмические принципы. Другие причины, которые могут определять ритмику стихотворения (например, семантические — ритмический курсив и проч.), рассматриваться не будут.

** Под термином «дольники» Р. О. Якобсон понимает не только собственно дольники в современной терминологии, но тонический стих в целом.

добные стихи как «паузники» («Новое о стихосложении Пушкина», М. 1914). Таким образом стихи Блока это еще только декаданс старого канона, между тем Маяковский, устраняя силлабизм сегмента и в *задании*, тем самым упраздняет старый канон» [29, с.102, сноска 103, курсив Р.О.Якобсона]. Я надеюсь, что предложенный ниже анализ ранних дольников Блока позволит показать правоту всех трех точек зрения.

В этой статье будут рассмотрены стихотворения, вошедшие в «Стихи о Прекрасной Даме» или написанные в это время. В качестве источников текстов используются два собрания сочинений Блока: собрание 1960–1963 гг. и начавшее выходить с 1997 года полное собрание сочинений и писем^{*}. Состав этих собраний (в том, что касается трехиктных дольников «Стихов о Прекрасной Даме») несколько различается: кроме исключения стихотворения «Лишь заискрится бархат небесный...», которое теперь считается подделкой Б. А. Садовского^{**}, в первые пять томов СС–97 не вошло стихотворение «Ты простерла белые руки...» (Подраж[ание] Вал. Брюсову) — это стихотворение было отнесено составителями СС–97 к незаконченным стихотворениям и наброскам, которые должны войти в еще не выпущенный том. Таким образом, из 14 трехиктных дольников, относящихся к рассматриваемому периоду, 13 текстов даются по СС–97 и еще один текст по СС–60. Вот список этих стихотворений с нумерацией, использующейся далее для ссылки:

1. «Мы, два старца, бредем одинокие...»
2. «Не поймут бескорбные люди...»
3. «Всю зиму мы плакали, бедные...»
4. «Тебя скрывали туманы...»
5. «Когда святого забвения...»
6. «Говорили короткие речи...»
7. «Ты простерла белые руки...»
8. «Давно хожу я под окнами...»
9. «Ушел он, скрылся в ночи...»
10. «Вхожу я в темные храмы...»
11. «Будет день, словно миг веселья...»
12. «Его встречали повсюду...»
13. «Мне страшно с Тобой встречаться...»

* Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах. Под общей редакцией В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. — М.–Л., ГИХЛ, 1960–1963. Далее СС–60

** А. А. Блок. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. — М., «Наука», 1997–. На 2002 год вышли пять первых томов. Далее это собрание сочинений будет обозначаться СС–97.

*** См. Шумихин С. В. Мнимый Блок? // Лит. наследство. — Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. — Кн. 4. — М., 1987. — С. 73б–751. Присношу самую искреннюю благодарность М. Л. Гаспарову, который казал на этот факт

14. «Дома растут, как желанья...»

К этому же периоду можно отнести и стихотворение «Осанна! Ты входишь в терем!...» (7–8 ноября 1902 года).

Однако, как известно, Блок перерабатывал свои стихотворения, в особенности ранние. Наиболее показательным примером может служить история стихотворения «Ушел он, скрылся в ночи...», основной текст которого, предположительно датируемый в СС–97 1916 годом, ритмически существенно отличается от первоначального варианта. Таким образом, анализ вариантов представляется необходимым. Эти варианты (и обозначения) берутся по СС–97.

В центре настоящего исследования будет ритмическая структура двустишия, под которой понимаются дольниковые формы первого и второго стиха двустишия. Например, в следующем двустишии представлена структура 2.1 + 1.2:

15–16	Я один не ушел от двери	2.1 [*]
	И не смел войти и спросить.	1.2 ^{**}

Распределение структур двустиший в ранних дольниках обладает одной любопытной особенностью: в основных текстах стихотворений №№ 3–5, 7, 8 не встречаются двустишия структуры 2.x^{***} + 1.2. В стихотворениях №№ 6 и 10 встречаются двустишия структуры 2.x + 1.2, но не встречаются двустишия структуры 1.2 + 2.x.

Эти две группы стихотворений различаются и характером организации анакрус: стихотворения с запретом двустиший структуры 2.x + 1.2 — это преимущественно стихотворения с постоянной амфибрахической анакрусой (стихотворения №№ 3–5, 8). Единственное исключение — стихотворение № 7. В этом стихотворении два четверостишия, в первом выдержана постоянная анапестическая анакруса, а во втором распределение анакрус — 1212^{****}, т. е. в этом стихотворении распределение анакрус урегулировано на уровне положения стиха в двустишии, что сближает ритмику анакрус этого стихотворения с ритмикой стихотворений с постоянной анакрусой^{*****}.

* Для дольниковых форм используются близкие к стандартным обозначения (см., например, [21]). Единственное отличие — слоговые объемы междуиктовых интервалов разделены точкой. Эти обозначения следующим образом соответствуют формам в классической работе [30]: 2.2 — I форма, 1.2 — II, 2.1 — III, 1.1 — IV.

** Стихотворение № 6 («Говорили короткие речи...»).

*** Обозначение 2.x используется для обозначения стихов с двусложным первым междуиктовым интервалом, т. е. стихов дольниковой формы 2.1 или 2.2.

**** Анакрусы обозначаются по слоговому объему: 0 — дактилическая, 1 — амфибрахическая, 2 — анапестическая.

***** Отметим также, что подобное распределение ритмических элементов характерно для многих трехиктовых дольников А. А. Блока. Подробнее см. [27].

Стихотворение № 6 из второй группы с «зеркальным» ограничением на структуру двустишия — это стихотворение с переменной анакрусой, причем неурегулированной. По крайней мере, те принципы ритмической организации анакрус, которые могут существовать в данном стихотворении, не носят характер ограничения на анакрус отдельных стихов в двустишии. В стихотворении № 10 анакруса также переменная, и, хотя ритмика анакрус организована, принцип организации отличается от принципов организации анакрус остальных стихотворений рассматриваемого периода: это не урегулированность, связанная с двустишиями, а тяготение стихов с анапестической анакрусой к концу стихотворения.

Перейдем к анализу вариантов стихотворений. Варианты стихотворений №№ 3–5, 8 (стихотворение № 7, как было сказано выше, не вошло в СС–97, поэтому я не рассматриваю его варианты), приведенные в СС–97 минимальны и не сказываются на ритмике дольниковых форм или анакрус.

Для стихотворения № 6 в СС–97 приведены многочисленные варианты. Во-первых, в вариантах ЧА ЗК₁ приведен набросок:

Ждали какой-то вести.	0.2.1.1
Я увидел бледность лиц.	2.1.1.0
Я вспомнил о той невесте,	1.2.1.1
Исполнившей долг любви.	1.2.1.0

При этом первому стиху предшествовал вариант *Кого-то ждать*. Таким образом, в наброске преобладает амфибрахическая, а не анапестическая анакруса. Вторая важная особенность ритмики наброска состоит в очень высокой доле стихов дольниковой формы 2.1 — для сравнения, в стихотворении № 1 лишь 2 стиха из 16*, в стихотворении № 2 — 4 из 12. В последующей группе стихотворений доля стихов формы 2.1 еще меньше.

Черновая редакция вариантов ЧА ЗК₁ дает существенные расхождения с ритмикой основного текста. В первоначальном варианте первого четверостишия все стихи обладали анапестической анакрусой. Этот факт важен в двух аспектах. Во-первых, сменилась ритмическая концепция анакрусы в этом стихотворении — из стихотворения с преобладающей, если не постоянной, амфибрахической анакрусой (как стихотворения №№ 3–5) оно стало стихотворением с преобладанием анапестической анакрусой (как стихотворения №№ 1–2). Во-вторых, по всей видимости, был установлен характер ритмики анакрус основного текста. В этом же четверостишии происходит первое нарушение ограничения на двустишия структуры 2.x + 1.2 — стихи (3–4) в СС–97 приводятся как:

* С некоторой натяжкой можно и стих 8 — *О, невнятное! пред тобой*. — рассматривать как стих формы 2.1, см. работу А. А. Блока над стихом 11 стихотворения № 6, где первоначальному варианту *Что-то скучное о невесте* в основном тексте соответствует стих *Сумасшедший бред о невесте*.

Я вошел — и мне [по]дали свечи	2.2.1.1 или 2.2.2.1
И велели ждать у дверей.	2.1.2.0

Аналогично и два первых стиха этого четверостишия были приведены к основному тексту, также нарушающему запрет на двустипишия структуры $2.x + 1.2$ — это двустипишие имеет структуру $2.2 + 1.2$. Итак, по всей видимости, уже на самом раннем этапе работы над стихотворением был снят запрет на структуру $2.x + 1.2$.

В следующем четверостишии два первых стиха — *Приходили многие к дому / Из дома уходили в скит* — могут рассматриваться как нарушающие структуру основного текста (дольниковые формы 1.2 и 3.2). Однако, аномальность ритмики второго стиха, как представляется, позволяет все же не рассматривать это двустипишие как нарушающее предложенную структуру. Еще одно спорное нарушение предложенной структуры можно найти в работе над стихами (21–22): в сноске как самый первый вариант приводятся стихи *Так стоял и думал о Боге / Глаза устремлялись* (дольниковые формы 1.2 и 2.? соответственно), но все же текст черновой редакции снимает это нарушение — *Так стоял один без тревоги / Смотрел на горы вдали* (оба стиха формы 1.2). Единственное бесспорное нарушение — стихи (19–20): *Мне была приятна потеря, / Но страшно ее воскресить* (формы 1.2 и 2.2 соответственно). Однако, судя по интенсивности работы над этим двустипишием (см. соответствующую сноску), можно предположить, что ритмика этих стихов не устраивала и Блока. В целом, если брать текст черновой редакции без учета работы Блока над стихотворением, соотношение двустипиший структуры $2.x + 1.2$ и $1.2 + 2.x$ будет 6 к 1.

Таким образом, нарушение структуры $1.2 + 2.x$ безусловно соответствует всем этапам работы Блока над этим стихотворением. При этом само стихотворение является во многих смыслах ритмически особым в контексте близких стихотворений. Итак, вся совокупность фактов указывает на то, что стихотворение № 6 может быть одним из переломных этапов в эволюции дольников Блока.

Перейдем теперь к анализу более ранних стихотворений, написанных трехударным дольником. Ритмика стихотворения № 1 существенно отличается от ритмики остальных дольников Блока. В основном тексте есть два стиха дольниковой формы 1.1: стих 4 — *Голубая даль светла*, и стих 14 — *Бредем, — а в окнах свет*. Тогда как во всех (а не только ранних) трехударных дольниках есть лишь четыре стиха этой редкой для Блока формы. Еще один стих в этом стихотворении — ⁸ *О, невинное! пред тобой* — относится к также редкой форме с пропуском ударения на среднем икте (таких стихов среди основных текстов корпуса пять). В белых автографах (БА РГАЛИ, БА ГЛМ, БА ИРЛИ) и в T_3 , которые представляют первоначальную редакцию стихотворения, ритмика некоторых стихов еще более

аномальна. Во-первых, уже упоминавшийся выше стих 8 имеет еще более аномальную ритмику — *О, невнятное! перед тобой*, т. е. при пропуске ударения интервал между первым и последним иктами пятисложный — V форма по классификации М. Л. Гаспарова [28, с. 68], по его подсчетам в период с 1890-1910 гг. дольниковые стихи такой формы вообще не встречаются [28, с. 69]. В третьей строфе, которая позже была исключена из стихотворения, встречается еще более экзотический стих — стих (10) *Когда непосвященные*. Этот стих относится к VII форме по классификации М. Л. Гаспарова и в целом еще более редок, чем стихи дольниковой формы V. Таким образом, первое стихотворение Блока, написанное трехударным дольником, ритмически существенно отличается от других стихотворений этого размера.

Ритмика стихотворения № 2 уже соответствует ритмике остальных дольников Блока и русского дольника в целом. Ни в основном тексте, ни в вариантах нет стихов с пропуском ударения и пятисложным интервалом, не говоря о таких раритетах как приведенные выше стихи. Единственная небольшая аномалия в ритмике вариантов — это вариант стиха 10 *Но поет, теперь одна* (дольниковая форма I.1), которому предшествовал ритмически эквивалентный вариант. Анакруса в этом стихотворении переменная, причем в предыдущем исследовании [31] организации в ритмике анакрус не было обнаружено. В основном тексте стихотворения есть по одному двустушию структур $1.2 + 2.x$ и $2.x + 1.2$. Однако в вариантах ЧА ДН₁ соотношение двустушией рассматриваемых структур несколько другое: двустушия структуры $1.2 + 2.x$ встречаются три раза, а двустушие структуры $2.x + 1.2$ только один раз, и это последнее двустушие стихотворения (как и в основном тексте), т. е. традиционное место ритмических аномалий. Таким образом, можно выдвинуть осторожную гипотезу, о том, что ритмика данного стихотворения в какой-то мере подготовила ритмические ограничения последующих текстов.

Перейдем теперь к более поздним стихотворениям. Как уже было отмечено выше, основной текст стихотворения № 9 является поздней переработкой. Ритмика же первоначального текста полностью укладывается в предложенную выше гипотезу о принципах построения стихотворений раннего периода — из 8 двустушией 5 имеют структуру $1.2 + 2.x$ и нет ни одного двустушия структуры $2.x + 1.2$. Однако последовательность анакрус в этом стихотворении (2221 1121 1110 1111) имеет некоторые особенности в сопоставлении с ритмикой анакрус предыдущих стихотворений с аналогичным ограничением на ритмику двустушией. Как видно, анакруса в этом стихотворении переменная. Однако, можно показать, что распределение анакрусы в стихотворении организовано. Более того, анакруса в каждом отдельном четверостишии почти постоянная (ср. с основным текстом стихотворения, в котором представлена почти безупречная постоянная ам-

фибрахическая анакруса). Таким образом, ритмика первоначального варианта не только соответствует предложенным выше ограничениям, но и (в определенной степени) и взаимосвязи между ритмической формой и анакрусой.

Основной текст стихотворения № 11 дает три двустопишия структуры 1.2 + 2.x и одно двустопишия структуры 2.x + 1.2. Таким образом, для данного стихотворения предложенный выше принцип ритмической организации не соблюдается, хотя ритмика этого стихотворения достаточно близка — как и в предшествующих дольничках с постоянной анакрусой, в этом стихотворении двустопишия структуры 1.2 + 2.x преобладают. То, что это не случайное совпадение, подтверждает и анализ вариантов. Первое двустопишия — то самое двустопишия структуры 2.x + 1.2 — в черновом актографе (ЧА ДН₁) имеет другую структуру: *Был день, словно миг веселья / Мы забудем свои имена* (дольниковые формы 2.1 и 2.2 соответственно). Возможное нарушение структуры происходит в двустопишии (13-14):

(13-14)	Но тогда — величавей и краше,	2.2
a	<i>начато</i> : Без сомнений всё я	1.?
b	Без сомнений я всё приму ^o	2.1

Однако сама незаконченность варианта *a* стиха 14 указывает на то, что Блок восстанавливает соответствие предложенной структуре. Еще одно возможное нарушение предложенной структуры происходит в последнем двустопишии:

(15-16)	И, испив, передам Тебе чашу, ^o	2.2
a	И прильну к лучу Твоему.	1.2
b	И прильну к Лучу Твоему	1.2

В основном тексте последнее двустопишия имеет структуру 1.2 + 1.2:

15-16	И до дна исчерпаю чашу	1.2**
	Сопричастный Дню Твоему.	1.2

К сожалению, из СС-97 нельзя понять, что произошло раньше — приведение стиха (15) к варианту основного текста, что снимает нарушение структуры, или же окончание работы над двустопишием, что приводит к нарушению структуры. Как косвенное подтверждение того, что стих (15) мог быть приведен к варианту основного текста раньше, чем было закончено

* Размещение метрического ударения на слове *всё*, по всей видимости, является более предпочтительным вариантом, чем на слове *я*.

** Ударение в слове *исчерпаю* на втором слове выглядит стилистически более привлекательным, в СС-60 это ударение даже отмечено. К сожалению, в СС-97 ничего не сказано о наличии такого варианта, но, стоит отметить, что именно проставленное ударение в сложных для акцентуации случаях является одним из основных источников расхождения текстов СС-60 и СС-97, причем наличие такого ударения иногда отмечается в СС-97, но только в комментариях к стихотворению, а не в вариантах.

формление ритмики этого двустишия, может служить вариант T_2 , в котором стих (15) совпадает с окончательным текстом, а стих (16) — с вариантом (16 б) в ЧА ДН₁.

Таким образом, есть все основания полагать, что предложенные выше принципы организации были действительны при создании этого стихотворения. При этом в T_2 нарушение предложенной структуры в первом двустишии уже присутствует. В пользу того, что это могла быть сознательная переработка в сторону нарушения структуры могут свидетельствовать еще два факта. Во-первых, в вариантах отсутствует переработка двустиший в сторону структуры $1.2 + 2.x$. Во-вторых, нарушения структуры происходят в маркированных позициях текста — в начале и конце.

