

Донецький національний університет

Збірник наукових праць, заснований в 1999 р.

*Літературознавчий
збірник*

Випуск 10

Донецьк, 2002

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. - Вин. 10. - Донецьк: ДонНУ, 2002.- 188 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

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

Редакційна колегія:

Гіршман М.М., доктор філологічних наук, професор -
відповідальний редактор;
Мироненко Л.А., доктор філологічних наук, професор;
Галич О.О., доктор філологічних наук, професор;
Соболь В.О., доктор філологічних наук, доцент;
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;
Домашенко О.В., кандидат філологічних наук, доцент;
Корабльов О.О., кандидат філологічних наук, доцент;
Кравченко О.А., кандидат філологічних наук;
Какоєва Л.В., викладач.

Збірник друкується згідно з рішенням 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;
Тюпа В.І., 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 1999 г.

Литературоведческий

сборник

Выпуск 10

Донецк, 2002

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. — Вып. 10. - Донецк: ДонНУ, 2002.-188 с,

Сборник посвящен актуальным проблемам современного литературоведения.

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

Редакционная коллегия:

Гиришман М.М., доктор филологических наук, профессор - ответственный редактор;

Мироненко Л.А., доктор филологических наук, профессор;

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

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

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

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

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

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

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

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

Кравченко О.А., кандидат филологических наук;

Какоева Л.В., преподаватель.

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 про государственную регистрацию печатного средства массовой информации КВ № 4605.

Рецензенты:

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

Тюпа В.И., доктор филологических наук, профессор.

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

ISBN 966-72-77-79-8

О Донецкий национальный университет, 2002

ОТ РЕДАКЦИИ

«Литературоведческий сборник» - издание Донецкого национального университета, результат объединенных усилий филологических кафедр:

теории литературы и художественной культуры;

русской литературы;

мировой литературы и классической филологии;

украинской литературы и фольклористики;

филологии (Донецкого гуманитарного института), а

также литературоведов других вузов.

Сборник наследует структуру и продолжает основные тенденции донецких литературоведческих сборников 70-90-х годов, представляющих теоретических исследования проблем целостности и поэтического мира, диалогического мышления и герменевтики, а также опыты целостного анализа литературных произведений.

Проблемно-тематические приоритеты донецких филологов предопределили принципы тое творческого взаимодействия: «Литературоведческий сборник» - открытое издание, не исключаящее, а наоборот, предполагающее сосуществование и диалог различных школ, концепций, языков и т.д.

«Литературоведческий сборник» — это возможность для филологов разных теоретических и практических ориентации собраться в одном семантическом пространстве, что позволяет яснее увидеть реальное состояние и перспективы развития современного гуманитарного знания.

РАЗДЕЛ 1. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.0

Гаецкая Н.И.

ПРОБЛЕМА ДРАМАТИЧЕСКОГО ЦИКЛА В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ ЦЕЛОСТНОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Одной из актуальных проблем изучения литературной циклизации является её связь с теорией целостности литературного произведения. По мнению многих современных исследователей, дальнейшее исследование литературного цикла не может обойтись без развития этой теории [1; 2]. Л.С. Яницкий определяет цикл как “своего рода целостность целостностей, основанную на диалектическом единстве и противоречии, возникающих между художественным целым цикла и составляющими его частями” [3, с. 5].

Широкий теоретический интерес к проблемам циклизации возникает во второй половине XX века. Именно в это время стремление прояснить характер целостности циклового единства составляет некоторую тенденцию: цикл определяют как “органическое единство”, “космос”, сравнивая в то же время с таким явлением музыкального единства, как симфония [4].

Цикл, несомненно, представляет собой такое художественное образование, в котором “первоначальное единство, саморазвивающееся обособление и глубинная неделимость” [5, с. 6] лежат в основе как каждого из входящих в него целых, так и большого целого, их объединяющего. Это напряжённое единство постоянно находится под воздействием разнонаправленных сил: центростремительной, объединяющей, и центробежной, разделяющей. Совершенство цикла во многом и определяется степенью сбалансированности этих сил, поскольку при полном преобладании первой цикл становится произведением, а второй - распадается на отдельные произведения. Единство цикла усложняется наличием таких

Раздел 1. Теория литературы

разнонаправленных сил и внутри каждого из входящих произведений.

Исследование родовых форм циклизации стало одним из перспективных направлений в современном изучении цикла. Эпосу, лирике и драме свойственны, помимо общелитературных, и свои, специфические принципы объединения произведений в новое единство. Источником такого различия являются разные смысло- и формообразующие возможности, особенности внутреннего единства произведений каждого рода. Недаром характер целостности произведения стал для Гегеля одним из оснований для разделения литературы на роды.

Целое лирического произведения не препятствует ему вступать в контекстуальные отношения с другими произведениями того же автора для создания новой целостности. Более того, каждое стихотворение, по справедливому замечанию М.Н. Дарвина, “существует как бы в “расчёте” на опору, на художественную коммуникацию с какими-то другими произведениями лирики” [1, с. 15]. Действительно, лирике свойственна та особая структурно-содержательная свобода “начинать и обрывать почти везде, где угодно” [6, с. 496], отмеченная Гегелем, та свободная целостность внутреннего мира, из которого удалены “зависимость и произвол прозаических обстоятельств” и “эпическое изображение событий” [6, с. 474]. Именно такая свобода “субъективного интереса” внутренней жизни от всего внешнего обеспечивает лирике приоритет в области циклизации.

Для эпического произведения основанием для создания новой целостности служит широта объективного изображения, позволяющая, по определению Гегеля, включать в себя “всё многообразие характеров, состояний и происшествий” [6, с. 472] и (что справедливо прежде всего для романа) выступающее во всей своей полноте “богатство и многосторонность интересов, состояний, характеров, жизненных условий” [6, с. 474]. Вследствие этого эпический цикл в наибольшей степени тяготеет к всеохватности изображения.

Для драмы, в силу родовой специфики, “преодоление отдельности произведения” (Г.А. Гуковский) более проблематично, чем для эпоса и лирики. Форма драмы как будто не

благоприятствует циклизации, более того, “сопротивляется” ей.

Целостность ■ драматического произведения, основанная на “паритете” субъективного и объективного и в то же время лишённая упомянутых “свобод” лирики и эпоса, носит характер максимальной завершённости и замкнутости.

Сравнивая драму с эпосом, Гегель отмечал, что она “должна более строго сосредоточиваться внутри себя”

[6, с. 544]. Необходимость “более прочной замкнутости” “более тесной сомкнутости” драматического произведения диктуется строгим единством системы взаимо- и противодействий персонажей: в драме индивиды “благодаря противоположности их характеров и целей настолько связываются друг с другом, что именно эта индивидуальная связь их и составляет почву для их драматического существования” [6, с. 544]. О вытекающем отсюда единстве действия говорится практически во всех классических теориях драмы. Так, Шиллер, выделяя законченность изображения в драме как одно из её основных свойств, акцентирует при этом единство воздействия и единство впечатления как основную цель драмы, которая достигается благодаря единству действия: “Всё, что должно быть дано извне, для того чтобы привести душу в желательное состояние, должно быть исчерпано в театральном представлении” [7, с. 55].

Необходимые замкнутость, завершённость, исчерпанность драматического действия обуславливают максимальную отъединённость, самодостаточность драматического произведения, что делает проблематичным его существование в контексте цикла.

Указанные свойства тесно связаны и с тем, что в драме возможно только одно время - настоящее. Все драматические формы, по определению Шиллера, “делают прошедшее настоящим” [7, с. 58]. В составе цикла этот временной план неизбежно нарушается: каждая предыдущая пьеса становится для последующей прошедшим событием.

Таким образом, возникает закономерный вопрос: не предполагает ли объединение пьес в новое целое разрушение практически всех их подлинно драматических свойств?