Анакруса в данном стихотворении постоянная анапестическая и это первое стихотворение с таким типом анакрус, который станет основным в поздних дольниках. Соответственно, оно может рассматриваться как начало еще одного этапа в эволюции ритмики дольников. Любопытно, что в начальных вариантах первого двустишия оба стиха имели амфибрахическую анакрису (см. стих (1) и сноску к стиху (2) в ЧА ДН₁), т. е. можно предположить, что это стихотворение было задумано как стихотворение с постоянной амфибрахической анакрусой (как и многие предыдущие), и только потом характер анакрус изменился. Этот факт также может служить косвенным подтверждением гипотезы, т. к. во всех предыдущих стихотворениях с постоянной амфибрахической анакрусой предложенный принцип ритмической организации соблюдался.

В стихотворениях №№ 12–14 предложенные принципы ритмической организации не соблюдаются (варианты к этим стихотворениям ритмически достаточно близки к основным текстам). В стихотворении № 15 формально можно предположить наличие запрета на двустишия структуры $1.2 + 2.x$, но в связи с тем, что перед этим стихотворением были написаны три стихотворения, не удовлетворяющие предложенным принципам ритмической организации, этот факт скорее следует рассматривать как случайное совпадение. Дополнительным аргументом в пользу такого решения может служить неполное соответствие предложенным принципам организации ритмики: последовательность анакрус в этом стихотворении — 11112 12 — близка и к постоянной амфибрахической, и к структурно урегулированной, т. е. в данном стихотворении следовало бы ожидать запрет на двустишия структуры $2.x + 1.2$, а не $1.2 + 2.x$.

Итак, учет ритмики вариантов позволяет расширить группу стихотворений, для которых соблюдены предложенные выше принципы ритмической организации. Любопытно, что период действия предложенных принципов обрамлен двумя ритмическими революциями: первое стихотворение это одновременно и первое стихотворение с постоянной амфибрахической анакрусой, последнее стихотворение — первое стихотворение среди доль-

ников Блока с постоянной анапестической анакрусой. Стихотворения №№ 2 и 11 скорее всего следует рассматривать как переходные.

Итак, было показано, что для достаточно большого числа ранних стихотворений соблюдается ограничение на двустишия определенной структуры. Однако возможно, что такого рода ритмика сложилась случайно и не является отражением действительно действующих принципов. Таким образом, необходимо проверить с помощью статистических способов гипотезу о случайности подобных ограничений. Естественным способом проверки гипотезы о возможности случайного возникновения такого рода ограничений могут быть критерии структур, предложенные в [31]. Как было показано выше, среди ранних дольников можно выделить две группы стихотворений: в первой группе (стихотворения №№ 3–5, 7, 8, 9*) не встречаются двустишия структуры $2.x + 1.2$, а во второй (стихотворения №№ 6 и 10) — двустишия структуры $1.2 + 2.x$.

Запрет на двустишия структуры $2.x + 1.2$ естественным образом может быть формализован с помощью соответствующей статистики — число двустиший запрещенной структуры (ср. с аналогичными статистиками в [31]). Так как во всех стихотворениях структура соблюдается безусловно, величина *p-value* может быть вычислена как вероятность нулевого значения статистики. Подобные вычисления несколько сложнее вычислений в [31], но все равно могут быть осуществлены элементарными математическими методами. Для стихотворения, в котором число стихов дольниковой формы 1.2 равняется x , а число стихов дольниковых форм 2.1 и 2.2 — y , вероятность нулевого значения статистики может быть вычислена по следующей формуле:

$$P = \frac{\sum_{d=d_{\min}}^{d_{\max}} C_{(x+y)/2}^d C_d^{y-d}}{C_{x+y}^y},$$

где d_{\min} и d_{\max} — это минимальное и максимальное возможное число двустиший, соответствующих предложенной структуре: $d_{\min} = k$, где $y = 2k$ или $2k - 1$, и $d_{\max} = \min((x+y)/2, y)$.

Таким образом вычисленные величины *p-value* в большинстве случаев заметно больше традиционных уровней значимости, но в данной ситуации рассмотрение каждого стихотворения в отдельности не учитывает один существенный факт — предложенная структура соблюдается во всех стихотворениях группы. Наиболее простым способом учета наличия структуры во всех стихотворениях является применение критерия к суммарным данным по всем стихотворениям: суммарное число стихов доль-

* Обозначение 9' используется для отсылки на первоначальный вариант стихотворения № 9.

никовой формы 1.2 равняется 48, форм 2.1 и 2.2 — 34, величина *p-value* для этих значений приблизительно равна 0,00001 и, соответственно, случайное соответствие предложенным принципам ритмики всех стихотворений рассматриваемой группы очень маловероятно. Однако данный подход обладает одним недостатком — подобное объединение предполагает, что ритмика дольниковых форм всех стихотворений, входящих в изучаемую группу, однородна. Это предположение не соответствует действительности (ср. долю формы 1.2 в стихотворении № 4 — 14 стихов из 20, и в стихотворении № 9* — 5 стихов из 16). Для того, чтобы отказаться от предположения об однородности ритмики дольниковых форм в стихотворениях рассматриваемой группы, можно применять модифицированный критерий структур, предложенный в [31]. Ограниченный объем статьи не позволяет в деталях рассмотреть все тонкости применения этого критерия, поэтому ограничимся только результатом — модифицированный критерий структур также отвергает гипотезу о случайности. Ситуация со второй группой стихотворений (переменная неурегулированная анакруста, запрещены двустишия структуры 1.2 + 2.x) аналогична — величины *p-value* для отдельных стихотворений достаточно велики, но при учете структуры во всех стихотворениях гипотеза о случайности может быть опровергнута.

Таким образом, применение статистических методов позволяет показать, что столь строгое следование предложенным выше принципам ритмической организации не может быть случайным. А так как во всех стихотворениях рассматриваемые принципы соблюдены, то можно сделать и более сильное предположение, что предложенные принципы отражают некоторые реально действовавшие ограничения на ритмику двустиший в целой группе ранних дольников Блока.

Итак, ритмика ранних дольников Блока существенным образом организована: стихи в двустишии взаимосвязаны и распределение дольниковых форм взаимообусловлено. Таким образом, представляется, что во многом верна точка зрения Р. О. Якобсона — объемы междуиктовых интервалов в дольниках весьма жестко урегулированы. Это явление естественным образом может быть сопоставлено с опытами XIX века с дольниковой ритмикой — логэдиичность подобных стихотворений широко известна (см., например, [32]). Не имея возможности подробнее остановиться на ритмике переводов из Гейне, выполненных Григорьевым, Фетом и Михайловым, отмечу только, что характер ритмики этих стихотворений обладает определенным сходством с рассмотренными выше ранними дольниками Блока. Таким образом, «силлабичность» (пользуясь термином Р. О. Якобсона) ранних дольников Блока могла быть обусловлена продол-

* На эту связь указывали многие исследователи (см., например, [27, 28, 30]). Однако можно отметить и более тонкие аналогии в ритмике.

жением традиции XIX века, что, несколько уточняя тезис М. Л. Гаспарова, могло быть одним из факторов успеха метрических инноваций Блока. Вопрос о причинах подобных ограничений сложен, поэтому я хотел бы лишь указать на одно схожее явление: тяготение стихов формы 1.2 к началу двусyllабия (преобладающий тип ритмики) может быть аналогично тяготению полноударной формы ямба к началу ритмических составляющих (ср. с аналогичными данными М. Г. Тарлинской [24]).

Цитированная литература

1. Белый А. Символизм. — М., 1910.
2. Белый А. Ритм как диалектика и «Медный Всадник»: Исследование. — М., 1929.
3. Томашевский Б. В. Пятистопный ямба Пушкина // Б. В. Томашевский. О стихе. — Л., 1929.
4. Шенгели Г. В. Трактат о русском стихе. Органическая метрика. — М., Пт., 1923.
5. Лапшина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И. Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина. — Л., 1934.
6. Лапшина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И. Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова». Вопросы языкознания. — 1966. — № 2.
7. Колмогоров А. Н. Пример изучения метра и его ритмических вариантов // Теория стиха. — Л., 1968.
8. Колмогоров А. Н. Анализ ритмической структуры стихотворения А. С. Пушкина «Арион» // Проблемы теории стиха. — Л., 1984.
9. Гаспаров М. Л. Материалы к ритмике русского четырехстопного ямба XVII века // Избранные труды. — О стихе. — М., 1997. — Том III.
10. Гаспаров М. Л. Строфический ритм в русском четырехстопном ямбе и хорее // Избранные труды. — О стихе. — М., 1997. — Том III.
11. Красноперова М. А. Об отношениях между степенями контрастности ритмических структур // Лингвистические проблемы функционального моделирования речевой деятельности. — 1976 — Вып. 3.
12. Красноперова М. А. Основы реконструктивного моделирования стихосложения (на материале ритмики русского стиха). — СПб., 2000.
13. Матяш С. А. Метрика и строфика К. Н. Батюшкова // Русское стихосложение XIX века. Материалы по метрике и строфике русских поэтов — М., 1979.
14. Матяш С. А. О сочетании смежных стихов в вольном ямбе // Проблемы теории стиха. — Л., 1984.

15. Васюточкин Г. С. О некоторых аспектах применения математики и ЭВМ в стиховедении // НТР и развитие художественного творчества. — Л., 1979.
16. Гиршман М. М. О ритмической композиции стихотворений А.С.Пушкина, написанных четырехстопным ямбом. // ИАН ЛиЯ, 1988. — 3.
17. Гиршман М. М. О ритмической композиции стихотворений, написанных 4-ст. ямбом, из сборника Е. А. Баратынского «Сумерки». // Ист.-лит. сб. к 60-летию Л. Г. Фризмана. — Харьков, 1995.
18. Гиршман М. М. Ритмическая композиция стихотворений Тютчева, написанных 4-ст. ямбом // ИАН ЛиЯ, 1991. — 2.
19. Шапир М. И. Гексаметр и пентаметр в поэзии Катенина: (О формально-семантической деривации стихотворных размеров) // Philologica, т. 1, № 1/2.
20. Беглов А. Л. Иосиф Бродский: монотония поэтической речи (на материале 4-стопного ямба) // Philologica, № 5–7.
21. Ляпин С. Е. Ритмико-синтаксическая структура строфы (к проблеме изучения вертикального ритма русского 4-стопного ямба) // Славянский стих. Лингвистическая и прикладная поэтика. — М., 2001.
22. Ляпин С. Е. Ритмические повторы и перебой ритма в четырехстопном ямбе Пушкин // Формальные методы в лингвистической поэтике. Сборник научных трудов, посвященных 60-летию профессора Санкт-Петербургского государственного университета М. А. Красноперовой. — СПб., 2001.
23. Smith G. S. Compound meters in the poetry of M. Tsvetaeva // Russian Literature, 1980. — 8.
24. Tarlinskaja M. Strict Stress-Meter in English Poetry: Compared with German and Russian. — Calgary University Press, 1993.
25. Hayes V, MacEachern M. Quatrain Form in English Folk Verse. — Rutgers Optimality Archive, 1997.
26. Жирмунский В. М. Поэзия Александра Блока // Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. — СПб., 2001.
27. Жирмунский В. М. Теория стиха. — Л., 1975.
28. Гаспаров М. Л. Блок в истории русского стиха // М. Л. Гаспаров. Избранные труды. — М., 1997. — Том III.
29. Якобсон Р. О. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. — Берлин–Москва, 1923.
30. Гаспаров М. Л. Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха. — Л., 1968.
31. Мухин А. С. Случайность и упорядоченность в правильных трехударных дольниках А. Блока // Формальные методы в лингвистической поэтике: Сб. науч. тр., посвященный 60-летию профессора СПбГУ М. А. Красноперовой. — СПб., 2001.

32. Матяш С. А. К вопросу о генезисе русского дольника: Дольники В. А. Жуковского // Филологический сборник 1973. – II.

Анотація

У статті розглядаються деякі аспекти ритмічної організації в віршах О.Блока.

Annotation

Some aspects of rhythmic structure in A.Block's poems are outlined.

Статья поступила в редакцию 27.09.2002

Стаття надійшла до редакції 27.09.2002

УДК 821.152.1:82-31 "1990"

Гончаренко Э.П.

(Днепропетровск)

“УЛИСС” ДЖОЙСА В 1990-Е ГОДЫ

Приближается 16 июня 2004 г. – столетие “Блумдния”. 1990-е годы прошли под знаком нового интереса (если и не всегда новых прочтений) к великой книге и её автору. Переизданы классические “объяснения” “Улисса” и личности его создателя, созданные в 1930-40 гг., – книга Джозефа Кемпбелла (1879-1944) [1], (десятилетием раньше вышла новым изданием “величайшая биография XX века”, по выражению Энтони Берджесса, – книга Ричарда Элманна, впервые появившаяся в 1959 году [2]). Оба труда трактуют “Улисса” как начало неомифологизма XX века, введшего в литературу “коллективное бессознательное” (термин К.Г.Юнга) в его проявлении в современном человеке и современном мире. Кемпбелл присоединяет к греческой и ирландскую мифологическую традицию. В отличие от Паунда или Набокова, эти авторы отнюдь не считают присутствие Улисса в романе шуткой или служебным подспорьем: Джойс “в фигуре Улисса привнёс яркий, но воспринятый без всякой сентиментальности мир Средиземноморья в мрачный Дублин”; его замыслом было “провести своего современного Улисса через Дублин в серии эпизодов, подобных эпизодам Одиссеи” [2, с.46,196]. Элманн прослеживает интерес Джойса к образу Одиссея с детских лет, от школьного сочинения “Мой любимый город”, где, опираясь на чтение “Приключений Улисса” Чарльза Лэма, он выбирает не отважных и воинственных Гектора и Ахилла, а хитроумного Одиссея, – до зрелости, когда он понимает, что Одиссей – “един-

ственный среди греческих воинов, кто обладает развитым сознанием”, и делает Блума, “современного Улисса, человеком, кто физически – не боец, но чей разум невозможно подавить” [2, с.360]. А в 1917 году Джойс скажет одному из своих друзей: “Самая прекрасная, всеохватывающая тема – тема Одиссеи. В ней больше величия, больше гуманности, чем в “Гамлете”, “Дон Кихоте”, чем у Данте и в “Фаусте”. Омоложение Фауста для меня неприятно; Данте слишком быстро утомляет: это всё равно, что смотреть на солнце. Самые прекрасные, самые человеческие черты содержатся в Одиссее...” [2, с.416]. И там же: “В Риме, когда я закончил почти половину “Портрета художника в юности”, я понял, что продолжением должна быть Одиссея, и начал писать “Улисса”.

Итак, чем далее, тем серьёзней воспринимается и исследуется связь романа Джойса с Гомером. У нас это направление представлено работами С.С.Хоружего – от комментария к “Улиссу” до его знаменитой книги 1993 года “Улисс” в русском зеркале” [3; 4].

Работа Р.Элманна – создание фундаментальной, исчерпывающей биографии Джойса, включающей в себя и литературоведческие комментарии, – казалось бы, уже не может быть дополнена в том, что касается документального воспроизведения жизни Джойса. Однако она нашла продолжение в труде Питера Костелло “Джеймс Джойс: годы роста, 1882-1915” [5]. В отличие от американцев Ричарда Элманна и Герберта Гормана, ирландец Костелло хорошо знает и скрупулёзно восстанавливает ирландский фон писательского становления Джойса. Ему доступен “местный колорит” и знание людей, в том числе и ещё живых в 1980-е годы младших современников Джойса; он тщательно расшифровывает топографические образы, ирландизмы в речи, в образе мыслей. Он тщательно восстанавливает фигуры прототипов мельчайших джойсовских персонажей, от “Дублинцев” до “Финнегана”. Казалось бы, так ли уж это важно, особенно для иноязычного читателя? Однако нам представляется, что принципиально важно, особенно в нынешней “постмодернистской ситуации”: нам документально показывают, как широко открыты двери для действительности в джойсовских произведениях, как они ориентированы на жизнь и возникают из жизни, а не замыкаются только горизонтом искусства и литературы. Это остро чувствовали такие читатели-критики “Улисса”, как Паунд и Ларбо; последний в своей работе специально подчёркивал, что, кроме Блума и Стивена, этих отражений Джойса, в “Улиссе” много другого и других. Слово “других” здесь представляется принципиальным, ведь с присутствия “других”, внимание к “другим”, по мысли современных филологов и писателей – Симоны Вайль, Айрис Мердок – начинается реализм и как этическая, и как эстетическая система [6].

Ирландская тема продолжена в работе Марии Тимочко “Ирландский “Улисс” [7]. Исследовательница сосредоточена на национальных чертах

литературного письма Джойса. Она, главным образом, ищет корни джойсовских образов в древней истории Ирландии и в её мифологии и фольклоре. Она находит мифологических прототипов и для Стивена, и, в особенности, для Молли. Значительная часть её работы посвящена тому, чтобы доказать, что образ Стивена восходит к ирландскому божеству по имени Лаг, на том основании, что и тот и другой “многоруки” [7, с.193 и далее]. Молли же, как верховная богиня, олицетворяющая плодородие, царственна и властна. Поэтому, если взглянуть на Молли с точки зрения ирландской мифопоэтической традиции, вошедшей затем в ирландскую литературу, – она представляется совсем иной, чем “в контексте английской или континентальной литературы”. И мы “не будем упрекать её за эти черты. Они – часть её типологии” [7, с.202]. Анализируя текст Джойса на уровне нарративных структур, исследовательница возводит такое его свойство, как обилие “списков и значащих имён”, к повествовательным особенностям ирландских саг, также изобилующих (как и другие северные саги) подобными структурами. Она возводит и строение стиха в сборнике “Chamber Music” (“Камерная музыка”) и в стихотворной вставке в эпизоде “Циклоп” к образцам метрической системы древней кельтской поэзии.

Подход Тимочко кажется нам чрезмерным расширением тезиса о внимании Джойса к мифологической традиции вообще и к ирландским национальным корням в частности. Расширением и преувеличением: ведь в выстраиваемой ею типологии совершенно уходит в тень индивидуальный характер творчества Джойса и не раз подчёркнутая им европейская, а не только ирландская, ориентированность этого творчества. Влияние книги Кэмпбелла и идеи “коллективного бессознательного” Юнга берут здесь верх над анализом образности Джойса в её реальной полноте (возможные “древнеирландские корни” – лишь малая и вряд ли ведущая часть этой полноты).

То, что Т.С.Элиот назвал в своё время мифологическим методом, открытым Джойсом, получает дополнительное освещение в книге Тимоти Мартина “Джойс и Вагнер: этюд о влиянии” [8]. Музыкальность Джойса, его увлечение оперой, страсть к пению, хорошее знание музыки дают право увидеть самое широкое влияние музыки на его прозу. Рихард Вагнер занимает здесь особое место и потому, что объединил музыку и театр, и как создатель музыкальной драмы явил образец синтеза искусств, мечта о котором, после романтизма рубежа XVIII и XIX вв., стала прочной традицией европейской литературы, отнюдь не чуждой Джойсу; и потому, что, как напоминает автор книги, Джойс ещё в 1900 г. заметил, что Вагнер основывал своё творчество “на скале мифа” [8, с.165]. Вагнера считают также инициатором современного структурного анализа мифа.

Влияние Вагнера – композитора, драматурга, писателя, теоретика – на искусство второй половины XIX века и первых десятилетий XX века было

так значительно, что историки искусства имеют право говорить о “вагнеризме”, относя к “вагнеристам” Ницше и Шоу, Суинбери и Д.Г.Лоренс (роман “Нарушитель”, ранее названный, под влиянием Вагнера, “Сага о Зигмунде”), Томас Манн и Т.С.Элиот (без Вагнера не было бы “Бесплодной земли”, “The Waste Land”). Все эти факты учитывает Т.Мартин, но главный предмет его внимания – вагнеризм Джойса в “Улиссе” и “Поминках по Финнегану”, полных прямых цитат из опер Вагнера.

Не только оперы, очевидно, были в активе Джойса. С 1892 по 1899 г. в Англии вышло в переводе полное собрание прозаических сочинений Вагнера в 8 томах. Очевидно, многое из этого читал Джойс. Однако дело не только в прямых цитатах.

Написав свой знаменитый цикл опер (“Кольцо Нибелунгов”, 1853-1870; постановка – 1869-1876) по мотивам германских мифов и средневековой эпической поэмы “Песнь о Нибелунгах”, Вагнер явил образец нового художественного отношения к мифу, а именно, выявления его основного образного мотива и затем варьирования и видоизменения этого мотива в целом цикле мифов. Широкое применение термина “лейтмотив”, как видно из монографии Т.Мартина, восходит к Вагнеру, как и наполнение этого термина (в музыкальном смысле – единство мелодического, ритмического, звукового рисунка, повторяющееся с особым семантическим эффектом; в литературном смысле – сюжетные, образные, словесные мотивы, также повторяющиеся в качестве ключевых моментов текста; оба значения реальны для Джойса). Мартин обнаруживает множество таких лейтмотивов у Джойса и, возводя их к Вагнеру, говорит также об их символической природе. Видение “знаков и символов” в прозе Джойса также вдохновлено у Мартина Вагнером; но тут, на наш взгляд, вернее было бы всё же говорить о преодолении символического художественного мышления и об образовании своей собственной, совсем иной, “эпифанической” системы. Но это – предмет дальнейшего рассмотрения.

Думается, лейтмотивы джойсианы 90-х годов – мифологизм в “Улиссе”, “ирландскость” Улисса, многообразные культурные связи “Улисса” – это продолжение джойсоведческой классики, порою в несколько эпигонски-преувеличенном виде. Эстетический анализ читательского воздействия “Улисса” здесь по-прежнему отсутствует.

Цитированная литература

1. Campbell J. Mythic Worlds, Modern Words: On the Art of James Joyce. – L., N.Y., 1993.
2. Ellmann R. James Joyce. – Oxf., N.Y., 1983.
3. Хоружий С.С. Как читать “Улисса” // Иностранная литература. – 1989. – № 1.

4. Хоружий С.С. "Улисс" в русском зеркале. – М., 1993.
5. Costello P. James Joyce: The Years of Growth, 1882-1915. A Biography. – L., 1993.
6. Byatt A.S. Iris Murdoch. – Н., 1976.
7. Tymoczko M. The Irish "Ulysses". – С., 1997.
8. Martin T. Joyce and Wagner: A Study of Influence. – С., 1992.

Анотація

В представленій статті розглядається сприйняття "Улісса" Дж.Джойса такими відомими джойсознавцями, як Р.Еллманн, С.Хоружий, П.Костелло, М.Тімочко та інші.

Annotation

This article deals with the reception of J.Joyce's "Ulysses" by such great literary critics as R.Ellmann, S.Choruzhy, P.Costello, M.Tymoczko and others.

Статья поступила в редакцию 29.09.2002

Статья надійшла до редакції 29.09.2002

УДК 82-1:82 (Хвильовий)

Безхутрий Ю.М.

(Харків)

МОТИВНА СТРУКТУРА І КОМПОЗИЦІЯ "СЕНТИМЕНТАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ" М. ХВИЛЬОВОГО

Текст під назвою "Сентиментальна історія" завершує другий том "Творів" М. Хвильового, що з'явився 1928 року. Його публікація – дебютне представлення читачам. Складається навіть враження, що текст було спеціально написано для цього видання, настільки органічно він входить у семантичну структуру книги, звучить заключним акордом тієї трагічної симфонії, яку становлять об'єднані в ній твори. Більше того, разом із "Повістю про санаторійну зону" текст становить своєрідну діалогію, що художньо досліджує трагічні парадокси "нового світу" і "нового життя". Як і в "Повісті про санаторійну зону", тут теж маємо справу з "багатосюжетністю" і "багатогеройністю", а також поліфонією ідей, хоча й у дещо завуальованому вигляді. Кожен з героїв "Сентиментальної історії" також виступає носієм власної сюжетної лінії і власної ідеології. Щоправда, сюжетні лінії героїв, з якими стикається цен-

тральний персонаж твору, дівчина на ім'я Б'янка, – художника Чаргара, сіроокої журналістки, шкільної подруги Б'янки Лізбет, комуністки товаришки Уляни і її чоловіка – подані переважно пунктиром і в підтексті. Але саме на тлі “Повісті про санаторійну зону” життєві історії і світоглядні позиції цих персонажів не потребували докладного опису і пояснення. Людина, що опинилася сам на сам із зрушенням із фундаментальних основ світом – ось що цікавить Хвильового і зближує обидва тексти.

За жанровими ознаками “Сентиментальна історія” швидше повість, ніж новела, хоча часом її називають і так [1, 2]. Твір справді був крапкою в пошуках героями Хвильового сенсу буття і своєї ідентичності, своєрідним філософсько-художнім підсумковим документом людського виміру “доби революції і реконструкції”. Це страшний і безвихідний документ про втрату людиною мети в житті, про перехід її “по той бік” моралі. Незважаючи на часову прив'язку, повість містить у собі узагальнюючий, вічний за суттю філософсько-етичний заряд, вона сповнена справжнього болю й сорому за людину, її ницість, боягузство, жорстокість, злобність, аморальність.

Традиційна сюжетна схема приїзду наївної провінціалки(-а) в місто для того, щоб підкорити його, – актуальна й популярна в багатьох літературах (тогочасній українській у тому числі, досить згадати знамените “Місто” В. Підмогильного). У Хвильового вона знайшла оригінальне й новаторське наповнення. Десять розділів “Сентиментальної історії” – це десять епізодів напруженої, на межі постійного зриву, боротьби людини за право бути самою собою, мати власний погляд на дійсність. Це також розповідь про спробу героїні віднайти сенс буття, про її намагання “прикласти” сконструйований умоглядно ідеал до дійсності. Такі спроби, зрештою, закінчуються поразкою, переходом головної героїні повісті до категорії “як усі”. Життя виявляється сильнішим і жорстокішим за ідеальні ілюзорні схеми.

У “Сентиментальній історії” Хвильовий залишається вірним своїм принципам організації художнього матеріалу, вдаючись до умовних, гротескових прийомів, різноманітних вставних епізодів, мотивної символіки. Так, серед семантично важливих структурних елементів, що вибудовують фінальну частину повісті, слід відзначити два сни, які бачить Б'янка перед убивством товаришки Уляни і бунтом проти Бога. Як і сон в “Арабесках”, сюрреалістичні сни в “Сентиментальній історії” – алегорії, пов'язані з розгортанням основної семантичної лінії тексту: пошук людиною ідеї світового блага і неможливість цієї мети досягти.

Так би мовити, “проблематика” першого сну, де оповідається про дискусію між Дон Квізадо (Дон Кіхотом) і маестро Дантоном з приводу “душі і матерії”, носить відверто метафізичний характер. Дон Квізадо, цей художник і вічний шукач істини, символ духовного горіння людства, прагне через слово відчутти ту невидиму субстанцію, яка перетворює мертву матерію на рушійну силу всього сушого. Це та ж сама платонівська думка,

яка веде з провінції до “міста Z” Б’янку: матерія сама по собі не існує, вона стає дійсністю, спонукувана присутньою в ній ідеєю. Пізнати цю душу-ідею, спираючись на силу художньої інтуїції митця, і мріє Дон Квізадо. Зрештою, це та “романтика вітаїзму”, що мала б бути основою “азіатського ренесансу”, “далі-міфу” самого Хвильового.

Маестро Дантон, опонент Дон Квізадо по “захисту магістерської дисертації”, – постать, яка конотує інші уявлення. Один із лідерів Великої французької революції, якобінець, він хоча й виступив проти жорстокостей революції, сам свого часу доклав до них руку. Дантон, таким чином, персоніфікує революційну свідомість, яка має свій погляд на відношення матерії і душі. Літера “М”, яку колись давно виводила його рука, справді могла означати “Марія”: революція задумувалась як прихід нового Месії, як те, що дасть справжнє щастя спраглий за ним душі. Але як бути з матерією, “ножами” революції, що ось уже яке століття “сипляться” із того ж каламаря, з якого черпався атрамент для “Декларації прав людини”? І насильство в революції, на жаль, перемагає: душа тут завжди буде рабою матерії. “Маестро Дантон усміхнувся й кинув царствено-похабний жест. Дон Квізадо замовк” [3, с.346]. Якщо згадати, що Б’янка в одному з епізодів повісті називала сама себе “Дон Квізадо”, стане зрозумілим, що поразка іспанського ідальго безпосередньо проектується на образ героїні.

Дійові особи сну – постаті культурно-історичні, в певному сенсі “реальні”, хоча й подані й зіштовхнуті між собою в ситуації фантастичній, що міфологізується із наближенням до завершення епізоду. З’являються натяки на “нечисту силу”, яка буде в центрі уваги автора у другому сні. Перехід цей, як часто буває у Хвильового в текстах із другого тому “Творів”, відбувається шляхом прямого називання головного винуватця бід роду людського: “Вискочив циган, метнувся перед публікою й пропав за тиром...

.....
– ... Фу, чорт! Яка нерозбериха! – скрикнула я й прокинулася” [3, с.346].

Другий сон наближає читача до сучасності і, своєю чергою, складається з двох частин. У першій з них дві сестри-відьми (одна – аферистка, провокаторка і вбивця, друга – проститутка) у хатці “на краю оселі” з відповідним антуражем (хатка на курячих ніжках, кажан, сич, кіт) мучаться своїми злочинами і “тоскою”, що стоїть у їхніх очах. Ці дві страшні жінки – втілення тих сил зла, що тисячоліттями терзають людство. Вони, немов відьми із шекспірівського “Макбета”, вершать і долі окремих людей, і долі народів і держав: “Вчора я зарізала на великій дорозі, що ховається за мигдальними кучугурами, що пересікає тракт Карла XII, – вчора я зарізала жінку з дитиною. Три дні позад я спровокувала цілу країну” [3, с.347].

Метафізичний простір поступово локалізується, з'являються українські алюзії: згадка про Карла XII, що відсилає спочатку до картини, яку мріяв написати Чаргар, а від неї – до трагічних сторінок історії України; степ, маркер національної ідентичності і символ волі; іронічно-патріархальна “екзотика круторогих волів”. Зрештою, апокаліптичні візії майбутнього постають у всій своїй катастрофічності: “Ти не знаєш, хто буде цезарем майбутньої імперії – світовий мільярдер, чи світовий чиновник?” [3, с.347]

Майбутнє це невизначене ще й тому, що “цезар ідеї”, велетенський чорний силует у кепі, цей витвір “геніального скульптора” (чи того, без чиєї волі і волосина не впаде з людської голови, чи його антипода – це належить визначити читачеві, хоча попередні згадки про інфернальні сили дають певні орієнтири) “з жахною силою” обрушується з небес на землю, “... розсікаючи темно-сині простори” [3, с.348]. Гігантська фігура Леніна в кепці, що підіймається над світом, була образним інваріантом у комуністичному мистецтві 20-х років, від знаменитого плаката М. Страхова до не менш відомого свого часу вірша О. Бургардта (Ю. Клена). Але у Хвильового фігура Леніна не підіймається над світом, а обрушується на нього. Тому такими непевними видаються перспективи тих, хто повірив цьому цезарю. Гасло “морітурі те салютант”, можливо, як ніяке інше точно і навіть буквально передрікає їхнє майбутнє (невипадковим тоді стає й ім'я однієї з таких “морітурі”, “Уляна”, що прямо перегукується з прізвиськом “фігури в кепі” – Ульянов).

Сни Б'янки – це песимістична картина світу, в якому панує гола матерія, а душа назавжди приречена бути вторинною. Вони постають мотиваційною передумовою тих жахливих подій, що розігруються в підвалі, де мешкає дівчина і товаришка Уляна з товаришем Бе, а потім і на квартирі діловода Кука. Саме таку універсально-онтологічну роль відіграють у сюжеті твору ці епізоди.

Узагалі, за всієї своєї оригінальності, фабульна основа “Сентиментальної історії” має тісний зв'язок із традиційними фазами сюжетного розгортання тексту, в основі яких лежать давні міфологічні схеми. Як відомо, в літературознавстві існують переконливі спроби визначити ці етапи. Зокрема, В. Тюпа виділяє чотири такі фази сюжетної динаміки: відокремлення, партнерства, лімінальну (порогову) фазу випробування смертю, перетворення [4, с.43–47]. У “Сентиментальній історії” зримо представлені всі чотири етапи. Від'їзд Б'янки з рідного дому до великого міста є “відокремленням” її від попереднього життя, розривом (і це кілька разів підкреслюється) попередніх життєвих зв'язків. Після появи в місті героїня здобуває новий життєвий досвід, знаходить нових партнерів, здебільшого шкідливих для неї (в цьому якраз проявився специфічний песимізм Хвильового), встановлюються нові міжсуб'єктні контакти, на

дівчину очікують надії і розчарування. Фізична й духовна смерті, з якими стикається Б'янка (смерть товаришки Уляни і образ Спасителя, що нагадує героїні "мертвого Чаргара"), – наступна, порогова, "випробувальна" фаза сюжетної динаміки. Нарешті, та остаточна зміна, яка стається з Б'янкою і зводить її до невідвортної усезагальної нищості, с фазою перетворення.

Усе це свідчить, зокрема, про те, що повість, яка завершувала другий том "Творів", являла читачеві в формально-структурному плані дещо іншого Хвильового, ніж він поставав, скажімо, у "Я (Романтиці)" чи "Повісті про санаторійну зону". В останніх модерністичне розхитування сюжету домінувало, хоча, через універсальність міфологізованої сюжетної матриці, фази ці можна побачити й там. У "Сентиментальній історії" вони чіткіше представлені, тому легше піддаються вичленовуванню. Модерністичний, бароково-експресіоністичний дискурс Хвильового, який залишається для нього визначальним, проявляється тут насамперед у семантиці, у ствердженні тези про принципову абсурдність світу і неможливість людини змінити його. Одночасно суттєвими ознаками цього дискурсу є підвищена інтертекстуальність і своєрідна "гра" з нею.