Отвечая на этот вопрос, отметим, что цикл — это не то же, что и произведение, но и не простая сумма произведений, а то, что их связывает, их своеобразная коммуникация (диалог),

Раздел 1. Теория литературы

основанная на глубинном, концептуальном единстве. И если для лирики возможно создание цикла на основе ассоциативных связей, а для эпоса - на основе множественности точек зрения и изображения, то для драмы необходима многоуровневая связь и более прочная основа. Этой основой служит прежде всего сильная и недвусмысленная авторская установка, которая, осуществляясь как глубокая и всеобъемлющая авторская концепция, должна быть выраженной, помимо прочего, и программно.

Такую программную установку мы находим практически во всех известных драматических циклах XIX века, когда циклизация становится осознанным явлением литературы, и цикловая форма используется вполне сознательно. Так, сохранился план создания А.С. Пушкиным его “драматических опытов” - “маленьких трагедий”, в котором утверждается порядок следования пьес и их единство. У А.К. Толстого идея трилогии (“Смерть Иоанна Грозного”, “Царь Федор Иоаннович” и “Царь Борис”) возникает во время работы над второй пьесой, а название третьей автор иногда использует как заголовок для всего цикла. А.В. Сухово-Кобылин предваряет вторую и третью пьесы своей трилогии небольшими вступлениями “от автора”, “напоминающими” об их связи с предыдущими пьесами; но установку на единство трёх пьес (“единый аккорд”) прямо выражает только по окончании “Смерти Тарелкина”, третьей пьесы. Однако эмпирическое время такой установки не столь важно, существенно само её наличие в целом цикла, для которого первичным всегда будет единство, общая “сверхидея”. Такая “сверхидея” прослеживается у всех названных авторов: тетралогия Пушкина построена на основе единой философско-эстетической концепции; в историческом триптихе А.К. Толстого последовательно воплощается его философия истории; А.В. Сухово-Кобылин через всю трилогию проводит “единую расплюевскую ноту”, ставшую его “антифилософией”.

Одной из проблем, связанных с рассматриваемым явлением, является проблема диалога: вопрос в том, осуществляется ли в драматическом цикле диалог. Ведь мир драмы, по определению М.М. Бахтина, “должен быть сделан из одного куска”, он монолитен, поскольку “концепция

драматического действия, разрешающего все диалогические противостояния, чисто монологическая” [8, с. 27-28].

Вопрос этот связан с отмеченной выше спецификой времени в драме. Временной план цикла противостоит временному плану отдельной пьесы, и именно благодаря этому подчёркивает границы между пьесами, причём границы не только отделяющие, но и соединяющие. Эти границы, а точнее, временные “провалы”, отделяя части цикла друг от друга, резко противопоставляют их друг другу. В то же время именно в этих “провалах” происходит и переход (“прыжок”) из одного замкнутого и самодостаточного мира, каким является пьеса, в другой, и те изменения, тот “слом авторской позиции” [9, с. 11], который обуславливает контрастность этих миров. Каждое последующее произведение (как и целое цикла для него) становится ответом на существенные вопросы, не разрешимые в пределах одной пьесы в силу целевой направленности драматического действия. И если каждая пьеса - утверждение, то этот “ответ” может противоречить данному утверждению (по драматическому принципу действия - противодействия), оспаривать его всей своей целостностью. И если каждая пьеса - событие (причём максимально завершённое), то цикл уже представляет собой их со-бытие, в котором реализуется не свойственное отдельному драматическому произведению “ощущение другого”. В каждой пьесе авторская позиция, в общем оставаясь единой, как бы противостоит себе же, но на предыдущем этапе развития. Так осуществляется диалог в драматическом цикле: посредством взаимоопровержения и взаимораскрытия, взаимодополнения целостных и замкнутых в себе миров.

Несомненно, единство такого рода носит более напряжённый, противоречивый характер, чем единство произведений лирики или эпоса. Но благодаря такой специфической “конфликтности” в драматическом цикле не ослабляется та сила воздействия, то единство впечатления, о которых говорил Шиллер, и которые являются преимуществами драмы.

В драматическом цикле происходит и своеобразная эпизодия, обусловленная расширением временных границ:

Раздел I. Теория литературы

совершающееся перед нашими глазами “сегодня” развивается в “завтра” и, в свою очередь, осмыслиется как “вчера”, а это уже свойство эпического времени. Однако в пределах драматического цикла невозможно как свободное манипулирование временем, так и свободное “перетекание” его из прошлого в настоящее, между пьесами совершается резкий временной “скачок”, жёстко фиксирующий “концентрированные” этапы развития авторской концепции. Именно такого рода эпизация осуществляется в единстве драматического цикла; что же касается так называемых “исторических пьес”, “драматических хроник”, то и в них эпичность проявляется прежде всего в приближении к эпическому времени, и уже затем (если не в последнюю очередь) - в сюжетно-фабульной соотнесённости с реальными историческими событиями и лицами.

Такое фиксирование, основанное на рассмотренных выше свойствах драмы, делает невозможным полное слияние произведений в составе драматического цикла в “единый текст”, что вполне реально для лирики (стихотворения в лирической поэме) или эпоса (цикл повестей, переходящий в роман, яркий пример - роман Лермонтова “Герой нашего времени”, “выросший” из цикла повестей, что убедительно показал Б.М. Эйхенбаум [10]). Однако это не всегда учитывается при конкретном анализе. Так, стремление выявить глубинную общность “Маленьких трагедий” приводит порой к утверждению их полной нераздельности, “слитности”: пушкинский цикл характеризуется как “единый текст”, имеющий единый сюжет, общий конфликт, который “разворачивается в едином пространстве действия” [11, с. 34], или же, более решительно, как “нормальная, 4-актная трагедия” [12, с. 204]. В отношении драматического цикла такие утверждения нам представляются спорными, поскольку полностью нивелируют замкнутую и завершённую самодостаточность каждой из трагедий, несмотря на то, что Пушкин в их построении почти скрупулёзно придерживался правил “трёх единств”.

Таким образом, в драматическом цикле осуществляется особо напряжённое и противоречивое единство максимально

завершённых целых, резко противопоставленных в их единичности и единственности, но сосуществующих на основе единой и диалектически, поэтапно развивающейся авторской концепции. Степень единства цикла при этом зависит от степени противопоставленности, контрастности входящих в него целых. Например, три пьесы А.Н. Островского о Бальзаминове (“Праздный сон до обеда”, “Свои собаки грызутся, чужая не приставай”, “За чем пойдёшь, то и найдёшь”), несмотря на наличие “переходящего” героя и некоторой сюжетной и мотивационной общности, в силу своего взаимного подобия, “вариантности”, лишь с большой натяжкой могут быть названы трилогией; как трилогия, они, собственно, и не вызывают исследовательский интерес. В то же время контрастные, декларативно противопоставленные друг другу и внешне взаимоисключающие пьесы А.В. Сухово-Кобылина, несомненно, являются трилогией, циклом, и именно в этом своём качестве изучаются в работах последних лет.

Цитированная литература

1. Дарвин М.Н. Циклизация в лирике: Исторические пути и художественные формы: Автореф. дис... канд. филолог, наук. - Кемерово, 1995.
2. Слюсарь А.А. О циклизации как художественной целостности // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа и интерпретации: Тезисы конференции 13 - 16 октября 1992 г. - Донецк, 1992.
3. Яницкий Л.С. Стихотворный цикл: динамика художественного развития: Автореф. дис... канд. филолог, наук. - Кемерово, 1998.
4. Гей Н.К. Проза Пушкина: поэтика повествования. - М., 1989.
5. Гиршман М.М. Целостность литературного произведения и проблемы его анализа. - Донецк, 1991.
6. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4-х т. -М., 1971. — Т. 3.
7. Шиллер Ф. О трагическом искусстве // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7 т. -М., 1957.-Т. 6.
8. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. - М., 1972.