Важливу роль у композиційно-змістовому структуруванні повісті відіграють окремі елементи просторової організації тексту, а також певні мотиви. Так, одним із таких мотивів, що вписується в загальну семантичну канву твору, є мотив долі, або "судьби", як називає цю метафізичну категорію оповідачка. Розуміння долі як надособистісної екзистенційної межі людського "я" (а саме воно характерне для більшості героїв повісті), звичайно ж, вступає в антагоністичну суперечність із матеріалізмом і відкидає свободу особистої волі. Натомість воно дає людині відчуття свого визначеного місця у світі і своєї ролі в ньому. Герої "Сентиментальної історії" гостро відчувають цю свою рольову функцію. Стосується це насамперед товаришки Уляни і Б'янки. Характерно, що в "судьбу" Б'янка вірить у свій "ідеалістичний період" пошуку еротизованої далі. "Судьбу" дівчина відчула, наприклад, у зустрічі з Чаргаром, в очах якого побачила "... таку безмежну даль, що можна було збожеволіти.

– Чаргаре, – сказала я. – Ми зовсім випадково зійшлися. Але чи не відчуваєш ти в цьому...

Я не підбрала слова й замовкла. Тоді він сказав: "Судьба" – і я його зрозуміла" [3, с.292]. "Судьба" тут – віра в обов'язковість віднайдення істини, заради якої Б'янка вирушає у великий світ. Що далі позбавлена животворного духу (а значить, і моральності) матерія вклинюється в життя дівчини, тим менше в ній залишається переконаності у своєму призначенні, своїй ролі в цьому житті. І не тільки тому вона відмовляється від врожіння перед вирішальною розмовою з Чаргаром, що той зі страху бути поміченим із клубу "радторгпрацівників" проти цього заперечує, але й тому, що сама боїться

почути правду про свою долю, отже – про крах надій. Бо її “судьба” насправді не в тому, щоб знайти “даль”, а в тому, щоб стати “як усі”.

Товаришка ж Уляна, яка “теоретично” у долю не вірить, бо не має як комуністка права на це, на практиці хоче “... внести деякі ясності в свій світогляд” [3, с.326]. І це – неминуче, бо її роль на шахівниці життя, її “судьба” полягає в тому, щоб, втративши любов, загинути разом із часом, що її породив. Упевненість товаришки Уляни в тому, що з нею має трапитися “якесь” нещастя, обумовлене відчуттям абсолютної зайвості на цій землі: зникла любов і зникла ідея, значить, зникла і потреба жити. Рано чи пізно це має статися. Різниця між Б’янкою і товаришкою Уляною в тому, що перша шукала і не знайшла мету свого існування, а друга мала її і на завжди втратила.

Якщо мотив долі постає в повісті як метафізичний, то інший важливий мотив – крові носить передусім символічний характер. Він з’являється на початку твору й маніфестується позірно малопомітною і малозрозумілою деталлю: під час першої своєї прогулянки містом Б’янка купує “клубнику”. Сік із ягоди залишає на її блузці “рожеву пляму”. Ця поки що метафорична кров стає своєрідним посвяченням героїні, її прилученням до невідомого для неї світу міста. Вона означає перехід Б’янки у нову якість, хоча дівчина до кінця цього ще не усвідомлює. Разом з тим, це пересторога, попередження про те, що може очікувати героїню в майбутньому.

Наступний маркер мотиву пов’язаний із збудженим станом, який переживає Б’янка напередодні зустрічі з Чаргаром після тривалої перерви, і загостренням “тоски” за даллю: “Іноді підходила я до дзеркала й дивилась на себе. Тоді я бачила гарячі й вогкі темно-криваві вишні: то були мої очі” [3, с.316]. Темно-криваві очі Б’янки, які вона бачить у дзеркалі – образ, сповнений особливої багатозначності. По-перше, очі самі є “дзеркалом душі”, і в цьому розумінні кривавий колір набуває загрозливого значення як вказівка на душу, що кровоточить і сповнена болем й страждань (“тоски”). По-друге, дзеркало як таке завжди є способом подвоєння світу, входом до іншої дійсності. Ця дійсність живе за власними законами, не схожими на ті, що існують по цей бік дзеркальної поверхні. Одночасно це і погляд на саму героїню із того, задзеркального світу, це те, як бачить її та сила, що визначає “судьбу”. Тому темно-криваві очі стають сутнісною, хоча й умовною характеристикою Б’янки, натяком на її “підпільність” (до речі, це не єдиний епізод у повісті, коли Б’янка підходить до дзеркала, перед тим воно “сказало” їй, яка вона прекрасна – інтертекстуальна аналогія з чарівними дзеркальцями із казок тут очевидна).

Особливо насичений мотивними маркерами фінал повісті, де апеляція до слів “кривавий”, “кров” стає постійним рефреном. Спочатку, в епізоді сну Б’янки, в якому героїня перетворюється на уособлення людського зла (“аферистка, провокаторка, убивця”), кров виявляється конститутивною її

ознакою: "... руки <...> в людській крові" [3, с.347]. Традиційний образ рук "по лікоть у крові", як і прагнення їх "обмити", відсилає читача до глибинних, універсальних інтертекстуальних джерел, від Старого заповіту і Євангелія починаючи. Це кров "узагалі", метафорична "кров зла", яка виявляється, мов поніс Клааса, стукає в груди навіть тих, хто зло чинить, викликаючи муки сумління.

Разом з тим, сон, як відомо, є "квазіреальністю в квадраті", і його роль у цій повісті Хвильового полягає не тільки в притчевій алегоричності, але й у пропедевтичності щодо майбутніх подій. Пробудження Б'янки ніби переводить мотив крові у конкретну по відношенню до героїні площину фізичної смерті. "Закривавлений труп товаришки Уляни з розрубаною головою" [3, с.349], що його бачить Б'янка перед своїми дверима, – це та реальна кров, до якої долучається вона спочатку візуально, а потім і безпосередньо, "на дотик": "Я вийшла в коридор, переступила через закривавлений труп товаришки Уляни... <...>. В коридорі біля розрубаної голови, очевидно, було багато крові, бо я трохи забруднила свою спідницю" [3, с.350].

Проте це фізичне відчуття крові, звичайно ж, позірне, семантично мотив і тут постає насамперед як символ. Звернімо увагу на слово "переступила", яке несе тут вагоме змістове навантаження. Б'янка переступає не лише через труп товаришки Уляни, вона переступає через "труп ідеї", через світоглядну модель поведінки, до якої колись відчувала симпатію. "Трохи забруднена кров'ю з розрубаної голови" спідниця – знак причащення героїні перед власною духовною смертю-переродженням, перед перетворенням на антипода тієї "щасливої людини", на пошуки якої вона вирушила на початку повісті.

І, нарешті, останній вияв мотиву, який відбувається в прикінцевих рядках твору. Вияв гротесковий, але надзвичайно важливий для розуміння семантичної суті тексту. Продемонстрована Чаргарові простина з "рештками Б'янкової невинності", – це вже власна кров Б'янки, це її клятва кров'ю (зробила – значить, можу, шляху назад немає), доказ свідомо розпочатого нею антижиття. Мотив крові, що пройшов у повісті еволюцію від передчуття трагедії до її здійснення, у своїй цілісності маніфестує духовну смерть героїні. Світ без Любові, Бога і без ідеї переміг.

Що стосується художнього простору, то він у "Сентиментальній історії" виступає передусім як певна змістова значеннева структура, здатна втілювати собою авторську модель світу. Свого часу Ю. Лотман зазначає, що "... в художній моделі світу "простір" часом метафорично бере на себе вираження зовсім не просторових відношень" [5, с.622]. Ця думка цілком може бути віднесена і до твору Хвильового. Ось лише кілька найбільш показових, на наш погляд, прикладів.

Б'янковий пошук "далі" відбувається шляхом пересування її у просторі ("даль", до речі, теж просторовий елемент, який несе на собі не стільки власне просторову характеристику, хоча "віддаленість", розташування на великій відстані тут, звичайно ж, відчувається, скільки виступає у філософській, "ідейній" якості). Героїня їде з провінції до міста. Це метафоричне додання простору, розмір якого гіперболічно розтягається, вдовжується автором. Так, лише до станції Б'янка добирається від світанку до пізнього вечора ("вже зовсім стемніло", – фіксує оповідачка момент прибуття на станцію), а в місто Z вона потрапляє тільки на третій день. Топонімічні маркери Полтавщини ("шведські кургани") і Харкова ("будинок Раднаркому") виразно вказують на цю маршрутну гіперболу. Простір дороги, таким чином, стає тут швидше демонстрацією відстані, яка відділяє один етап життя героїні від іншого, а також алегорично натякає на ту дистанцію (в усіх розуміннях), що пролягла між провінцією і столицею.

Подібною за структурними принципами є й інша просторова метафора, з якою зустрічаємося в повісті. Це підвал, або підвали, в яких опиняються герої. Приїхавши до міста, Б'янка займає колишню кімнату своєї шкільної подруги Лізбет. Вона розташована в підвалі, і з вікна цієї "чудової" кімнати, іронізує оповідачка, можна навіть бачити "... клаптик голу-бого неба" [3, с.279]. У цьому ж підвалі біля кладової, в якій шарудять пацюки, мешкає і комуністка товаришка Уляна разом із колишнім комуністом товаришем Бе. У підвалі, де стіни тхнуть льохом, живе і "славетний" маляр Чаргар. І справа тут зовсім не в існуванні у 20-х роках у великих містах України "квартирного питання". Усі три головні персонажі повісті є мешканцями "низу", в певному сенсі навіть "дна" міста, як символічним дном виявляється і "японський кабачок" з вірменином-хазяїном і проститутками, в якому Чаргар обговорює з Б'янкою "проблему полової невинності". Він теж розташований у підвалі. У підвалі, "на дні" відбувається і жахливе вбивство товаришки Уляни.

Все це просторові, але сповнені передусім метафоричного змісту точки. Їхня функція полягає у своєрідній матеріалізації маргінальної суті героїв. Адже всі вони – і Б'янка, і Чаргар, і товаришка Уляна – викинуті на узбіччя життя "підвальні люди", як "підвальними" за великим рахунком є й інші персонажі повісті: сіроока журналістка, діловод Кук. Простір підвалу стає, таким чином, оціночною й одночасно екзистенційною категорією.

Дещо іншою є метафорична функція лісу, який виступає не стільки міфологізованим простором у його традиційному розумінні (чужа, небезпечна територія), скільки локусом "без людей". Тільки в ньому, наодинці з самим собою, може Чаргар розкрити таємницю своєї "далі". Споглядально-відсторонена модель поведінки, яку демонструє Чаргар у весняному "надзвичайно тихому" просторі лісу, є наслідком нехай і тимчасового, але виходу художника із того життєвого "підвалу", куди його загнали обставини дійсності.

У контексті загальної просторової картини слід розглядати й топоніміку "Сентиментальної історії". Рідко в якому творі Хвильового можна зустріти таку кількість топонімів: вулиця Повстання, площа Повстання, сад Паризьких комунарів, площа Трьох комунарів, вулиця Делякюста, майдан Лассаля. Впадає в око, що, за винятком Лассаля, всі вони, включно з універсальними площею і вулицею Повстання, мають або можуть мати дотичність до Франції, зокрема до Паризької комуни (у цьому ж ряду, між іншим, і згадка про те, що брат Б'янки "загинув на барикадах": ключовим тут є слово "барикади", яке майже автоматично асоціюється із "паризькими барикадами"). Як і в деяких інших творах Хвильового (наприклад, "Синій листопад"), Паризька комуна і її діячі виступають "ідеальною даллю", парадоксальною "мрією про майбутнє, що існувало в минулому".

В останніх частинах повісті у розмовах Б'янки напередодні остаточного розриву з Чаргаром настирливо починають фігурувати слова "Франція", "Париж" як паралель до "нашої революції". Після ж розриву і тих змін, що стаються з Б'янкою, вже сіроока журналістка радить дівчині "забути Париж, який ніколи не вернеться". Уся ця топонімічна (і просторова, звичайно) "галлізація" пов'язана насправді із порівнянням двох французьких революцій і реальностей "нашої революції" (постреволюційної дійсності). Вони не стільки протиставлені одне одному, хоча пародійний аспект тут присутній, скільки зближені між собою. Саме таке зближення дозволяє авторові виявити метаісторичну закономірність: насильство і кров – неминучий супутник і наслідок усякої революції, а добрими намірами воістину вимощена дорога до пекла. Цей макроісторичний висновок обумовлює і пояснює крах надій героїв: чуда, на яке вони сподівалися, не буде, молитви Чаргара і Б'янки марні. Символічно, що Б'янка після трагічного вбивства товаришки Уляни "... вийшла на майдан Трьох комунарів і звернула в кривий заулочок" [3, с.351].

І нарешті, кілька зауважень щодо назви повісті. Зрозуміло, що ні до сентиментальності, ні тим більше до сентименталізму, за винятком окремих пародійних перегуків, вона ніякого стосунку не має. З не меншим успіхом її можна було б назвати "Звичайна історія". Водночас це й своєрідний варіант "Людської комедії", в якій, до речі, сміх відіграє суттєву роль. Починаючи з перших кроків у нове життя, Б'янка постійно "регоче", втрачаючи цю свою здатність лише перед загибеллю товаришки Уляни. Але її сміх, як і сміх Майї із "Санаторійної зони" – це особливий, інфернальний (сатанинський) сміх над людиною і людством. Він – свідчення безнадії і приреченості, що й підтверджує фінал повісті. Тому слово "сентиментальна" в заголовку – гірка іронія. Насправді це розповідь про те, як людина позбувається сентиментальності та ілюзій. Б'янка проходить шлях від "біленького домика з флюгером і маленькою оранже-

рсею”, з якої вона бере собі на дорогу “букетик квітів” (ось де знадобилися літературні кліше сентименталізму як художньої системи) до ліжка мавпоподібного Кука й асенізаційного обозу. Відтепер її погляд на життя стає “цілком реальним”. Абсурдний світ без “далі” і Бога веде людину на цю дорогу, де так усе просто й ясно, і тисячі “м’ятежних”, як Б’янка, пройшли і ще пройдуть нею. Такий песимістичний підсумок цієї насправді трагічної історії.

І тут варто повернутися до проблеми взаємозв’язку між “Сентиментальною історією” і “Повістю про санаторійну зону”. Обидві повісті виявляються близькими (хоча, зрозуміло, й не тотожними) з багатьох точок зору. Уже в “Повісті про санаторійну зону” є спроба повісткування з погляду жінки (“хвора, яка веде щоденник”). Але найсуттєвішим видається наявність паралелей між героями обох текстів. Так, спільності помічаються між анархом і товаришкою Уляною, для яких роки революції і громадянської війни стали єдино реальним часом, після чого почалася стрімка деградація, що завершилася смертю. В “Повісті про санаторійну зону” маємо інфермальну авантюристичну героїню (Майю), в якій еротика поєднується з певною ідеєю. За еротизованою даллю-ідеєю вирушає, як пригадуємо, Б’янка. Взагалі, героїня “Сентиментальної історії” поєднує в собі одночасно риси сестри Катрі (тип наївної, “чистої”, “тургенєвської дівчини”), мрійника-ідеаліста Хлоні (єднаючою ланкою тут виступає також образ Дон Квізадо, який фігурує у зв’язку з обома персонажами), і, звичайно, Майї. Остання, своєю чергою, має окремі пункти дотику із сіроокою журналісткою.

Етапи духовного краху Майї розпочалися із фатального рішення героїні пожертвувати собою, своєю “чистотою” заради високої, як здавалося, ідеї. Розчарування в ідеї, що виявилася ілюзорною, спонукає її до пошуку сенсу існування в собі самій. Звідси бажання Майї самій стати Богом і розпоряджатися життям інших людей, що супроводжується, фактично, тим же самим садизмом, який характеризує сірооку журналістку із “Сентиментальної історії”. Проте таємна чекістка з жахом помічає, що і це прагнення бути вершителем долі обертається ілюзією. Оскільки іншого сенсу буття їй знайти не вдається, на Майю закономірно очікує духовна (безумство) чи фізична смерть.

Для Б’янки ж проблеми починаються від моменту, коли вона вирушає на пошуки Бога, разом з яким хотіла б увійти в “царство небесне” на землі – країну ідеальних людей. Наступне її бажання, як і Майї, – самій стати Богом і примусити ближнього свого “відкрити”, “сотворити” рай для неї. Саме такі вимоги ставить вона до Чаргара. Але з’ясовується, що раю немає взагалі. Тому, помстившись псевдо-Богу (Чаргару), Б’янка спробує жити в світі, що втратив свій сенс і цінність. Судячи із спокійної, констатуючої оповіді, що належить, як пригадуємо, Б’янці, і в якій події постають як “згадка” про минуле, їй це вдається. Проте, як і героїв “Повісті про санаторійну зону”, Б’янку швидше за все очікує смерть, у кращому разі –

життя в тій самій "зоні", де, за словами сіроокої журналістки, стає все холодніше, як і на всій землі, що летить у безодню.

У зв'язку з цим доцільно знову згадати історіософський і культурологічний міф Хвильового про "азіатський Ренесанс", що мав, на його думку, розпочатися в Україні після революції. "Сентиментальна історія" ставить справді остаточний хрест на ньому. Твердження героїні про те, що замість очікуваного відродження запанувала "модернізована тайга азіатчини" і "дичавина тамерланівщини", як ніщо інше переконливо ілюструє це. Письменник відчув неможливість відшукати власну "даль" і відкрито сказав про це. Експресіоністична гротесковість, різкість образів, підкреслена "сконструйованість" їхніх характерів, умовність простору, жорсткість і навіть деестетизованість багатьох ситуацій і картин, загальний трагічний пафос приреченості й абсурдності буття – ці ознаки модерністичної художньої системи втілилися в повісті. У своїй єдності вони адекватно донесли до читача всю складність авторського світовідчуття.

"Сентиментальна історія" завершила другий том "Творів" Хвильового. Той невтішний висновок, до якого прийшла героїня цієї повісті, був, фактично, висновком усієї книги. І "я" з "Я (Романтики)", і Сайгор з "Пуделя", і Альоша з "Лілюлі", і анарх із "Повісті про санаторійну зону", як і Б'янка, переживають, по суті, одне й те саме. Усі вони так чи інакше опиняються в ситуації екзистенційного вибору між збереженням свого обличчя і поступкою "темним силам", що, з одного боку, тиснуть на людину іззовні, а з другого, існують на дні кожної людської душі. І хоча відповіді героїв на цей виклик не ідентичні, усі вони стають жертвами трагічного розладу між уявленим і дійсним. Саме тому інтеграційною ідеєю тому є ідея неможливості нормального існування людини в умовах жорстокого й абсурдного світу, що постав унаслідок руйнування основ, і краху ілюзорних ідеалів.

Цитована література

1. Агеєва В.П. Микола Хвильовий // Історія української літератури ХХ століття: У 2-х кн. Вид. 2. – К., 1994. – Кн. 1: 1910 – 1930-ті роки.
2. Голубєва З.С. Двадцять років ХХ століття. Зошит другий: найвидатніші письменники доби. – Харків, 2001.
3. Хвильовий Микола. Твори: У 3 т. – Харків, 1928. – Т.ІІ (Осінь).
4. Тюпа В.І. Аналітика художественного. Введення в літературознавчий аналіз. – М., 2001.
5. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Ю.М. Лотман. О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). – Санкт-Петербург, 1997.

Аннотация

В статье рассматриваются мотивные и композиционные особенности повести М. Хвильевого «Сентиментальная история» как проявление модернистской художественной парадигмы в украинской прозе 20-х годов XX ст.

Annotation

The article deals with the motive and compositional peculiarities of the novellette "The Sentimental Story" by M. Khvilyovy as the manifestation of the modernist and artistic paradigm in the Ukrainian prose of the 20s in the XXth century.

Статья поступила в редакцию 29.07.2002

Стаття надійшла до редакції 29.07.2002

УДК 82'06:801.654 Тарковский

Орлова О.А.

(Донецк)

О ПОЭТИЧЕСКИХ КНИГАХ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО: МЕТРИКА

В читательском восприятии Арсений Тарковский давно занимает особое место: он первый среди тех русских поэтов второй половины XX века, чье творчество является связующей нитью между так называемым Серебряным веком и современностью. Младший современник бывших акмеистов. Друг А.Ахматовой, отличавшей его как истинного поэта, отзывавшейся так: его «стихи поражают рядом редчайших качеств. Из них самое поразительное то, что слова, которые мы как будто произносим каждую минуту, делаются неузнаваемыми, облеченными в тайну и рождают неожиданный отзвук в сердце» [1, т.2 с.245]. Человек и поэт, отмеченный признанием М.Цветаевой, которая посвятила ему одно из последних своих трагических стихотворений («Ты стол накрыл на шестерых...»).

Поэтическую тонкость, сдержанность и несуетность Тарковского ценили и его младшие братья. О слагателе «дивных строк» писал С.Липкин [2, с.2]. «Мария Петровых да ты/ В наш век бездумной суеты/ Без суеты писать умели» – это Д.Самойлов [3, т.1, с.398]. И, наконец, Ю.Левитанский: «...родной словесности фонарщик, / святых теней бес-сменный атташе...» [4, с.440, выделено мною – О.О.].

Вот эту непосредственную, тайную связь со «святыми тенями» русской поэзии первых десятилетий XX века и ощущает в первую очередь читатель, ценящий классическую стройность и особую выверенную строгость стиха, присущую Тарковскому.

Известно, что именно на рубеже XIX-XX вв. русская поэтическая культура выдвигает на первый план в качестве объединительного принципа для лириче-

ских миниатюр не просто их собрание — сборник стихов, а поэтическую книгу, обладающую более высоким уровнем композиционно-смыслового единства. Поэты начала и первых десятилетий XX века особенно много внимания уделяют последовательности отдельных стихотворений в составе книги, добиваясь максимальной выразительности в развертывании специфического лирического «скелета». При этом название книги стихов окончательно теряет жанровую ориентацию, а приобретает характер проблемно-тематической или программной (как принято, например, в циклах инструментальных пьес).

Название в этом случае становится фокусом главных смыслов собрания, своеобразным ключом к постижению авторского поэтического мира.

Этот художественный принцип оказался внятен и Тарковскому, что заметно даже при беглом взгляде на композиционную организацию его поэтического творчества. В собрание сочинений поэта вошли всего 6 его поэтических книг [6, т.1], которые при ближайшем рассмотрении выстраиваются в своеобразную дилогию с симметричным расположением корреспондирующих «глав».

Таблица 1

Блок	№ п/п	Название книг	Блок	№ п/п	Название книг
I	1.	Гостья-звезда	II	4.	Вестник
	2.	Перед снегом		5.	Зимний день
	3.	Земле — земное		6.	От юности до старости

Сопоставление этих двух условных блоков-частей по смысловым параллелям названий книг позволяет, как мне кажется, заметить два важнейших акмеистических мотива-посыла: вечность, весомость, детализированность в восприятии мира и прорыв «за пределы»; сопряжение сиюминутной конкретности с вечным.

Включенность поэта в обозначенную традицию заметна, конечно, в первую очередь, в текстах книг на уровне слова, единственного и многозначного, несущего в себе сиюминутность и ретроспекцию, слова, замкнутого в пространство дома и разомкнутого в пространство мира.

Но хотелось бы обнаружить связь с традицией и на уровне самом глубинном, первичном, подспудном, понимаемом иными как «формальный» — метрическом^{**}.

* См., например [5, с.117-124].

** Сам Тарковский метр, как впрочем, и рифму, называл «внешними качествами», а поэзию считал одним из способов «видения, выбора и гармонизации», при этом определение гармонии сформулировал такое: «Гармония есть равновесие частей в их сумме во всех осях стихотворения» [6, т.2, с.с.202, 205]. Думаю, что метр в этой системе вполне мог бы считаться одной из указанных осей.

Вначале определим характер метрических предпочтений Тарковского, соотнеся метрический репертуар лирики поэта с метрическим профилем его времени. Как указывает М.Л. Гаспаров, «около 1935 г. в стихе почти всех поэтов происходит резкий сдвиг от новаторских поэтических средств к традиционалистским... на рубеже около 1935 г. доля неклассических размеров в русском стихе стремительно падает вдвое и более уже не поднимается. Даже выступления Рождественского, Вознесенского, а потом Вегина, Сосноры и др. поэтов 1950-1970-х годов не изменило общих соотношений» [7, с.269-270].

Оригинальные стихи Тарковского появляются именно в это время и их метрический «облик», в общем, отвечает сложившимся в поэтической практике тенденциям*, хотя нельзя не обратить внимание на некоторые существенные особенности.

Так, средние показатели ближе всего не к профилю 1936-57 гг., а к более современному периоду – 1958-1980 гг.

Впрочем и здесь заметны отличия. Самое важное из них, по моему мнению, состоит в следующем: привычное для эпохи явное перераспределение между утверждавшимися и развивавшимися в 20-е годы неклассическими размерами и любимцами второй половины XIX в. трехсложниками, которые с середины 30-х годов XX в. оказываются гораздо более созвучными советскому читателю, чем недавние ритмические эксперименты, носит у Тарковского какой-то уж слишком революционный характер – трехсложников у него даже больше, чем в надсоновскую эпоху, а неклассических форм, включая редкие полиметрические композиции, всего 6,8%, т.е. вдвое меньше, чем принято в отошедшие от экспериментаторства времена (с середины 30-х годов и почти до нашего времени). Что касается двухсложников, то хорей интересует Тарковского меньше, чем свойственно большинству его современников во второй половине XX в., и гораздо меньше, чем в период 1936-1957 гг. А вот ямбы вполне на сложившемся уровне, но существенная тенденция, отмеченная М.Л.Гаспаровым, – выравнивание Я4 и Я5 с некоторым даже преобладанием последнего [7, с.272], – опять-таки, как и в случае с трехсложниками, укрупняется: наш поэт явно предпочитает ямб пятистопный ямбу четырехстопному.

Важно, что общее соотношение основных метрических масс легко проецируется на все поэтические книги Тарковского**:

– трехсложников всегда много (около трети всех произведений и более до 37%; дважды: в книгах «Вестник» и «Зимний день» они по количеству почти сравнялись с ямбами);

– неклассических размеров всегда мало: 6-8% (правда есть два исключения: если в третьей книге – «Земле – земное» (1941-1966 гг.) их почти нет –

* См. табл.3

** См. табл.2

всего 1,4%, прямо как в 80-е годы XIX в., то в последней книге – «От юности до старости» уровень неклассических взлетает почти до 16%, что невероятно не только для Тарковского, но и для всей второй половины XX в.*);

– Я5 всегда значительно перевешивает Я4, только в «Зимнем дне» уравниваясь с последним.

Таким образом, можно утверждать, что средние метрические показатели лирики Тарковского отражают не только качества его стихотворной практики в целом, но и основные тенденции, свойственные его творческому пути, как известно, немалому – пятидесятилетнему, что косвенно свидетельствует об устойчивости эстетических ориентиров поэта.

И вот оказывается, что в сфере метрических предпочтений Тарковский, воспринимаемый младшими современниками как представитель «святых теней», ближе отнюдь не к Серебряному веку, а ко времени эпигонства и упадка русской поэзии (80-е г.г. XIX в.) [7, с.316]. В этом убеждает также сопоставление его метрического репертуара с метрикой близких ему по духу предшественников – акмеистов**. И здесь наиболее резкие отличия касаются опять-таки трехсложников и неклассических размеров. Ближе всего метрический репертуар Тарковского соотносится с метрическим репертуаром поздней Ахматовой, что косвенно свидетельствует об общности их вкусов и предпочтений, а не о непосредственной близости нашего поэта к метрическим пристрастиям акмеистов: ведь он расходится не только с Гумелевым, Мандельштамом, но и с ранней Ахматовой. И главное здесь в неостребованности Тарковским опыта тонизации стиха в виде дольника, так удавшегося акмеистам, реформировавшим для этого скучные трехсложники, которые столь дороги его музе.

Трудно однозначно интерпретировать такую консервативность Тарковского. Казалось бы, опыт переводческой деятельности мог, наоборот, инициировать метрические эксперименты в оригинальном творчестве, но, видимо, опыт этот был слишком горек:

Для чего я лучшие годы
Продал за чужие слова,
Ах, восточные переводы!
Как болит от вас голова [6, т.1, с.92]

К тому же идея эквиритмичности была довольно долго неактуальна: до советского читателя надо было доносить смысл первоисточника в достаточно привычной форме. Для некоторой пряности вполне годился регулярный дольник, что, кстати, и наблюдается в процитированном стихотворении «Переводчик».

Возможно, какое-то влияние оказало и народническое прошлое роди-

* Мы постараемся объяснить эту аномалию ниже.

** См. табл.4

телей поэта, которое, несомненно, не было безразлично к «рыдающим» некрасовским, а еще более – надсоновским трехсложникам и могло исподволь формировать метро-ритмический язык сына...

В постоянном же преобладании Я5 над Я4 можно наблюдать, с одной стороны, тенденцию к эпизации (47,6% из этих произведений относительно велики по объему, написаны нестрофическим белым или вольно рифмованным стихом и имеют медитативный характер), с другой же стороны, дает о себе знать и классическая традиция (19,0% написанных Я5 произведений – сонеты; 22,3% занимают регулярные четверостишия). Впрочем, некоторый процент (11,1%) редких форм (терцеты, пятистишия) позволяют рассматривать его и как достаточно локальную экспериментальную площадку.

Перейдем непосредственно к метрическим особенностям поэтических книг Тарковского. И начнем с последней, занимающей с этой точки зрения, как мы уже видели, особое положение в творческом наследии поэта. Ее название («От юности до старости») звучит несколько провокативно, соотносясь не столько с подведением итогов (согласно с ее местом в томе стихотворений), сколько с некоторым обобщением основных линий и смыслов предшествующих книг. Интерпретируя подобным образом содержательность заглавия, читатель может и метрический репертуар этой книги посчитать наиболее репрезентативным. А он, как мы уже упоминали, очень отличен от средних цифр, и отличен в главном: доля неклассических размеров велика не только для Тарковского, но и для его времени (1936-1980 гг.).

В связи с этим может возникнуть искушение именно здесь искать истинный метрический фон, возможно сформировавшийся еще до слома середины 30-х годов и сближающий поэта с акмеизмом.

В действительности в последней книге совсем нет ранних стихов, как нет и пути от юношеских проб к поздней умудренности. В наличии лишь одно стихотворение 50-х и два – 80-х годов; все остальные принадлежат 30-м – 40-м (примерно поровну), т.е. поре расцвета и зрелости. Значит, эти произведения просто не были включены в первые книги, куда могут быть отнесены хронологически. Не потому ли, что не только смысл, но и метро-ритмический их облик не вполне соответствовал усредненной силлаботонике, вошедшей в привычку, сформировавшей вкусы нового массового читателя, которому адресовались изданные в 60-е годы первые книги поэта, включающие и стихи 30-х – 40-х?

Остановимся на этих книгах, занимающих центральное место в собрании (второе и третье), самых объемных и сложных по композиции, многочастных, состоящих из стихов почти одного и того же хронологического отрезка: 40-е – 60-е – время зрелости и опытности. Книги очень близки по метрическому профилю. Вторая даже «классичнее», чем первая: ямбов более половины, неклассические размеры едва заявлены.

Укорененность, прочность основ (Земле – земное) подчеркивается и

Я5, вдвое почти превышающим Я4, достигающим почти трети всех стихов. Это непривычно много: «эпического» Я5 здесь даже больше, чем излюбленных трехсложников.

В обеих книгах заметна композиционная упорядоченность (5 разделов; выделение центральной «главы» – второй в «Перед снегом» и третьей в «Земле – земное»). Интересно, что эти «главы»-разделы выделены метрически: именно в них сосредоточены редкие неклассические размеры.

В обеих книгах присутствует устойчивый метрический фон, выраженный Я5 и трехсложниками (в сумме эти размеры охватывают более половины стихотворений) и диссонирующие вкрапления, обеспечиваемые редкими в этом контексте метрами: неклассическими и хореем. Как правило, в метрически курсивных текстах сосредоточены важнейшие мотивы раздела или целой книги.

Так, например, в I разделе книги «Перед снегом» проходит тема ответственности, по отношению к слову, своему и чужому, даже чуждому. «Слово только оболочка/ Пленка жребиев людских,/ На тебя любая строчка/ Точит нож в стихах твоих» [6, т.1, с.72]. Это программное стихотворение написано Х4, употребленным в разделе единственный раз. Чужое слово в чужой культуре представлено в уже цитировавшемся стихотворении «Переводчик» (единственный трехударный дольник) и в рядом с ним находящемся – «В музее», написанном снова единственным пятистопным дактилем, осложненным дольником: «Я проклиная тиару Шамширадада,/ Я клинописной хвалы не пишу все равно...» [6, т.1, с.91].

Во втором разделе книги «Перед снегом» мотив слова входит в более широкий тематический контекст: смерть, гибель, страдание, совесть и опять-таки сопричастность и ответственность. Этот тематический пласт заявлен в начинающем раздел цикле «Чистопольская тетрадь», который вобрал в себя максимум редких для поэта размеров. В цикле 10 миниатюр. Вот как выглядит здесь метрический курсив: 1. «Льнут к Господнему порогу» – Х4; 4. «Вложи мне в руку Николин образок» – Дол.4; 6. «Дровяные, погонные возвожу алтари» – Дол.3 усложненный; 7. «Смерть на все накладывает руку» – Х5; 10. «Зову – не отзывается, крепко спит Марина» – Дол.вольный.