Раздел I. Теория литературы

9. Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе 1840-х - 186.0-х гг.: Автореф. дис... доктора филолог, наук. - СПб., 1994.
10. Эйхенбаум Б.М. Герой нашего времени // Эйхенбаум Б.М. О прозе. О поэзии. - Л., 1986.
11. Дилактерская О.Г. “Маленькие трагедии” А.С. Пушкина: Жанровый аспект // Рус. речь. - М., 1999. - № 3. - С. 31-39.
12. Китаева Л. Сверхзадача “Маленьких трагедий” // Подъем. - Воронеж, 1999. - № 6. - С. 204-225.

Анотація

Стаття присвячена дослідженню специфіки драматичного циклу як проблемної цілісності, що зумовлена деякими фундаментальними властивостями драматичного роду.

Annotation

The article deals with the dramatic cycle as a kind of specific wholeness and its problems connected with some fundamental peculiarities of drama.

Стаття надійшла до редакції 30.09.02
Стаття постуила в редакцію 30.09.02

УДК 82.0

Лысенко Н.Р.

**ФУНКЦИИ ЗАГЛАВИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ В АКТЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ**

Всякое художественное произведение, как известно, существует в поле других текстов, по-разному соотносясь с ними. Степень понимания реципиентом произведения искусства зависит от того, насколько он способен уяснить себе положение данного текста в поле других текстов, подключив его к собственно литературной традиции и ее культурному контексту. Акт художественной коммуникации между произведением и читателем-реципиентом будет полноценным лишь в том случае, если читатель воспримет в равной степени и смыслы, заданные автором, и обогащающие их диалогические связи с другими текстами. В этом смысле художественное произведение предстает как культурный феномен, имеющий заведомо диалогическую природу, реализующий свои смыслы и порождающий новые только в процессе художественной коммуникации. При этом определенное значение имеет тезаурус, духовный, культурный опыт участников акта коммуникации.

В акте художественной коммуникации при знакомстве с литературным произведением особого внимания заслуживает заглавие произведения. Сама семантика этого слова, заложенная в его корне, подчеркивает важность (“главность”) заглавия в понимании целого текста. Заглавие всегда повышено коммуникативно, диалогично, поскольку его важнейшая функция - задать читателю некие горизонты восприятия, сразу же сформировать первичное впечатление (представление) о тексте. Читатель, ознакомившись с названием, уже включается в акт художественной коммуникации, делает первый шаг на пути к восприятию, пониманию, интерпретации произведения. Восприятие как бы “программируется” заглавием, а читатель, через заглавие входя в произведение, уже готов воспринимать

его под неким углом зрения и подключает собственные ассоциации, призванные открывать новые смыслы текста.

Как видим, заглавие - это первый знак произведения, причем несущий особую смысловую и эмоциональную нагрузку, создающий особое смысловое напряжение, повышенно концептуальный, часто семантически маркированный. Будучи относительно самостоятельным, заглавие все же только элемент, составляющая целого произведения. И в акте художественной коммуникации предполагается сопряжение смыслов заглавия и самого текста, их взаимодействие и взаимовлияние в ходе становления целостности произведения.

Поэтика заглавий представляет определенный интерес для современных исследователей. А.В. Ламзина, Е.В. Джанджакова, Н.А. Веселова, А.А. Колганова и другие ученые внесли свой вклад в изучение этой проблемы, однако по-прежнему остаются нерешенными еще многие вопросы. Так, нет единой общепринятой типологии заглавий, недостаточно исследованы они в рамках исторической поэтики; тайной психологии поэтического творчества остается вопрос, почему одни поэтические произведения прекрасно функционируют и без заглавий, а другие обязательно должны быть озаглавлены.

В нашем исследовании мы попытаемся рассмотреть, как взаимодействует заглавие с текстом, с одной стороны, и как оно подключает читателя к диалогу с другими текстами, к традиции, с другой стороны. Для примера обратимся к поэтической системе В. Маяковского - поэта, творчество которого новое время переоценивает, смещая акценты. Но несомненно одно:

В. Маяковский был и остается творцом, сумевшим выразить свое время в высокохудожественных новаторских произведениях. Перефразируя его же слова, можно сказать: “Он - поэт. Тем и интересен”. Добавим - большой поэт, повлиявший на дальнейшее развитие поэзии. И хотя восприятие и оценки личности Маяковского порой полностью противоположны - от “певца насилия” (С. Аверинцев) до “жертвы времени” (Б. Скорягин), творчество поэта по-прежнему представляет интерес для культурологов и литературоведов.

Заглавия стихотворений Маяковского разнообразны: это и традиционные номинативные названия, часто с пространственными

или временными координатами (“Утро”, “Ночь”, “Порт”, “Театры”, “Весна”, “Еще Петербург”, “Лунная ночь”), и повелительно-эмоциональные (“Послушайте”, “Нате!”, “К ответу!”, “Эй!”), и адресованные в форме дательного падежа (“Вывескам”, “Вам!”, “Ко всему”, “Той стороне”), и заглавия, имеющие жанровые определения (“Гимн судьбе”, “Гимн обеду”, “Гимн взятке”, “Интернациональная басня”, “Наш марш”, “Ода революции”, “Левый марш”, “Последняя Петербургская сказка”, “Сказка о красной шапочке”). Заметим, что жанровые обозначения здесь более выявлено подключают произведение к “памяти жанра”, к традиции, однако чаще всего жанровые каноны разрушаются, жанровые особенности трансформируются, переосмысливаются в ситуации новых культурных реалий. В этом отношении можно говорить также о жанровых пародиях, сатирических преломлениях жанра (например, “Гимн взятке”). Автор как бы задает читателю некий горизонт ожидания, который в конечном счете может оказаться ложным. Так, например, “Сказка о красной шапочке” вопреки ожиданию повествует не о доверчивой девочке, а о кадете, которого, по законам жанра, “сцапали” “волки революции”. В заглавии словосочетание “красная шапочка” графически репрезентировано не с заглавной буквы, а со строчной, поэтому искушенный читатель, вдумавшись в заглавие, может предположить, что далее пойдет речь о лице, заявленном не именем собственным, а метафорически обобщенным наименованием. Заметим, что подобная мистификация читателя довольно широко представлена у Маяковского. Часто в заглавиях стихотворений помимо четкой формулировки темы и жанровых обозначений встречаются и временные или пространственные координаты (“Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви”, “Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче”). Заглавия подобного типа публицистичны и скорее напоминают заглавия газетных репортажей.

Рассмотрим более подробно заглавия некоторых поэм В. Маяковского, представляющихся нам особенно показательными в художественно-коммуникативном аспекте. Мировая художественная литература свидетельствует о том, что

практически не встречаются поэмы без заглавия. В отличие от стихотворения, поэма включает в себя заглавие как обязательную часть, которая призвана привлечь внимание читателя и как бы “пригласить” его к творческому восприятию, диалогу, сотворчеству.

Наиболее известные ранние поэмы В. Маяковского - “Облако в штанах”, “Флейта-позвоночник”. Заглавия их подчеркнута эпатажные, броские, необычные, заставляющие читателя заинтересоваться. Подобные заглавия с усложненной семантикой интригуют читателя, немедленно “запуская” внутренний ассоциативный механизм.

По свидетельству В. Маяковского, поэма “Облако в штанах” (1919-1920) первоначально была озаглавлена “Тринадцатый апостол”. Это заглавие приглашает читателя к диалогу с Библией, соотносится с христианской культурной традицией. Лирический герой поэмы - новый (“тринадцатый”) апостол, который, как и ученики Христа, несет миру правду, но только теперь правду о новом мире, о революции. Заглавие было вычеркнуто цензурой. В своем выступлении в Доме комсомола Красной Пресни В. Маяковский так объясняет выбор заглавия: “Меня спросили - как я могу соединить лирику и большую грубость. Тогда я сказал: “Хорошо, я буду, если хотите, как бешеный, если хотите, буду самым нежным, не мужчина, а облако в штанах”.

В статье “Как делать стихи?” В. Маяковский дает и другое объяснение заглавия, упоминая о том, что он назвал себя “не мужчиной, а облаком в штанах” в разговоре с попутчицей в поезде, поскольку она была обеспокоена перспективой ехать наедине с мужчиной. Позже сказанное пригодились как название поэмы.

В заглавий “Облако в штанах” сталкиваются, но и сопрягаются высокое, сакральное, романтически окрашенное (“облако”) и низкое, профанное, обыденное (“штаны”). В этом сопряжении, бинарной оппозиции “верх” — “низ” сила и необычность удачно найденного поэтического образа. В начале поэмы заглавие как бы “разворачивается” - текст поэмы определенным образом объясняет смысл заглавия, которое,

взятое отдельно само по себе, вне связи с целым произведения, не может быть понято реципиентом-читателем:

Хотите -
буду от мяса бешеный
- и, как небо, меняя тона -
хотите -
буду безукоризненно нежный,
не мужчина, а - облако в штанах!

Заметим, однако, что в дальнейшем в ходе становления поэтической целостности заявленная в заглавии тема ослабевает: в поэме лирический герой предстает не как “нежный мужчина”, как ожидалось, а скорее как “бешеный”. Трагическое разрешение «личной темы», неразделенная любовь, протест против буржуазных устоев вплоть до бунта против Бога - все это слабо соотносится функционально с заглавием, и в конечном счете срывает эффект обманутого ожидания читателя.

Но функция данного заглавия - не столько заявить тему, сколько заинтриговать читателя, и в этом смысле заглавие можно считать удачным.

Заглавие поэмы “Флейта-позвоночник” (1915) также слабо соотносится с целым, произведения. Пролог заканчивается строками:

*Я сегодня буду играть на флейте,
На собственном позвоночнике.*

В организации и становлении внутреннего единства поэмы метафорически осложненный образ, заявленный в заглавии, далее не столь важен. Важнее, что он задает некую установку на восприятие, готовит эмоциональный фон прочтения поэмы. Произведение носит явно молитвенно-исповедальческий характер - его можно рассматривать как мольбу о любовном исцелении, и в этой связи заглавие может провоцировать различные читательские ассоциации, являющие дополнительные смыслы. Так, например, можно вспомнить, что древнегреческие пеаны - песни, вызывающие о помощи или исцелении, часто исполнялись в сопровождении флейты, а японский иероглиф “молить” изображал флейту.

Раздел I. Теория литературы

Поэма “Война и мир” (1915-1916) - отклик поэта на события- империалистической войны, осуждение кровавой бойни. Заглавие этой поэмы подчеркнуто диалогично: оно соотносит текст поэмы В. Маяковского с текстом другого времени и другого автора - эпосом Л.Н. Толстого “Война и мир”. Наличие интертекстуальных связей дает возможность извлечения новых смыслов из интертекстуальных зависимостей, а читатель-реципиент приглашается к реализации этих возможностей.

Характерно, что в заглавии и у Л. Толстого, и у В. Маяковского слова “война” и “мир” не антонимы, не противопоставление “война” - “не-война”. Слово мир в обоих случаях в дореволюционной орфографии писалось “mip” (через “i”), что значило “вселенная”. Но если у Л. Толстого осуждение войны проецировалось на ее восприятие через все слои тогдашнего общества, воссоздавалась широкая панорама социальной действительности, влияния войны на “mip”, то у В. Маяковского “mip” скорее соотносится с широкими географическими горизонтами. Место действия поэмы - весь мир, вселенная, а действующие лица - народы и страны. Но, безусловно, смысл поэмы обогащается за счет смыслов романа Л. Толстого.

Традиция, в первую очередь библейская, определяет и границы понимания поэмы “Человек” (1916-1917). Интертекстуальность как выход за пределы текста и здесь выявлена очень показательно: подзаголовки “Рождество Маяковского”, “Жизнь Маяковского”, “Страсть Маяковского”, “Вознесение Маяковского”, “Маяковский в небе”, “Возвращение Маяковского”, “Маяковский векам”, “Последнее” подчеркивают диалогическую природу текста. (Традиция позже будет продолжена в поэме Э. Межелайтиса “Человек”). Отметим, что и здесь заглавие семантически осложнено, символично.

С поэмой “Человек”, а также с более ранней поэмой “Владимир Маяковский” своеобразно перекликается поэма “150 000 000” (1920), название которой первоначально имело несколько вариантов: “Воля миллионов”, “Иван Былина. Эпос революции”, “Былина об Иване”. Поэма была издана без фамилии автора и претендовала на роль былины нового времени, что явствует из первоначальных вариантов заглавия.

Но она не стала фольклорной, поскольку отдельный человек, попытавшийся говорить от имени народа - ста пятидесяти миллионов жителей страны - все же не может творить по законам коллективного творчества, оставаясь в рамках индивидуального сознания. Поэтому попытка В. Маяковского создать былинку советского времени оказалась бесплодной и бесперспективной.

Особый интерес представляет заглавие поэмы В. Маяковского “Про это” (1923). В сознании реципиента, прочитавшего заглавие поэмы, неизбежно возникает вопрос: “Про что - про это?”. Как бы предугадывая реакцию читателя, В. Маяковский выносит вышеприведенный вопрос в подзаголовок поэмы. Расширенными поисками ответа становится вся поэма, а постижение сущности “этого” является одновременно постижением концепции произведения, его смыслообразующего центра и идеи. Лирическое событие и переживание “Про это” дается не столько в форме повествования или высказывания, сколько порождено вопросом, вырастает из его ситуации. Вопрос “про что - про это?” организует всю ткань поэмы: она строится как ответ, который необходимо найти, совершив определенные мыслительные операции над текстом.

Во вступлении возникают первые указания, направляющие читателя на путь поиска ответа: возможно, что “это” - какая-то тема. Тринадцать раз повторяется во вступлении словосочетаний “это тема”, но имя ей не дается, хотя читатель направляется к разгадке рядом наводящих описательных определений-характеристик. В финале вступления загаданное на уровне основной темы слово включается в отношении рифмы, однако, выступая в форме шестизначного отточия, не называется, а предстает как неизвестное на некоем новом уровне:

Эта тема день истемнила. В темень
колотись - велела - строчками лбов.
Имя
этой
теме:

Раздел I. Теория литературы

Слово “любовь”, которое напрашивалось быть произнесенным, все же не названо, а слово “тема”, не случайно зарифмованное с “темень”, еще более затуманило смысл ответа. Читатель находится в постоянном поиске ответа, но слово “это”, имеющее самое общее значение, становится многосмысленным символом, поэтому само заглавие задает потенциальную множественность интерпретаций. “Это” - не только любовь, как выясняется в конце поэмы, но и “все, что в нас ушедшим рабым вбито” (“не приемлю, ненавижу это все”), “это” - также и смерть, готовность к самоубийству, и знание будущего. Заглавие поэмы побуждает читателя “разгадать” смысл слова “это”, а разгадка рождает новое поэтическое значение, которое принципиально не завершено (см. об этом подробнее [1, с. 45-47]).

Обращает на себя внимание тот факт, что заглавия частей поэмы “Про это” - “Баллада Редингской тюрьмы”, “Ночь под Рождество” - вступают в интертекстуальные связи соответственно с произведениями Оскара Уайльда и Н. Гоголя.

Поэма “Хорошо!” (1927) была посвящена десятилетию Октябрьской революции и первоначально имела варианты заглавия “Октябрь”, “25 октября 1917”. Поэма имеет подзаголовок “Октябрьская поэма”. Если в подзаголовке заявлена тема, то в заглавии выражена непосредственно эмоциональная оценка происходящих перемен — “Хорошо!”. И это не ликующий возглас момента, а спокойное, взвешенное отношение.