В дальнейшем развертывании «сюжета» этого раздела личное пространство субъекта все более теряет признаки конкретного места, уединенного, спасительного дома, и такой поворот сюжета отражен вкраплениями редких размеров: «Русь моя, Россия, дом, земля и мать» – Дол. вольный; «Портной из Львова. Перелицовка и починка» с подзаголовком: октябрь, 1941 – Х4:

Он стоит над стылой Камой,
Спит во гробе город Львов,
Страждет сын печали, самый
Нищий из ее сынов [6, т.1, с.122]

Эта же тема разворачивается в коротких III-IV разделах только в хореических стихах – дольников здесь уже просто нет: «Встали хлопцы золотые» – Х4; «Научи меня, Россия/ тем свистящим и взрывным...» – Х4.

А в V разделе хорей вводит новый мотив, обозначенный в первом же стихотворении «Мотылек» (Х3) и поддержанный в стихотворении «Загадка с разгадкой...» (Х4) – мотив умной малой твари, связующей поэтический мир – мир культуры и бытие природы:

Мой кузнечик, мой кузнечик,
Герб державы луговой!
Он и мне протянет глечик
С ионийскою водой [6, т.1, с.184]

Этот мотив заявит о себе еще более «выпукло» в первых же произведениях следующей книги – «Земле – земное». Мотив же поэтического слова, творчества выходит на первый план в стихах, написанных хореем, а единственный дольник книги, расположенный в центральном, III разделе (стихотворение «Дагестан») фокусирует мотив названия земля в сочетании с таким важным для предыдущей книги мотивом – чужое слово: «...я был окружен землей... в последний раз читаю арабские буквы/ на камнях горделивой земли» [6, т.1, с.229].

Приведенные результаты наблюдений (верные, кстати, и для остальных книг Тарковского), конечно, не означают, что ключевые мотивы и темы поэтических книг не воплощаются другими размерами: важно, что практически все стихи, написанные курсивными метрами, фокусируют именно ключевые мотивы.

Нельзя утверждать также, что редкие размеры четко оформляют композицию книг, занимая определенные заметные позиции, скажем, начало-конец, или группируются в центральной части. Хотя иногда такая метрическая акцентуация композиционной структуры раздела и просматривается. Например, уже упоминавшийся цикл «Чистопольская тетрадь» начинается с редкого Х4, а заканчивается дольником и вообще, «собирает» немногочисленные неклассические размеры; V раздел книги «Перед снегом» начинается с Х3, а III раздел книги «Земле – земное» Х3 заканчивается.

В заключение следует сформулировать основные выводы из проведенных наблюдений. Их два. Во-первых, истоки ощущаемой читателем «классичности» стиха Тарковского надо искать не столько в эпохе рубежа XIX-начала XX и первых десятилетий XX века, сколько во второй половине XIX в., ближе к 70-м – 80-м годам, которые обычно считаются временем эпигонства и упадка поэтической культуры .

* Конечно, такой однозначный вывод касается только метрических особенностей стиха Тарковского.

Таблица 2. Распределение основных размеров в лирике А. Тарковского
(по всем поэтическим книгам)

	Гостья-звезда (1929-1940)		Перед снегом (1941-1962)		Земле - земное (1941-1966)		Вестник (1966-1971)		Зимний день (1971-1979)		От юности: до старости (1933-1983)		Всего	
	проза в%	стих в%	проза в%	стих в%	проза в%	стих в%	проза в%	стих в%	проза в%	стих в%	проза в%	стих в%	проза в%	стих в%
Я4	7,1	7,8	18,4	17,8	17,8	13,5	15,8	16,6	10,3	10,8	7,9	8,2	16,4	14,3
Я5	14,0	14,2	23,9	30,1	30,1	25,6	17,9	9,0	10,3	9,6	18,4	18,4	21,0	20,8
Я	31,0	31,0	53,2	56,1	56,2	59,1	39,5	42,9	37,9	39,5	34,2	35,3	46,0	48,3
Х	20,5	23,0	9,7	12,3	15,1	9,8	15,8	17,4	17,3	23,0	18,4	19,6	14,9	16,0
Ан	17,0	17,9	9,7	9,4	10,9	12,6	18,4	13,2	31,0	28,4	-	-	12,9	10,2
Ам	13,8	9,7	17,3	14,5	10,9	11,7	13,1	13,5	-	-	28,9	24,4	14,9	14,0
Л	7,1	6,2	3,6	2,4	5,5	5,3	5,2	4,6	6,8	3,1	2,7	1,2	4,6	3,6
3-сл	37,9	33,8	30,6	26,3	27,3	29,6	36,7	31,3	36,8	31,5	31,6	25,6	32,4	27,8
Изд	7,1	7,7	5,4	4,7	1,4	1,5	7,9	8,4	6,8	6,0	15,8	19,5	6,2	7,3
ПК	3,5	4,7	1,1	0,6	-	-	-	-	-	-	-	-	0,6	0,6

Во-вторых, можно с известной долей вероятности констатировать, что в поэтической книге Тарковского как в специфической художественной целостности наличествуют семантические ореолы редких для его метрического репертуара размеров, причем эти семантические ореолы фокусируют главные мотивно-тематические линии книги. Иногда редкие метрические формы могут задавать смысловой тон, находясь в начале раздела или завершать его, но считать такие сугубо композиционные функции курсивных размеров обязательными или хотя бы определяющими не представляется возможным.

Таблица 3. Метрический репертуар лирики А.Тарковского в сопоставлении со средними показателями по лирике XX в.

	Доля в творчестве Тарковского	1890 – 1935	1936 – 1957	1958 – 1980
(в % от общего количества в произведении)				
Я4	16,4	19,1	15,4	18,6
Я5	21,0	10,0	16,5	19,0
Я	46,0	44,5	42,7	46,4
Х	14,9	21,3	23,1	16,9
3-сл	32,4	15,0	21,7	24,1
Нкл	6,2	19,2	12,4	12,6

Примечание: Сопоставительные данные М.Л. Гаспарова (приводятся по его кн. Очерки истории русского стиха (М, 2000, с.316, табл.3)

Таблица 4. Соотношение основных размеров в лирике А.Тарковского, Н.Гумилева, О.Мандельштама, А.Ахматовой

	Тарковский	Гумилев	Мандельштам	Ахматова (ранняя лирика)	Ахматова («Седьмая книга»)
Я	46,0	35,6	56,9	33,6	45,0
Х	14,9	20,8	14,8	26,9	12,4
3-сл	32,4	25,6	18,3	15,0	23,6
Нкл	6,8	18,0	11,0	22,7	18,0
Всего	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

Примечание: Сопоставительные данные автора статьи, кроме сведений о метрике ранней Ахматовой, которые приводятся по дипломному сочинению О.Н. Кильченко.

Цитированная литература

1. Ахматова А.А. О стихах А.Тарковского // Ахматова А.А. Сочинения в двух томах. – М., 1990.
2. Липкин С.И. Квадрига. – М., 1997.
3. Самойлов Д.С. Избранные произведения в двух томах. – М., 1989.
4. Левитанский Ю.Д. «...год две тысячи». – М., 2000.
5. Орлова О.А. Владислав Ходасевич. «Тяжелая лира»: черты поэтического мира книги лирики // Литературоведческий сборник, вып.1. – Донецк, 1999.
6. Тарковский А.А. Собрание сочинений в трех томах. – М., 1991.
7. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Строфика. – М., 2000.

Анотація

В статті йдеться про особливості метричного репертуару лірики А.Тарковського у контексті російського класичного та сучасного віршування та про зв'язок поетових метричних уподобань із композиційною структурою його поетичних книг.

Annotation

In the given article there peculiarities of metrics in poetic works by Tarkowsky in the context of Russian classical and modern verse are been considered.

Статья поступила в редакцию 29.09.2002

Статья надійшла до редакції 29.09.2002

УДК 82'06 Толстая

Тараненко Е.В.

(Донецк)

ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ МИФ В РОМАНЕ Т.ТОЛСТОЙ «КЫСЬ»

На фоне многочисленных экспериментов современной литературы постмодернизма с отдельными мифологемами и мифологической системностью мира в целом роман Т.Толстой «Кысь» выглядит неожиданно не пародийным, лишенным уже ставшей традиционной постмодернистской все-ироничности. Этот роман, скорее, является своеобразной энциклопедией славянской мифологии в, так сказать, состоянии ее вырождения, в абсолютной стадии анти-мифа.

Следует сказать, что сама по себе идея энциклопедичности в постмодернистской ситуации глобального сомнения и даже отрицания самого

принципа системного знания в сегодняшней литературе чрезвычайно популярна. Стоит вспомнить хотя бы «Энциклопедию русской души» и «Мужчины» Виктора Ерофеева, «Пир» Владимира Сорокина.

«Энциклопедия» же Татьяны Толстой и в этом контексте чрезвычайно своеобразна. Построенная в демонстративном обнажении первичного системного принципа письменной культуры (азбука от «Аз» до «Ижицы» в 33 главах романа), она отрицает автоматичность действия этого принципа. Уже в конце романа, в последней главе герой понимает: « Жизнь прожил, а так и не понял. И еще чего-то не понял. Было важное что-то...

-Азбуку учи! Азбуку! Сто раз повторял! Без азбуки не прочтешь! Прощай! Побереги-и-ись!» [1, с.375].

Этот призыв-крик Никиты Ивановича, обращенный к самому образованному из «новых русских» романа Бенедикту, по сути, адресован читателю, который прочел роман и изучил всю азбуку вместе с героем, но так ничего и не понял.

Таким образом, осуществляется не только мифологический закон цикличности (роман как бы следует читать заново, по кругу, еще раз пытаться за буквами азбуки разглядеть смысл, научиться складывать буквы, научиться читать), но и возникает сомнение в необходимости все время ходить по кругу, повторять один и тот же опыт, воспроизводить культуру, которая мертвым грузом оседает в механической памяти, ничего не меняя по существу.

Такое же сомнение в самом мифологическом принципе цикличности прослеживается в организации художественного времени романа. С первой же страницы «Кысь» у читателя возникает ощущение глубокой старины, подкрепляемое и буквами древнерусского алфавита, и колоритом исконно русской зимней деревни, и явной незнакомостью герою благ цивилизации. С упоминанием большого взрыва и прежних времен, когда люди еще были «без последствий», очевидным становится, что речь идет об условном будущем. А, по сути, речь идет об излюбленном мифом времени «всегда», связанном с прецедентным «однажды», «как-то раз». Но в романе Татьяны Толстой нет ощущения сакральности происходящего, ни в пространственном, ни во временном планах. Скорее, события протекают в скучной дурной бесконечности, бессмысленной повторяемости не только всех времен, исторических событий (очередной взрыв, еще один пожар Москвы), но и всех культурных пластов: от автохтонных мифологических до книжно культурных. Индикатором этих времен, пространств и культур становится главный посвящаемый романа, Бенедикт, юноша с «собачьим» именем прошлых времен, которое ему дала мать (сама из «прежних людей»). Он – наиболее мифологический герой романа, проходящий инициацию Книгой. Но именно он и проверяет собственной жизнью жизнеспособность русской книжной духовности.

Читателю приходится мириться с абсолютным хаосом цитат, идей, суеверий и дикостей в его способе мышления, поскольку именно его колоритное сознание и не менее колоритная речь становятся повествовательным центром романа. Но в таком специфическом «всеобщем оборотничестве» постепенно теряется разница между прошлым и будущим, когда-то слышанными идеями и придуманными, началом и финалом культуры.

Горькое замечание Бенедикта, его первый собственный, не книжный опыт в конце романа: «Пахло гарью. Жизнь была кончена», – вдруг неуместно оптимистически снимается фразой книжника Никиты Ивановича, заявленного хранителя прежней духовной культуры: «Кончена – начнем другую».

Начало и конец, миф и литература меняются местами, и символом этой подмены становится Пушкин (истукан «пушкин» в тексте). «Над желтой, жженой поляной черной гуглей стояло и курилось то, что раньше было пушкиным... Бенедикт доволот себя до останков поэта и заглянул снизу в обугленные, размытые жаром былые черты. Бакенбарды и личико спеклись в одну лепеху. На вздутии локтя лежала кучка белого пепла с перебегавшими огоньками, а все шесть пальчиков отвалились» [1, с.377].

Культурный символ, знаковая фигура духовного возрождения России оказывается простым мифологическим фетишем, который может быть заменен другим. В этой логике, действительно, новый Пушкин будет не обновленным памятником великому поэту, а другим истуканом для других, но все тех же, вечных новых русских, не помнящих родства («Кончена – начнем другую»). И лежащий у ног никому уже не дорогого дубельтового пушкина обугленный трупик Терентия – перерожденца, который из всех «прежних времен» помнил югославские дубленки, телевизор «Рубин» и венгерские маринованные огурчики, еще раз подтверждает бессмысленность бега по кругу. Миф (Бенедикт), духовная культура (Никита Иванович) и цивилизация (Терентий) в романе Татьяны Толстой оказываются равно удаленными от правды.

Один полюс этой мировой гармонии – светлое божество шестипалый пушкин: «Ты, пушкин, скажи! Как жить? Я же тебя сам из глухой колоды выдолбил, голову склонил, руку согнул... Кто меня враждебной властью из ничтожества воззвал? – Я воззвал! Я!

Это верно, кривоватый ты у меня, и затылок у тебя плоский, и с пальчиками непорядок, и ног нету... Но уж какой есть, терни, дитяtko, – какие мы, таков и ты, а не иначе!

Ты – наше все, а мы – твоё, и других нетути! Нетути других-то! Так помогай!» [1, с.312].

А другой полюс – кысь, которая в лесу человеку «на шею-то сзади хоп! И хребтину зубами: хресь! – а когтем главную-то жилочку нащупает и перервет, и весь разум из человека и выйдет» [1, с.7].

В отличие от традиционной мифологии, роман Татьяны Толстой не объединяет в этой полюсной бинарности космогонию и эсхатологию, он начинается и циклически замыкается в эсхатологическую картину великих взрывов, которые не столько трагически велики, сколько будничны. Это действительно какая-то «домашняя», будничная, невозможно обжитая человеком эсхатология, в которой огонь не имеет очистительной силы, но используется как средство достижения определенного социального статуса и благополучия, поскольку истопник – первый человек в селе.

По свидетельству Афанасьева, русские крестьяне XIX века «опасались давать из своего очага горячие угли чужим людям в другую избу; если давали, то весьма неохотно, при том условии, чтобы те же угли были возвращены, хотя бы и потухшие» [2, с.34]. Жители же новой Москвы – Федор-Кузьмичевска – более всего уважают большого истопника за те унижения и подношения, которыми сопровождается передача им горящих углей вместо потухших в их печах, ведь источник огня им неизвестен. Это настоящий ритуал, почти полностью противоположный исконному: корыстный, унижительный, воспевающий огонь как средство обогащения и подчинения одного человека другому.

Даже попытка космогонии выглядит как пародия на традиционные мифологемы мирового яйца, огня, троичности, демиурга, небесного слияния с землей: «Принес-то огонь людям Федор Кузьмич, слава ему, а только как дело было, где он тот огонь взял, нам неведомо. Тут хоть три дня думай, не додумаешься, а только разве голова заболит, как если яичного квасу перепьешь. Кто говорит: с неба свел, кто рассказывает, будто топнул ножкой-то Федор Кузьмич, слава ему, и на том месте земля и загорись ясным пламенем. А все может быть» [1, с.30].

Но наиболее демонстративным, нескрываемо-пародийным, антимифологичным использованием мифологем становится в постоянно циркулирующем по тексту образе мыши. Мышь для жителей Федор-Кузьмичевска – и еда, и огонь, и деньги, и одежда, и налог. Жизнь, одним словом. Она – образ реальной космогонии настоящей жизни «голубчиков», космообразующий факт, организующий жизнь из хаоса.

Образ мыши, несомненно, один из центральных в романе, является и центром преобразования исконного мифа в анти-миф. В качестве жизнеобразующего, ценностного центра космоса подан образ традиционно эсхатологический. Мышь в славянских верованиях, как правило, нечистое животное, «погань», имеющая непосредственное отношение к темным силам бытия. У древних славян существовало большое количество магических оберегов от мыши, и в этом отношении особенно показателен следующий: для изгнания мышей как существ, представляющих злых духов, умерших колдунов и т.п. «обходили вокруг дома с освященной пасхальной едой, разбрасывали скорлупки пасхальных яиц по углам дома» [3, с.136].

Очевидны параллели этой романной пары мифологем («яйцо» – «мышь») с одной из наиболее этиологически укорененных русских народных сказок – «Сказкой о курочке рябе». Причем сам сказочный текст своей основой имеет праславянский мифологический сюжет противостояния хаоса и космоса, где космическим началом является яйцо – первосушность, возрождение, средоточие жизненных сил, обобщенный прообраз космоса, воплощение солярной энергии (золотое яйцо); а хаотическую угрозу представляет мышь – тьма, грязь, мировая неопределенность, невыясненность (даже в отношении символики цвета мышь – не черная в противовес белому и золотому сиянию, но серая).