Заглавие поэмы недвусмысленно отсылает читателя в текст Библии как культурного феномена, в поле которого мы пребываем уже более двух тысяч лет. В “Первой книге Моисеева” Ветхого Завета Создатель сотворил мир за шесть дней, “и увидел Бог, что это хорошо”. Явленная аллюзия не надуманна, поскольку в целостности поэмы “Хорошо!” строительство нового мира представлено как время первотворения, которое строится по типу мифического.

В последней части поэмы рефреном повторяется слово “хорошо” (один раз даже в немецком варианте - “зер гут”) при описании советской действительности. Но заметим, что главная часть поэмы о том, что в новом социалистическом обществе “жизнь хороша и жить хорошо”, в последние годы жизни

В. Маяковского не представлялась ему такой бесспорной: во вступлении к поэме “Во весь голос” поэт называет свое время “потемками”, а современную ему действительность, не эвфемизируя, определяет словом “говно” (в некоторых изданиях заменено на “дерьмо”):

Уважаемые
товарищи потомки!
Роясь
в сегодняшнем
окаменевшем говне,
наших дней изучая потемки,
вы,
возможно,
спросите и обо мне.

В этом произведении уже утвердившаяся социалистическая действительность предстает перед читателем в довольно неприглядном свете, обнажая теневые стороны:

Неважная честь,
чтоб из этаких роз
мои изваяния высились
по скверам,
где харкает туберкулез,
где блядь с хулиганом
да сифилис.

Жизнь, оказывается, не так уж и “хороша”, а жить не так уж и “хорошо”.

И в заключение отметим, что Маяковскому не было безразлично, как выглядели заглавия его произведений на изданных книгах. Известно, что поэт часто сам оформлял обложку, подбирал шрифт для заглавия, выстраивал композицию. Заглавие внешне было представлено броско и выразительно. В. Маяковский был художником-графиком, работал в “Окнах РОСТА”, поэтому к оформлению своих книг подходил профессионально, заботясь прежде всего о действенности своего искусства.

К счастью, “слова не “покоятся” в себе” [2, с. 118]; художественное слово реализует и обогащает свои смыслы в

акте художественной коммуникации, которая расширяет наши культурные горизонты.

Цитированная литература

1. Гиршман М.М., Лысенко Н.Р. Диалектика взаимосвязи жанра и стиля в художественной целостности (на материале поэмы В. Маяковского “Про это”) // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе: Сб. науч. трудов, Свердловск, 1988.
2. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. - М., 1991.

Анотація

У статті розглядаються заголовки літературних творів в аспекті художньої комунікації. На прикладі заголовків поем В. Маяковського простежуються взаємодія заголовка з текстом, а також інтертекстуальні зв'язки у процесі художньої комунікації.

Annotation

In article the headings of literary products in aspect of the art communications are considered. On an example of headings of Majakovsky's poems intertext communications during the art communications are traced.

Стаття надійшла до редакції 3.09.02
Статья поступила в редакцию 3.09.02

УДК 82.0 .

Логвинова И.В.

РОМАНТИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ КАК СРЕДСТВО ВОЗДЕЙСТВИЯ НА МИР И ЧЕЛОВЕКА В ЭСТЕТИКЕ ИЕНСКОГО РОМАНТИЗМА

Как справедливо заметил Н.Я. Берковский, “первоосновой импульс к эстетике и стилю романтиков” в творимой жизни [1, с. 25], которая включает в себя и универсальность, и бесконечное движение, вечные метаморфозы, и, в частности, принципиальную фрагментарность мира, находящегося в постоянном становлении, принципиально незавершенного и обусловленного постоянным воздействием своих элементов друг на друга. Это относится и к миру человека, и к миру его творений. Романтическая ирония, наряду с метафорой, парадоксом, стихийным смехом и другими средствами, является специфическим средством воздействия на мир и человека в эстетике романтизма. Прежде всего, она характерна для комедии, которая в романтизме “в ее подлинном виде” есть “плод высшей культуры” [2, с. 423] . В задачу статьи входит рассмотрение механизма воздействия романтической иронии на зрителя в пьесе Л. Тика “Кот в сапогах” (*Der gesiiefelte Kater*).

Это определение Шеллинга относится к древней комедии (Аристофан), пьесам-сказкам К. Гоцци (братья Шлегели считали его предшественником романтизма) и новой романтической комедии, которую романтики противопоставляют пошлым и сентиментальным бытовым пьесам своего времени (в комедии Тика обыгрываются не только сами эти пьесы, но также их критика). Аристофан для романтиков был великим примером стихийного смеха (Н.Я. Берковский). «Смех требует, чтобы расширили его область. Вся идеология: смеха у романтиков продиктована полемикой с тем, как обходится со смехом бюргер» [1, с.67]. Так, зрители в пьесе Тика «Кот в сапогах», еще не зная, о чем пьеса, делают предположения, что ее содержание неинтересно, топчут ногами и требуют мещанскую драму.

Тик избрал для своих целей именно это средство как наиболее действенное и безграничное в своих возможностях. Романтическая ирония рождает парадоксы и ломает всякие иллюзии и стереотипы (“в универсуме самой поэзии, - по словам Ф. Шлегеля, - ничто не покоится, все становится, превращается, гармонически движется...” [3, т.1, с. 315]). Ирония рождает противоречие, показывает несоответствие идеала и действительности; это “ясное сознание вечной подвижности, бесконечно полного хаоса” (Ф. Шлегель), игра, в которой совмещается несовместимое. Прибегая к иронии, художник “иронизировал над самим собой, признаваясь в безуспешности своих попыток заключить бесконечность мира в конечные рамки произведения” [4, с. 56], то есть романтическая ирония рождается вовсе не от переизбытка радости или полноты душевной.

По словам А.В. Карельского, “комедия и драматична, и оптимистична одновременно - счастливое сочетание для начинающего романтика, еще полного веры в конечный исход борьбы враждебных начал, в победу духа над миром угрожающей прозы” [5, с. 34].

А.В. Гулыга вообще считает иронию важнейшей ипостасью романтизма. Он говорит о смехе у романтиков как средстве “расковать сознание”, низвергнуть идола и утвердить идеал [6, с. 161], “навести порядок в мировой истории” [6, с. 162].

В иронии (имеется в виду сократовская ирония) “все должно быть шуткой, и все всерьез, все чистосердечно откровенным и все глубоко сокрытым” [3, т. 2, с. 286-287]. Она возникает на стыке искусства и науки, философии природы и философии искусства и не дает им остановиться в их развитии, побуждает к постоянному совершенствованию. Еще Новалис утверждал, что “серьезное должно светиться весельем, шутка - отсвечивать серьезным” [7, с. 104]. В отличие от Ф. Шиллера, для которого театр был “школой практической мудрости”, путеводителем “по гражданской жизни”, верным ключом “к сокровеннейшим доступам в человеческую душу” [8, с. 19], и, в отличие от “комедий чистой радости” Гоцци, в которых, по словам В.М. Жирмунского, “смех рождается не как насмешка над человеческими слабостями, над несовершенствами души и жизни человеческой, а из полноты душевной, от творческого переизбытка

Литературоведческий сборник

жизненной радости” [9, с. 76], романтическая комедия стремится исправить не какие-то конкретные пороки общества, но все мироздание в целом. Цель романтического автора - идеальное мироустройство. Отсюда и специфика романтической иронии, которая является способом построения нового мира с качественно новым способом мышления и воспитания нового совершенного, универсально одаренного человека.

Очень интересна мысль В. Штурка о том, что романтическая ирония является способом создания, который раскрывается на деле через программную дистанцию между автором и его творением, а также посредством “использования неуважения и комизма в целях развенчания иллюзии (дезиллюзии) мира представляемого” [10, с. 74-75].

По словам исследователя, Тик понимал иронию также как “интеллектуальное средоточие”, делающее возможным реализацию творческого замысла. Ирония становилась просто “игрой со средоточиями художественного выражения” [10, с. 83], игрой старыми темами и литературными формами. В пьесе “Кот в сапогах” появляется ирония как конструктивный принцип театра. “Тик, - отмечает В. Штурк, - использовал эту модель театра в театре для реализации идеи двойного изображения событий драмы и согласно с оформлением их ироническими рамками. Уничтожение иллюзии спектакля внутреннего и внешнего подчеркнуло полную вольность автора, который использует сюжеты народные и романтические для уничтожения мещанского мира театра” [10, с. 83]. Комедия “Кот в сапогах”, по словам исследователя, - аллюзия к литературной и театральной предметности, метафора “цирка мира”.

Романтическая ирония может быть понята также и как “вид философского романтического творчества, запланированно

А.С. Дмитриев справедливо заметил, что это не пьеса о коте, а «шутливо-сатирический показ исполнения ее в театре» [11, с. 104]. Как отмечает В.М. Жирмунский, комедия «Кот в сапогах» была написана «до известной степени как выражение того идеала комического представления, который грезился зачинателям этого художественного направления» [9, с. 76].

начинающего игру с миром и обычаями эпохи *при посредстве произведения* " (Выделено мною. - И.Л.) [10, с. 74].

На этом хотелось бы остановиться подробнее. В. Штурк касается непосредственно вопроса о средствах воздействия на нас художественного произведения, иными словами, его способа существования в мире. Однако, он только называет эти средства, не углубляясь в суть механизма и путей воздействия. Но как раз этот вопрос и является наиболее интересным для нас и наименее исследованным, хотя подход к нему намечен в рассуждениях А.В. Карельского, который, анализируя пьесу, показывает, что "драматургический язык нового поколения, наэлектризованного атмосферой революционного сдвига, с самого начала оказался резко непривычным, новым до экстравагантности - именно непонятым" [5, с. 10]. Исследователь касается изображения театра на сцене, местонахождения зрителей, которое определяется "в некоем воображаемом пространстве комедии вообще..." [5, с. 35], он говорит о стене непонимания между залом и зрителями, об авторе, который изображен как человек робкий и неуверенный, но в задачу его исследования не входит показ механизма воздействия пьесы и его предполагаемые последствия.

В пьесе Тика ирония начинает проявляться уже в замысле, при чтении списка действующих лиц, где, наряду с традиционными персонажами сказки Ш.Перро, присутствуют Камердинер, Пугало, Укротитель, Автор, Солдат, Два гусара, Двое влюбленных, Слуга, Музыкант, Суфлер, Сапожник, Историограф, Публика, Слоны, Львы, Медведи, Администратор, Орел, Кролик, Куропатка, Юпитер, Теркалеон, Машинист сцены, Призрак и др. Это уже создает комизм, потому что не все они имеют отношение непосредственно к пьесе, а некоторые только упоминаются в ней (Юпитер, Теркалеон) и присутствуют в виде так сказать "материализованных упоминаний". Здесь уже происходит игра со зрительскими ожиданиями. И в начале пьесы, в сцене разговора в партере, мы, как реальные зрители, видим себя со стороны. Зритель, привыкший к традиционному театру, ожидает, что ему покажут детскую сказку и даже возмущается заранее, потому что

Так Л. Тик образно показывает встречу ожиданий публики и того, что реально являет собою пьеса.

он уже не ребенок. А само название пьесы ни о чем ему не говорит.¹

Но ни сказки, ни kota в сапогах он не увидел. По сути, он не увидел и самой пьесы. Л. Тик хотел, чтобы текст вступил в диалог со зрителем, но современники его не поняли, и диалога не получилось. Это объясняет сама пьеса: зрители даже не пытаются по-настоящему разобраться в том представлении, которое разворачивается перед ними на сцене. Например, Лойтнер восклицает в самом начале пьесы: «Ради Бога! Где это видана такая завязка! Сразу видно, как низко пало драматическое искусство!» [12, с.157]. И тут же, в ответ на реплику Мюллера о том, что тот все хорошо понял, поучает, что в этом-то и порок пьесы: зрителю все нужно преподносить между строк. Чего стоит одна только реплика Шлоссера, когда речь в пьесе заходит о разделе имущества между братьями, и Готлибу достается в наследство кот, -

- Но почему не вмешается в дело опекунский совет? Какое неправдоподобие [12, с.157].

Отталкиваясь от замечаний А.В. Карельского о том, что зрители в комедии - “мещане “просвещенные” и потому настроенные весьма агрессивно” [5, с.38], и что “несовместимость сказки... и эпигонско-просветительского мышления получает самое непосредственное, материализованное выражение в композиции комедии: играемая на сцене сказка то и дело перебивается... комментариями зрителей из партера...” [5, с.39], можно говорить о встрече двух горизонтов ожидания, как бы сказали современные представители рецептивной эстетики, - зрительского и пьесы. Автор делает попытку показать реальную ситуацию воздействия комедии, с реальными зрителями, которые одновременно выступают и как идеальные зрители (для нашего воспринимающего сознания, находящегося по эту сторону пьесы Л. Тика; а по отношению к пьесе они реальны), обобщенный образ обывателей, современников Тика.

Для того, чтобы зрители услышали язык его пьесы, Тик при помощи романтической иронии пытается разрушить их стереотипы. Это было новым, непривычным для публики, горизонт

Раздел 1. Теория литературы

ожидания которой традиционен*. Тик иронизирует над ожиданиями публики, поддаваясь на них и создавая иллюзию (которую тут же разрушает) традиционной пьесы в отдельных эпизодах. Он показывает, что сцена смотрит на зрителя и видит его глупость, что должно было изменить сознание публики, заставить ее взглянуть на себя самое и проанализировать свое отношение к жизни вообще, а не только к произведению искусства. Но когда же мы попытаемся определить горизонт ожидания пьесы, то окажется, что нас ожидает еще один парадокс: это не обычная пьеса, а ее образ, пьеса, увиденная глазами публики, изображенной в комедии. Отсюда ее фрагментарность, что неудивительно, поскольку публика занята собой, любитесь собственным остроумием и не пытается по-настоящему оценить достоинства пьесы, которые в ее (публики) восприятии остаются бессвязными фрагментами.

Это обстоятельство лишней раз подчеркивает, что комедия Тика - показ механизма воздействия *реальной* пьесы на *реального* зрителя, и акцент в ней делается не на пьесу “Кот в сапогах” как текст и не на ее постановку, а на ее *восприятие* реальной публикой, диалог с ней. Л. Тик показывает нам *воспринимаемую* пьесу, пьесу в действии, *происходящую на сцене здесь и сейчас*. И так как это пьеса воспринимаемая, то мы должны обратить свой взгляд прежде всего на публику, в сознании которой она отражается. В этом сознании происходит сопоставительная работа, бессознательно соотносящая увиденное с тем, что знакомо, привычно. Зритель, увидевший себя со стороны, - уже другой зритель. Увидев себя, он не сможет этого забыть.

Тик помогает нам это понять, постоянно оттеняя высказывания в адрес пьесы реально происходящим на сцене спектаклем (хотя в то же время нельзя забывать, что показано действие не само по себе, но *в восприятии* публики, реплики которой - реакция на увиденное и услышанное). Автор показывает процесс восприятия *в действии*. Ближе к концу зрители начинают внимательнее следить за происходящим на сцене (Фишер задает

Публику интересует, «какого полку гусары», лошадь на сцене, прекрасные манеры (в сцене разговора двух влюбленных), семейная сцена (король и принцесса), прекрасный балет и т.п.