В перевернутом мире романа Татьяны Толстой мышь и яйцо меняются своими функциями космогонического и эсхатологического символов. Мышей едят, меняют, разводят, дают ими взятки, ими платят подушный налог, с их помощью получают власть, делают из них свечи, шьют из их шкурок одежду, ткут, вяжут. Пожалуй, нет в мире Бенедикта чего-то, чего нельзя было бы приготовить или получить из мыши. Она – священный хлеб, тотем и фетиш «голубчиков».

И совершенно иная ситуация с образом яйца. Здесь демонстративность переворачивания солярного и хтонического, сакрального и проклятого абсолютна. В Федор-Кузьмичевске едят только черные яйца тех кур, которые улетают на зиму в теплые края. Когда же «бешеные» куры не летят на юг и несут «белые, страшные, крупные» яйца, внутри которых «– Господи, обереги! – желтый жидкий шарик вроде как в воде плавает», «голубчики» на курятник налагают старинный заговор, удивительно напоминающий славянский обряд изведения мышей: «На четыре угла, на четыре двора, с-под моря зеленого, с-под дуба паленого, с-под камня горячего, с-под козла вонючего; тай, тай, налетай, направо дую, налево плюю, айн, цвай, драй» [1, с.42].

В романе Татьяны Толстой не только оборачиваются своей противоположностью космогонические символы (огонь, вода, бестиарность, мужское и женское, свет, пища, хтоническое животное), но и многократно переворачиваются (перверсийно извращаются, подобно тому, как это происходит в мире Ю. Андруховича) космогонические сюжеты.

Пожалуй, осевым, стержнеобразующим анти-мифологическим сюжетом романа «Кысь» становится один из ведущих мотивов любой мифологической космогонии – поглощение. Действительно, в наиболее общем виде весь роман Т. Толстой – не о вселенской катастрофе, не о гибели цивилизации, не об извечной загадочности русской души. Он – о еде. Человек здесь чудовищен, конечно, не только потому, что у него хвостик или грешки; не столько потому, что приспособливается к любой подлости; но

прежде всего потому, что весь мир рассматривает как пищу, может и хочет съесть все.

Бесконечные описательные ряды вначале из «мышинного супчика, мышей печеных, ватрушек, хлебеды», а позднее – из «пирожков, блинов-оладьев, пампушек витых, кренделей, грибышей, каклет, вермишели разноцветной» вызывают устойчивые раблезианские ассоциации (не случайно, наверное, Дмитрий Затонский называет Франсуа Рабле первым постмодернистом). Но карнавальная победы над смертью, раблезианского смешения всех форм жизни в романе Т.Толстой не наблюдается. Нет и мифологического мотива, в котором любое поглощение чревато новым рождением, неумолимое время буквально преодолевается, рождает бессмертные, как в древнегреческом мифе о Кроносе.

В романе «Кысь» все происходит с точностью до наоборот. Не знающие смерти после взрыва, могущие теперь жить вечно, «прежние» умирают только в одном случае, – если съедят ложных «огнецов» – неких живых существ, которые служат лакомством, но умеют обманывать тех, кто их собирает. Обилие пародийных реминисцентных ссылок на образы огня, очищающего в смерти, осмысленности жертвы в огне, саму идею вечности – очевидно. Объевшиеся огнецов до смерти хранители прежней духовной культуры и постоянно обеспокоенные ловлей мышей для пропитания голубчики – вот Москва 2200-х, Федор-Кузьмичевск.

Но проблему значительно более серьезную представляет собой поглощение культуры. Федор Кузьмич глотает и изрыгает чужие тексты – от «Колобка» до поэзии русского серебряного века, передавая переписчикам для общенародного употребления обрубки чужих произведений, разумеется, выдавая эти культурные объедки за собственные поэтические тексты. «Мурзы»-хранители имеют, но уже не читают «старопечатные» книги – наелись их, как «каклет». Санитары крюками вытаскивают книги вместе с внутренностями из людей и буквально, как туши, складывают их, будучи совершенно равнодушными к тому, что в них.

Казалось бы, Бенедикт – единственный искренне заинтересованный читатель в этом перевернувшемся мире. Но его одолевает какая-то странная форма книжного голода – он глотает книгу за книгой, не успевая сосредоточиться на любой из них и беспокоясь даже во время чтения только о том, что библиотека иссякает. Когда читать становится нечего, остается единственный выход – брать крюк в руки, совершать убийства, перевороты, пока не поймешь, что ты и есть – кысь.

Оказывается, за время инициации, духовного взросления в жизни Бенедикта меняется только меню – от мышей до диковинной дрявляницы, от переписываемой бессмысленной смеси стихотворных цитат до проглаживаемых собраний сочинений, научных словарей и энциклопедий. Он не научился мыслить, так и не понял себя. Прочтя все, что осталось в Федор-

Кузьмичевске, Бенедикт так и не сумел сформулировать вопроса о себе и о жизни своими словами, не говоря уже о ненайденном ответе: «Так гуняво гундосят заколдованные, побитые, скрюченные, с белыми вареными глазами, запертые в чуланах, с вырванной жилой, с перекушенной хребтиной; так, верно, и пушкин твой корячился али кукушкин, – что в имени тебе моем? – ...Зачем кружится ветер в овраге? чего, ну чего тебе надобно, старче? Что ты жадно глядишь на дорогу? Что тревожишь ты меня? Скучно, Нина! Достать чернил и плакать! Отворите мне темницу! Иль мне в лоб шлагбаум влепит непроторный инвалид? Я здесь! Я невинен! Я с вами!» [1, с.369].

Подлинный финал культуры наступает в момент сжигания распятого на деревянном шестипалом пушкине Никиты Ивановича. Помнящий блага цивилизации (в том числе, и бензин) Терентий, как и положено в романе-катастрофе XX века, губит себя и всех. Не прошедший духовную инициацию Бенедикт так и не выбрал, что важнее – человеческая жизнь или книга («Хочешь сохранить искусство – прощайся с пушкиным»). Стереотипно ожидаемо здесь было бы возрождение в лице Никиты Ивановича нового витка развития неубиенной культуры.

Но, на наш взгляд, этого в «Кысь» не случилось. Оптимистичной идеи вечности культурных ценностей роман лишен напрочь. Пушкин сгорел, Никита Иванович выжил, но оказался вдруг вместе со своим приятелем Львом Львовичем не учителем и наставником, а неуместно «воспарившим» участником непрекращающегося и неразрешимого спора западников и славянофилов. Вина тем самым неожиданно снимается с Бенедикта, поскольку он, возможно, и сам был всего лишь подопытной мышью в этом бессмысленном противостоянии. Культурные наставники без сожалений оставляют его, растерянного еще больше, чем в начале романа, посоветовав заново учить азбуку и резюмировав: «А понимай как знаешь!»

В таком контексте обещание Никиты Ивановича о другой жизни, которая снова начнется, вряд ли выглядит оптимистичным. В очередной раз сгорит очередная Москва, а ничего не понявшие ее жители в который раз приспособят все, что останется, для употребления в пищу. И вечная мудрость, приписанная очередному Федору Кузьмичу, – «Не хлебом единым...», будет обозначать лишь вариативность еды.

Такой финал встраивает роман Т.Толстой сразу в две коррелятивные мифологические пары. Во-первых, и это лежит на поверхности, роман намеренно эксплуатирует голливудский миф о спасении мира на самом краю катастрофы, демонстративно используя сюжетные приемы и схемы этого мифа. А во-вторых, роман пересматривает миф о другой спасающей мир силе – традиционной русской духовности. В романе Т.Толстой она отнюдь не обязательно спасительна, бескорыстна и осмысленна.

Анти-миф Т.Толстой имеет предупредительный характер, и формальная близость его образов и сюжетов мифу традиционному при содержательных расхождениях и даже противоположностях еще более подчеркивает одновременную необходимость для каждого читателя воспринимать предупреждение как по отношению ко всем, к народу, так и к себе лично: учись читать заново. Особенно то, что уже читал и знаешь; то, что бесполезным и неиспользуемым постмодернистским набором цитат сложено в памяти; то, что бездумно некогда проглочено. Время учить азбуку.

Цитированная литература

1. Толстая Т. Кысь: Роман. – М., 2001.
2. Воловник Н.С. У истоков русского фольклора: Уч.-метод. пос. – М., 1994.
3. Даль В.И. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа. – Санкт-Петербург, 1994.

Анотація

Статтю присвячено аналізу взаємозв'язків між міфологічними та постмодерністськими тенденціями в сучасній російській прозі. Аналіз здійснено на матеріалі роману Т.Толстої «Кись».

Annotation

The article is devoted to the analysis of mythological and postmodernistic tendencies interrelation in modern Russian prose. The material for analysis was the novel by T. Tolstaya «Kys».

Статья поступила в редакцию 29.09.2002

Стаття надійшла до редакції 29.09.2002

РАЗДЕЛ 3. МЕТОДИКА

УДК 82.09:821.111

Матвієнко О.В.
(Донецьк)

НАУКОВО-МЕТОДИЧНА КОНЦЕПЦІЯ СПЕЦКУРСУ «ГОТИКА, ЇЇ ТРАДИЦІЯ І ТРАНСФОРМАЦІЯ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІХ СТ.»

Спецкурс, присвячений літературним традиціям готики, набуває актуальності принаймні у двох семантичних площинах. З одного боку, феномен «чорного роману» часто трактується як «річ у собі», ізольовано від суміжних явищ англійського та світового письменства; з іншого, у модерній культурі межі ХХ-ХХІ ст. спостерігається небачений сплеск інтересу до сфери ірраціонального й містичного, черговий «готичний ренесанс», ядром якого стає «чорний роман» у його високоінтелектуальних і — набагато частіше — маскультових проявах. Звідси подвійна небезпека: жанр ризикує позбутись історико-літературної визначеності, поширюючись на весь спектр сучасного літературного й культурного буття, або ж, навпаки, «загерметизуватись» у межах своєї епохи (кінець ХVІІІ- початок ХІХ ст). Окреме питання — розмаїття національних варіантів готики.

Ані передромантична доба, ані її жанрова «візитівка» — «чорний роман» — не обійдені увагою в загальному курсі історії світового письменства: вони є важливою складовою частиною літератури ХVІІІ ст. Проблема, однак, полягає в тім, що у студентів здебільшого залишається імпресіоністський, доволі суб'єктивний образ «чорного роману» як ефектного й видовищного, химерного і парадоксального фіналу просвітницької літератури, явища випадкового й випадкового для свого часу. Тож одне із завдань спецкурсу — прописати *закономірність і обумовленість* появи «класичної готики» ХVІІІ ст., довести перехідний, рухливий характер даного літературного феномена, цього «містка», що єднає дві контрастні культурні епохи — Просвітництво й романтизм, виявити його внутрішні зв'язки з обома.

Огляд готичного роману «в чистому вигляді», яким відкривається спецкурс, передбачає звернення до художніх текстів у набагато ширшому обсязі, ніж у загальному курсі, залучення широкого кола імен і творів, обов'язкове ознайомлення студентів із зразками сентиментальної (А.Радкліфф), шаленої (Г.Уолпол, М.Г.Льюїс), орієнтальної готики (У.Бекфорд) в компаративному аспекті. Текстуальне вивчення «класичної готики» ХVІІІ ст. уможливило побачити розмаїття її жанрових різновидів і водночас виявити інваріант її художньої й метафізичної мови, який згодом буде покладено в основу готичної традиції.

Крім синхронічних зв'язків, готичний феномен потребує прояснення *вертикального історико-літературного й культурного контексту*. Необхідно з'ясувати студентам літературний і художній статус готики поза хронологічними межами існування жанру, окреслити готичну ретроспективу й перспективу. Тому у вступній лекції варто представити готику як одну з модифікацій *нереалістичної* (символічної, неміметичної) тенденції літературного розвитку, унаочнити її генетичну спорідненість із літературними явищами бароко, письменством пізнього середньовіччя, пізньоантичним романом. Далі — і це буде магістральною темою спецкурсу — елементи готичної поетики специфічно заломлюватимуться у творчості романтиків, реалістів, письменників *fin de siècle*. Нарешті, силові лінії готики виходять далеко за межі й наступного, XIX ст.: у XX-ому вона відродиться у науковій фантастиці й фентезі, трилері, містичній літературі та новітній езотериці, модерному історичному романі, у постмодерністських творах У.Еко, П.Зюскінда, Дж.Фаулза, М.Павича, тощо. Спираючись на типологію готичного роману, розроблену визначними вітчизняними (Г.А.Єлістратова, Н.О.Соловйова, М.Б.Ладигін) та зарубіжними вченими (Д.Варма, Е.Беркхед, М.Седлер, М.Саммерс, Дж.Уїлт), автор спецкурсу пропонує прочитати «під знаком готики» національний історико-літературний процес XIX сторіччя, осмислити проблему готики як цілісної, самостійної художньої системи з усталеною поетологічною, філософською, естетичною картиною світу, розкрити вплив «чорного роману» на своєрідність художності, поетику, стиль, філософсько-естетичне осмислення дійсності письменниками різних літературних шкіл і напрямів. На практиці це означатиме показ функціонування готичних архетипів на різних стадіях літературного процесу, їх модифікації й трансформації в нові жанрові й стилістичні структури, які розвиваються на базі різних митецьких систем і методів.

Очевидно, існує небезпека гіперболізувати значення готики, перетворити її з явища якщо не периферійного, то принаймні локального і хронологічно обмеженого на колосальну історико-літературну універсалію, в якій розчиняється мало не все подальше англійське письменство. Проте, добре усвідомлюючи цю небезпеку, автор спецкурсу віддає належне готичній як потужній традиції, що їй підкоряються такі взаємно опонуючі напрями XIX ст., як романтизм, класичний реалізм, неоромантизм, естетизм, яка зберігає авторитетність і в наш час.

Висхідним для побудови спецкурсу стало положення Г.А.Єлістратової про те, що збагнути всю значущість готики можна «лише виходячи з усієї перспективи подальшого розвитку англійського письменства» [1, с. 612]. Їй вторить М.Праз, який числить роман жахів і таємниць серед найпродуктивніших літературних форм [2, с. 34]. Тож подальше функціонування готичної моделі й елементів готичної поетики і світогляду в національній лі-

тературі часто є показовішим і перспективнішим, аніж аналіз «чорного роману» в його первісному варіанті. Лекції готичного спецкурсу структуровані таким чином, щоб охопити все ХІХ сторіччя як культурну епоху, окремо виділяючи письменство межі століть з характерним для нього багатоголоссям художніх мов. (У цьому став у нагоді досвід відомої американської дослідниці-готистки й університетського викладача Дж.Уїлт, котра організувала свій курс із готики й похідних від неї жанрів як комплементарну паралель до основного лекційного циклу, де розглядалась історія англійського письменства *mainstream tradition* [3, с. 4-5].) При доборі персоналій укладач даного спецкурсу звертається до постатей не просто відомих, а, так чи інакше, «знакових» і значущих, до творів, котрі уособлюють не лише яскраві індивідуальності їхніх творців, а й асоціюються в читачській свідомості з конкретними епохами і митецькими системами: тут фігурують створювач «Мельмота Блукача» Ч.Р.Метьюрін, М.Шеллі — авторка легендарного роману «Франкенштейн, або Сучасний Прометей», «хрестоматійні класики»: В.Скотт, Ч.Діккенс, Ш. і Е.Бронте, Р.Л.Стівенсон, Г.Джеймс. Зауважмо, це жодним чином не дублює матеріал відповідного загального курсу: автор спецкурсу, як правило, звертається до раніше практично незатребуваних творів. Так виникають «невідомий В.Скотт» («Свічадо тітоньки Маргарет», «Кімната з гобеленами, або Дама у старовинному вбранні»), «несподіваний Байрон» («Вернер, або Спадщина», «Вампір»), «готичний Діккенс» («Таємниця Едвіна Друда»). Нетрадиційний підхід до класичної спадщини дозволяє висвітлити непомічені попередниками аспекти, прояснити питання, пов'язані насамперед з формуванням митецького методу, еволюцією творчості. Внаслідок цього відомі твори класиків набувають нового — складнішого, збагаченого відтінками змісту, периферійні ж залучаються до активного літературознавчого обігу.