симптоматичный вопрос, показывающий уровень зрительской активности: “Для чего же теперь эта последняя сцена?”). От абстрактных предположений о еще не начавшейся пьесе, которые выявляют начальный уровень их горизонта ожидания, зрители переходят к рассуждениям о том, что видят на сцене, и даже делают попытки критического анализа пьесы. Например, Лойтнер замечает, какая прекрасная музыка в балете, которым завершается второй акт (о том, что актеры сбились с ролей и произошла неприятная пауза, уже никто не помнит!). “Балет спас пьесу”, - вторит ему Шлоссер. Богишер отмечает прекрасную игру кота (“В подобных мелочах узнается большой и искусный актер”), делает замечания по поводу его костюма. Но цельное впечатление у них все равно не складывается, потому что они с самого начала были невнимательны, спорили, придирались к мелочам (вроде того, что характер короля оставляет желать лучшего, иностранный принц должен говорить на другом языке, принцесса должна неграмотно писать и т.п.).

Конечно, Тик понимал, что объективно показать пьесу в действии невозможно. Можно лишь предполагать, что в данный момент сотворит с нами и в нас произведение искусства. И он предполагает: речь в его пьесе идет не о моментальном воздействии. Внимание всегда приковывается ко всему необычному. Однообразие утомляет, притупляет восприятие, тогда как игра, проявляющаяся в романтической иронии, не дает застыть, устояться

Интересно, что в конечном итоге оказывается (судя по репликам («из зала»)), что зрители просто обходят вниманием те места, которые им незнакомы и которые не с чем сравнить (их зрительский опыт оказывается скудным и односторонним). В этом случае публика либо стучит ногами и негодует, либо тупо недоумевает. Но все же кое-каких результатов Автор Л.Тика добился постановкой своей пьесы. Так, в сцене, где появляются двое влюбленных и Зритель хлопает, отмечая, что «это публике по душе!», Мюллер с сомнением спрашивает: «Но в целом она так необходима?». И это звучит как ответ на вопрос о том, так ли необходима подобная сцена в мещанских драмах. Это начало переворота в сознании обывателя средствами художественного произведения. Пьеса ломает привычные представления публики о театре, заставляет задуматься над тем, что же на самом деле следует считать хорошим вкусом.

зрительскому восприятию. Зерна, брошенные в сознание публики, дадут всходы позже. А сейчас Шлоссер восклицает, что он чувствует себя как будто в состоянии опьянения, а Мюллер только начинает сомневаться в необходимости в пьесе “Кот в сапогах” сцены с влюбленными.

Тик разоблачает автора, зрителя, но сохраняет театр в его свободе. В его пьесе есть и словесная игра, и игра иллюзией сцены, иллюзией пьесы, но все признаки комедии сохранены, театр остался театром. Можно выделить основные моменты, где показан механизм воздействия романтической иронии в пьесе*. Во-первых, публика. Л.Тик выводит в своей комедии образ идеального воспринимающего сознания (являющегося персонажем произведения), который одновременно выступает как реальный зритель, поскольку находится одновременно внутри пьесы и вне ее (как обычно и ощущает себя зритель в театре). Это особенно хорошо видно в эпизоде спора Шута и Леандра о пьесе “Кот в сапогах”, которая идет на сцене в пьесе Л.Тика. Происходит что-то совершенно невообразимое - Шут утверждает, что у публики в пьесе (а ведь он ее персонаж, который, по определению, не должен знать о существовании зрителя!) нет характера, публика же, к которой он обращает свое высказывание, в лице Фишера удивленно восклицает, что в пьесе никакой публики нет. Здесь налицо романтическая ирония, ведь реально в пьесе публика присутствует, играя отведенную ей роль - роль зрителя. Публика отрицает саму себя.

Амбивалентность актеров особенно ярко Тик показывает в эпизоде, когда не вовремя поднялся занавес, и Король говорит: “Нет, я не выйду, совсем нет, я не могу выносить, когда меня осмеивают” [12, с. 177], а Шут вступает в переговоры с публикой: “Простите, если я отважусь парой слов перебраться, которые собственно к пьесе не относятся” [12, с. 177]. Почему именно Шут говорит с публикой? Здесь ломается стереотип Шута как персонажа, веселящего зрителей, так как он не веселит их,

* Подробнее см. у А.В.Карельского [5].

** Но при этом нужно помнить о главном парадоксе - двойной нагрузке, которую несет каждый образ (и зрители, и актеры): это и реальный человек и персонаж одновременно.

а пытается заставить мыслить, вступить в диалог. И это для публики необычно и даже дико. Этот парадокс совершенно выходит за рамки зрительских ожиданий.

Таким образом, ирония в том, что персонаж, находясь внутри произведения, находится одновременно вне его и не осмысляет себя как персонажа, тогда как на самом деле он и не должен знать, что он персонаж и не должен знать о произведении, ибо он в нем *живет*, он - составляющая художественного мира, который актуализируется в момент исполнения (иначе разрушается художественный мир произведения, оно перестает быть и художественным и произведением).

Происходит смешение реального, идеального и имплицитного персонажей, смещение ролей, смещение точек зрения. Тик показывает обратную связь: сцена пытается установить контакт с залом, повлиять на него.

Во-вторых, автор. Тик иронизирует над стереотипом независимости автора, его всевластия. Одновременно это ирония над самим собой и над своей попыткой показать реальное воздействие пьесы, над своими представлениями о публике. Так же, как Автор в его пьесе не может предугадать, как будет воспринята его пьеса, боится провала и постоянно неуверен в себе, так и Л. Тик показывает только возможный вариант- восприятия пьесы зрителями, одну из его моделей, иронически изображая реальных зрителей и их реакции. Тик строит пьесу как диалог со зрителем через образную систему и слом ее (который достигается средствами романтической иронии, делающей зыбкими границы между залом и сценой, между понятиями о допустимом и недопустимом).

В-третьих, сама пьеса. Вся она построена по принципу романтической иронии: все границы подвижны, как в жизни, и пьеса оказывается сферой творящей жизни, безграничной поэзии, и воздействие ее непредсказуемо, как сама жизнь. Тик иронизирует над зрителями, сидящими в партере, не давая оправдаться их ожиданиям. В пьесе нет настоящего конфликта. Зрители лишены возможности сочувствовать, так как актеры, жалующиеся им на свои роли (Шут, Гинце, Король), выглядят довольно глупо и жалко, как и сам Автор. Да и зрители не привыкли к диалогу с актерами без масок. Ломается стереотип положительного героя - его тоже нет. И при ближайшем рассмотрении

оказывается, что это не пьеса, а ее отражение в воспринимающем сознании зрителей - современников Тика, а в целом - отражение этого восприятия в сознании самого автора. Мы становимся, таким образом, участниками эксперимента и можем наблюдать весь процесс воздействия пьесы от начала до конца. Но, вопреки тому, что перед нами комедия, мы не можем смеяться: структура пьесы такова, что, смеясь над публикой, мы неизбежно тем самым смеемся над собой. Комедия не вызывает настоящего, очищающего смеха. И этот подвох злит публику, равно как и нас, узнающих в ней себя.

Таким образом, комедия Л. Тика - воплощение творческого бытия иронии в мире и человеке, а еще шире - всей своей пьесой автор показывает механизм воздействия художественного произведения на зрителя, которое осуществляется с помощью специфических средств, одним из которых (и быть может, наиболее действенным) является романтическая ирония. Но действия его мы не видим в реальной жизни, например, когда сами являемся зрителями в театре. Иронии Тика свойственны самопародирование, буффонадность и утверждение свободы художника, которые выделяет в ней Ф. Шлегель, но в комедии она выступает и как чисто литературный прием (когда на сцену выходит автор и как бы со стороны оценивает свое произведение). Эти черты особенно заметны при сравнении пьесы Л.Тика со сказкой Ш. Перро*. У зрителей пьесы Тика необходимого сочувствия не возникает, так как никакого конфликта, в сущности, нет. И это тоже элемент иронии: автор показывает антагонизм сказочной и реальной жизни. У Ш. Перро нет автора, нет партера, нет взгляда извне внутри сказки. У Тика этот взгляд извне

«Поэтическое содержание детской сказки, - говорит В.М. Жирмунский, - как будто поглощено здесь до конца комизмом художественной формы. Действующие лица «Кота в сапогах» являются Тику в каком-то современном и подчеркнутым образом тривиальном трагесте. В сказочном действии все напоминает наши дни и нашу обыденную жизнь, так что тем самым теряется та сказочная перспектива, та временная и пространственная отдаленность от нас сказочного содержания, которая необходима для сочувственного восприятия фантастических и чудесных образов и происшествий» [9, с. 79].