У центрі уваги спецкурсу не лише конкретні автори чи твори з точки зору їх «контактів» із готикою, але *взаємодія з готичною традицією різних жанрів*: романтичного філософського, сповідального, психологічного роману (М.Шеллі «Франкенштейн», Ч.Р.Метьюрін «Мельмот-Блукач»), побутового і виховального роману (Дж.Остен «Нортенгерське абатство»), роману-бесіди /роману-дискусії (Т.Л.Пікок «Абатство Жахів»), детективу (вишезгаданий «Едвін Друд», романи У.Коллінза «Жінка в білому», «Місячний камінь», повість Р.Л.Стівенсона «Дивовижна історія доктора Джекіла і містера Гайда»), філософської казки-притчі (О.Уайльд «Кентервільський привид»). Задля об'єктивності й переконливості висновків аналіз поширюється не лише на англійську прозу, а й поезію (баладні цикли Р.Сауті і В.Скотта), драматургію (драма Дж.Г.Байрона «Вернер, або Спадщина»). Разом з тим кожний аналізований твір стає свого роду «дослідною дільницею» не тільки для конкретного жанру, а й для окремого митецького

напрямую дослідження. Наскрізна побудова спецкурсу уможливилює простежити контакти готики з різними митецькими й естетичними системами доби, диференціювати аспекти її рецепції відповідно різних митецьких «кодів» літературно-художніх напрямів, виокремити ключові поетологічні елементи й поняття, суголосні і специфічно розвинуті кожним із напрямів: міф і доля, інфернальна тема в романтизмі, замкнений топос у пов'язі з темою дому й «хатнього злочину» /domestic crime/ для реалістів середини й кінця ХІХ ст., психологічний вимір несвідомого, мотиви ілюзорності буття, ідея зламу його звичних форм у письменстві *fin de siècle*.

Окремо в рамках спецкурсу розглядається *готична пародія*, де матеріалом послуговують романи Дж.Остен і Т.Л.Пікока, повісті В.Скотта, О.Уайльда, а також маловідомі широкій аудиторії новели Дж.К.Джерома і стилізації М.Р.Джеймса. Власне, самий факт існування в англійській літературі численних пародій на готику засвідчує надзвичайну органічність «готичного роману», фіксує його статус «Englishness» для британської ментальності. Це тим показовіше, що на світанку жанру готика сприймалась як феномен безумовно чужорідний з національної або релігійної точки зору (іспанський, італійський колорит в А.Радкліфф, М.Г.Льюїса, Ч.Р.Метьюріна, мусульманське тло в У.Бекфорда). Розташований у хронологічному порядку матеріал ілюструє становлення готичної пародії як самостійного жанру, еволюцію художніх принципів пародіювання: від гострої суперечки до складного діалогу з готичною поетикою, від фарсу й бурлеску до витонченої стилізації, від нехтування готикою як меншшовартісною літературою до природного її входження в пародійний контекст.

Як відомо, жанр «чорного роману» з самого моменту його появи перебував і нині залишається в небезпечній близькості від *літературного маскульту*. Необхідність навчити студентів на конкретних прикладах розмежовувати добротну готику і літературну продукцію «масового вжитку» обумовила появу в переліку художніх творів «зразкового» трилера кінця ХІХ ст. — «Дракули» Б.Стокера. Аналіз «Дракули», як жодного іншого твору спецкурсу, унаочнює, що живить і що знекровлює, збіднює готичну традицію, дає яскраві приклади жанрових штампів, «загальних місць»: примітивізовані поняття добра і зла, переважантя подісного плану і брак психологічної глибини, сенсаційність, експлуатація теми статі й сексуальності.

І останнє. Зрозуміло, обсяг спецкурсу, який читається студентам-англістам, не передбачає детального розгляду множинних готичних традицій в інших літературах Європи і світу. Але одне із програмних завдань спецкурсу — не лише системно висвітлити готику як тенденцію на тлі національного письменства, але й репрезентувати її як загальноєвропейське і загалом — світове історико-літературне явище. Тому цикл занять завершується лекцією, де мають бути проведені типологічні паралелі, здійснений

зіставний аналіз жанротворчих ознак *готики* у пов'язі з національними традиціями американської, німецької, австрійської, слов'янських (у тому числі української та російської) літератур. Цьому сприяють запроваджені в додатковий перелік літератури національні зразки «моторошної літератури» (зокрема, твори В.Ірвінга, Е.-А.По, Н.Готорна, А.Бірса, Ж.Казотта, Я.Потоцького, М.Гоголя, О.Пушкіна, А.Бюргера, Е.-Т.-А.Гофмана, Г.Майрінка, Л.Перуца й інших). У висновках щодо національної специфіки «жахливої літератури» відбиваються вплив специфічної релігійної та світоглядної картини світу й людини, пріоритет фольклорних/літературних джерел, місцевий колорит, міра і функції фантастики, лейтмотиви, оригінальні та мандрівні сюжети.

Спецкурс побудований за принципом руху від конкретного до абстрактного, з виходом на вищий рівень узагальнень, від детального аналізу тексту до проблем різнорівневих художніх констант готики, у єдності готичної семантики й поетики. Так утворюється і працює ланцюжок: елемент поетики – твір – автор – художній напрям – національна література – історико-культурна доба.

Цикл готичних студій покликаний продемонструвати закріплені художнім досвідом ХІХ ст. прикмети літературної готики: *метафізичні* — ідею безкінечності й невичерпності пізнання, увідношення існуючих уявлень про людину і світ, бачення добра і зла в їх трагічному злитті; *естетичні* — міфологізацію митецького мислення, звернення до європейської минувшини й орієнтальної теми, ренесанс готичного мистецтва, інтерес до християнської середньовічної ментальності; *поетологічні* — замкнений (замковий) часопростір, антагонізм героїв, лейтмотиви блукання, гонитви і переслідування, злочину й кари, віщувань і видінь, інцесту; *психологічні* — специфічну оповідну модальність, атмосферу «таємниці, страху і напруженого чекання» (*mystery, terror and suspense*), яка згущується і розривається в готичній катарсисі, відкриття й дослідження виміру підсвідомого.

У висновках спецкурсу має бути акцентований митецький потенціал готики з її особливою художньою мовою, можливість її саморозвитку й самооновлення в літературному процесі. Жанр «чорного роману» у своєму первісному вигляді є досить статичним і нетривким. Навпаки, готика як поетологічна цілісність в подальшому розвитку письменства набуває несподіваної динаміки і нового дихання, доводячи цим, що «*litterae conservant omnia*».

Цитована література

1. Елистратова А.А. Готический роман // История английской литературы в 3-х тт. – М.-Л.: АН СССР, 1945. – Т.1.

1. Praz M. Introductory Essay // Three Gothic Novels, N.-Y., 1978.
3. Wilt J. Ghosts of the Gothic. – Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980.

Аннотация

В статье О.Матвиенко рассматривается научно-методическая концепция спецкурса, посвященного функционированию готической поэтики в английской литературе XIX столетия, его место в университетском общем курсе преподавания мировой литературы.

Annotation

The article by O.Matvienko outlines the concept of the specialized course «Gothic tradition and its transformation in the English literature of the XIXth c.», focuses upon the role of Gothic studies in the general high school course of World literature.

Статья поступила в редакцию 10.10.2002

Стаття надійшла до редакції 10.10.2002

Відомості про авторів

Безхутрий Ю.М. – кандидат філологічних наук, доцент, декан філологічного факультету Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна

Гончаренко Е.П. – доктор філологічних наук, професор, завідувачка кафедрою країнознавства Дніпропетровського національного університету

Домащенко О.В. – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Зирянов О.В. – кандидат філологічних наук, доцент Екатеринбургського державного університету

Ісупов К.Г. – доктор філологічних наук, професор Санкт-Петербурзького педагогічного університету ім. Герцена

Корабльов О.О. – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Кравченко О.А. – кандидат філологічних наук, старший викладач Донецького національного університету

Матвієнко О.В. – кандидат філологічних наук, старший викладач Донецького національного університету

Мироненко Л.А. – доктор філологічних наук, професор Донецького національного університету

Мних Р.В. – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедрою іноземних мов та компаративістики Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка

Московкіна І.І. – доктор філологічних наук, професор, завідувачка кафедрою російської літератури Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна

Мухін А.С. – аспірант Санкт-Петербурзького державного університету

Нарівська В.Д. – доктор філологічних наук, професор, завідувачка кафедрою філології і культурології Дніпропетровського національного університету

Орліцький Ю.Б. – доктор філологічних наук, професор Російського державного гуманітарного університету

Орлова О.А. – кандидат філологічних наук, доцент, директор Донецького гуманітарного інституту Донецького національного університету

Пахарева Т.О. – докторант Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка

Поддубная Р.Н. – доктор філологічних наук, професор Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна

Попова-Бондаренко И.А. – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Свінцицька Е.М. – докторант Донецького національного університету

Сенчина Л.Т. – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Созіна Е.К. – кандидат філологічних наук, доцент Єкатеринбургського державного університету

Старагіна І.І. – завідувачка лабораторією розвиваючого навчання Харківського науково-методичного інституту безперервної освіти

Тараненко Е.В. – кандидат філологічних наук, доцент Донецького інституту соціальної освіти

Федорів В.В. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської літератури Донецького національного університету

Чернишова О.О. – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Шестакова Е.Г. – докторант Інституту журналістики Київського національного університету ім. Тараса Шевченка

Гаврилова Ю. Ю. – кандидат філологічних наук, доцент Донецького інституту соціальної освіти

Сведения об авторах

- Безхутрий Ю.М.* – кандидат филологических наук, доцент, декан филологического факультета Харьковского национального университета им. В.Н.Каразина
- Гаврилова Ю. Ю.* – кандидат филологических наук, доцент Донецкого института социального образования
- Гончаренко Э.П.* – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой страноведения Днепропетровского национального университета
- Домашенко А.В.* – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета
- Зырянов О.В.* – кандидат филологических наук, доцент Екатеринбургского государственного университета
- Исупов К.Г.* – доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского педагогического университета им. Герцена
- Кораблёв А.А.* – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета
- Кравченко О.А.* – кандидат филологических наук, старший преподаватель Донецкого национального университета
- Матвиенко О.В.* – кандидат филологических наук, старший преподаватель Донецкого национального университета
- Мироненко Л.А.* – доктор филологических наук, профессор Донецкого национального университета
- Мных Р.В.* – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой иностранных языков и компаративистики Дрогобычского государственного педагогического университета им. И. Франко
- Московкина И.И.* – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской литературы Харьковского национального университета им. В.Н. Каразина
- Мухин А.С.* – аспирант Санкт-Петербургского государственного университета
- Наривская В.Д.* – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой филологии и культурологии Днепропетровского национального университета
- Орлицкий Ю.Б.* – доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета
- Орлова О.А.* – кандидат филологических наук, доцент, директор Донецкого гуманитарного института Донецкого национального университета
- Пахарева Т.А.* – докторант Института филологии Киевского национального университета им. Тараса Шевченко
- Поддубная Р.Н.* – доктор филологических наук, профессор Харьковского национального университета им. В.Н. Каразина
- Попова-Бондаренко И.А.* – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета

- Свенцицкая Э.М.* – докторант Донецкого национального университета
- Сенчина Л.Г.* – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета
- Созина Е.К.* – кандидат филологических наук, доцент Екатеринбургского государственного университета
- Старагина И.П.* – заведующая лабораторией развивающего обучения Харьковского научно-методического института непрерывного образования
- Тараненко Е.В.* – кандидат филологических наук, доцент Донецкого института социального образования
- Федоров В.В.* – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Донецкого национального университета
- Чернышева О.А.* – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета
- Шестакова Э.Г.* – докторант Института журналистики Киевского национального университета им. Тараса Шевченко

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Корабльов О.О.	Про релігійність та науковість філологічного знання	9
Федорів В.В.	Походження фізичного космосу з філологічної точки зору	27
Домашенко О.В.	Герменейя та сутність трагічного	31
Ісупов К.Г.	Російський Антей	42
Старасіна І.П.	Звичай і вчинок у мовному досвіді дитини	59
Гаврилова Ю.Ю.	Епос і лірика: способи освоєння простору і часу	72
Зирянв О.В.	Про естетику віршової форми (методологічні замітки)	78
Чернишова О.О.	Про природу художнього конфлікту	89
Созіна Е.К.	Динаміка спогаду в автобіографічному дискурсі: деякі замітки	94
Мних Р.В.	Сучасне літературознавство між Софією і Логосом, чи Три парадокси Хайдеггера	102
Шестакова Е.Г.	Естетика аномальності у різних типах текстів: до постановки проблеми	106
Нарівська В.Д.	Магічний реалізм як перехідний феномен	112
Пахарева Т.А.	Сучасна лірика в аспекті діалогу з постмодернізмом	120
Кравченко О.А.	Роман-трагедія Достоевського: Бахтін проти Бахтіна	128
Свенцицька Е.М.	Міф і символ у творчості Вяч. Іванова	132
Попова-Бондаренко І.А.	Типи внутрішньої комунікації в стародавніх літературних текстах	139

РОЗДІЛ 2.

ПОЕТИКА І ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Сенчіна Л.Т.	Перший досвід В.К.Тредіаковського в елегічному жанрі	147
Орлицький Ю.Б.	Поезія і проза у творчому світі В.Кюхельбекера	150
Подлубна Р.Н.	Чаювання і не тільки... (гастрономічні мотиви у Достоевського)	158
Мироненко Л.А.	“Офелія” Артюра Рембо: діалог з Шекспіром	169
Московкіна І.І.	Мотив «Зірки морів» у романі Л.Андрєєва «Щоденник сатани»	175
Мухін А.С.	Структура двовіршів у ранніх трьохіктних дольниках Блоку	182
Гончаренко Е.П.	“Улісс” Джойса в 1990-і роки	194

Безхутрий Ю.М.	Мотивна структура і композиція “Сентиментальної історії” М. Хвильового	198
Орлова О.А.	Про поетичні книги Арсенія Тарковського: метрика	209
Тараненко Е.В.	Постмодерністський міф у романі Т.Толстой «Кісь»	218

РОЗДІЛ 3. МЕТОДИКА

Матвієнко О.В.	Науково-методична концепція спецкурсу «Готика, її традиція і трансформація в англійській літературі ХІХ ст.»	226
----------------	--	-----

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ		232
------------------------------	--	-----

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ		5
РАЗДЕЛ 1. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ		
Кораблев А.А.	О религиозности и научности филологического знания	9
Федоров В.В.	Происхождение физического космоса с филологической точки зрения	27
Домашенко А.В.	Герменейя и сущность трагического	31
Исупов К.Г.	Русский Антей	42
Старагина И.П.	Обычай и поступок в речевом опыте ребенка	59
Гаврилова Ю.Ю.	Эпос и лирика: способы освоения пространства и времени	72
Зырянов О.В.	О эстетике стиховой формы (методологические заметки)	78
Чернышева О.А.	О природе художественного конфликта	89
Созина Е.К.	Динамика воспоминания в автобиографическом дискурсе: некоторые заметки	94
Мних Р.В.	Современное литературоведение между Софией и Логосом, или Три парадокса Хайдеггера	102
Шестакова Э.Г.	Эстетика аномальности в разных типах текстов: к постановке проблемы	106
Наривская В.Д.	Магический реализм как переходной феномен	112
Пахарева Т.А.	Современная лирика в аспекте диалога с постмодернизмом	120
Кравченко О.А.	Роман-трагедия Достоевского: Бахтин против Бахтина	128
Свенцицкая Э.М.	Миф и символ в творчестве Вяч. Иванова	132
Попова-Бондаренко И.А.	Типы внутренней коммуникации в древних литературных текстах	139
РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ		
Сенчина Л.Т.	Первый опыт В.К.Тредиаковского в элегическом жанре	147
Орлицкий Ю.Б.	Поэзия и проза в творческом мире В.Кюхельбекера	150
Поддубная Р.Н.	Чаепитие и не только... (гастрономические мотивы у Достоевского)	158
Мироненко Л.А.	«Офелия» Артюра Рембо: диалог с Шекспиром	169
Московкина И.И.	Мотив «Звезды моей» в романе Л.Андреева «Дневник сатаны»	175

Мухин А.С.	Структура двустишия в ранних трехиктных доль- никах Блока	182
Гончаренко Э.П.	«Улисс» Джойса в 1990-е годы	194
Безхутрый Ю.М.	Мотивная структура и композиция «Сентимен- тальной истории» Н.Хвелевого	198
Орлова О.А.	О поэтических книгах Арсения Тарковского: метрика	209
Тараненко Е.В.	Постмодернистский миф в романе Т.Толстой «Кысь»	218
РАЗДЕЛ 3. МЕТОДИКА		
Матвиенко О.В.	Научно-методическая концепция спецкурса «Го- тика, ее традиция и трансформация в английской литературе XIX ст.»	226
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ		232

ББК Ш4я43
Л 642

Літературознавчий збірник. – Вип. 11. – Донецьк: ДонНУ, 2002. – 239 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

Для наукових робітників, спеціалістів-філологів, аспірантів і студентів філологічних факультетів, викладачів-словесників.

Рецензенти:

Стебун І.І., доктор філологічних наук, професор;

Андрущенко О.А., доктор філологічних наук, професор.

Адреса редакції: 83055, м.Донецьк-55, вул.Університетська, 24, Донецький національний університет, філологічний факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2002

Підп. до друку 06.11.2002 р.	Формат 60x84 ¹ / ₁₆ .	Папір офсетний.
Друк різнографічний.	Ум.-др. арк. 14,9.	Тираж 300 прим.
Замовл. № 612.		

Друк з оригінал-макету МПП "ВІК"

Свідоцтво про реєстрацію ДК №382 від 26.03.2001 р.
83059, м. Донецьк, вул. Разенкова, 12/17, тел. (062) 381-70-87