находится внутри пьесы. Одновременно мы видим и эту пьесу и ее оценку. Сказочно-гротескная форма “Кота в сапогах” расширяет сферу воздействия романтической иронии. Тик пытается справиться со сложнейшей задачей - показать это воздействие в художественном изображении-воссоздании-творении здесь и сейчас воспринимаемой пьесы.

Цитированная литература:

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. - Л., 1973.
2. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. - М., 1966.
3. Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. - М., 1983.
4. Лейтес Н.С. От “Фауста” до наших дней. - М., 1987.
5. Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. - М., 1992.
6. Гулыга А.В. Немецкая классическая философия. - М., 1986.
7. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. - М., 1980.
8. Шиллер Ф. Огаты по эстетике. - М.-Л., 1935.
9. Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур.-Л., 1981.
10. Szturc W. Ironia romantyczna: POJQCIQ, granice i poetyka. - Warszawa, 1992.
11. История зарубежной литературы XIX в. / Под ред. А.С.Дмитриева. - М., 1979. -Ч. 1.
12. Tieck L. Der gestiefelte Kater // Koziulek G., Urbanowicz M. Das deutsche Drama bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. - Warszawa - Wroclaw, 1984.

Анотація

У статті розглядається романтична іронія як засіб впливу на глядача в п'єсі Л. Тіка “Кіт у чоботях”.

Annotation

In the article the romantic irony as a means of effect for the spectator in the L. Tieck's play “*Der gestiefelte Kater*” is esteemed.

Стаття надійшла до редакції 27. 09.02
Стаття постуила в редакцію 27. 09.02

УДК 82.02

Н.В. Майборода

”РОМАНТИЗМ В ДУМАНЮ“: КРИТИЧНІ ВИСТУПИ ВАСИЛЯ ПАНЕНКА

На тлі доволі бурхливого розвитку української літературної критики й літературознавства кінця XIX — початку XX ст. залишилися фактично непомітними поодинокі виступи Василя Панейка на сторінках “Літературно-наукового вісника.”. Безумовно, ці виступи не мали широкого резонансу в українському літературознавстві, однак для нас вони становлять інтерес, оскільки певною мірою стосуються питання модерної літератури загалом і неоромантизму зокрема.

Фактично на сторінках “Літературно-наукового вісника” зустрічаємо всього дві статті вищезгаданого автора, датованих 1910 та 1911 роком. Перша із них [1] стосується питання реалістичної та “ідеалістичної” літератури. Під поняттям “ідеалізм” автор розуміє модерну літературу: “Мусимо <...> спинитися над вартістю й змістом сварок між представниками *реалізму* в поезії й критиці та представниками *ідеалізму* (з всіми його бомбастичними назвами: від “модернізму” аж до “символізму”)* [1, с. 63] (виділено автором - Н.М.). На думку Панейка, однією з основних проблем, висунутих реалістами та “ідеалістами”, є питання відтворення дійсності (і ширше - “що така дісність?”). Прихильники обох напрямів подають різні відповіді на це питання: реалісти говорять про “фотографування” дійсності, ідеалісти ж “зривають всякі зносини з дійсним світом тай без крил буяють у повітрі..”[1, с. 64].

Нагадаємо, що про суттєву різницю між літературними “портретами” і “фотографіями” ще у 1891 році говорила Леся Українка, обстоюючи ідеї неоромантизму. Враховуючи виступ В.Панейка, можна зробити висновок, що це питання залишилося дискусійним і через 20 років. Однак ставлення обох критиків до нього різне: Леся Українка категорично не визнає тих самих

* У наведеному уривку і далі у роботі збережено авторську орфографію.

Литературоведческий сборник

“фотографій”, оскільки вони не можуть відтворити дійсність в усій її багатогранності; а Панейко намагається бути безстороннім спостерігачем полеміки, неупередженим, що лише фіксує різні точки зору. Однак, як побачимо пізніше, він все-таки висловлює своє особисте ставлення до нової, “модерної” літератури. Доволі дивним тут видається інше: слово “модернізм” згадується автором лише як другорядний синонім “ідеалізму”, тоді як про нову, модерну літературу у 10-х роках ХХ століття вже говорять як про досить усталене поняття (М. Вороний ще у 1901 році закликав до написання модерних творів). Панейко ж практично не визнає самого факту існування такої літератури як самодостатнього явища.

Він намагається зняти питання протистояння обох напрямів (за його словами, двох основних течій) української літератури початку минулого століття, наголошуючи, що різниця між ними полягає в першу чергу у різних “духових типах письменників”. А відтак “ідеалістам у загальнішому значінні є літературний реаліст так само, як його ніби-противник - ідеаліст: адже оба перетворюють сирий матеріал змислів і досвіду на духові твори, себто “ідеалізують” його. Різниця в сім, що кожний “ідеалізує” *по своєму*, відповідно до напряму, куди напружена його душа. Противенства між літературними реалістами й ідеалістами нема й *принципально* не може бути: бо обі ті категорії посувають ся в інших площинах” [1, с. 67] (виділено автором - Н.М.). Намагаючись зняти таким чином гостроту протиріч між реалістичною і модерною літературою, автор все-таки закликає критиків до подальшого розгляду цього питання, причому розгляду неупередженого. “Се буде плідніша робота, ніж та, котру роблять у нас різні критики, лаючись раз на “модерністів”, раз на реалістів”. Але се буде рівночасно робота також без порівняння трудніша” [1, с. 68] - завершує критик свою статтю.

На цей заклик він відгукується і сам у 1911 році, звернувшись до розгляду філософського доробку Анрі Бергсона - французького філософа кінця ХІХ - початку ХХ століття [2]. Більша частина статті присвячена саме філософським поглядам французького науковця і тому на перший погляд не може виступати предметом уваги дослідження, присвяченого

літературно-критичній думці. Однак В.Панейко у своїй роботі не обмежується розглядом філософських ідей Бергсона, він намагається простежити вплив цих поглядів на різні сфери суспільного життя: політику, етику, літературу тощо. Про це він зазначає, виголошуючи мету свого дослідження: "... дуже побіжно можемо зупинитись на двох областях романтичного впливу, де безпосередній вплив Бергсона вже тепер конкретно можна бачити: на романтизмі в суспільно-політичній культурі і на романтизмі в літературній культурі. Крім того торкаємось кількома словами романтизму етичного" [2, с. 270]. Автор також зауважує, що не намагається схарактеризувати "прояви романтизму" тільки у філософії Бергсона, оскільки "більша частина" цих проявів "незалежна від нього".

Вже із назви статті Панейка стає зрозумілим, що філософську концепцію Бергсона він в першу чергу ототожнює із романтичним типом свідомості, причому йдеться, безперечно, не про романтизм XVIII - XIX ст., а про "новий" романтизм початку XX ст. На думку автора, "писання" французького філософа "свіжим подихом романтичного духа скріпили й поглибили романтичне розуміння світа, суспільного життя, штуки, етики, а вплив їх розкочується що-раз ширшими колами" [2, с. 260], і саме тому варті окремого дослідження, тим більше вони впливають на сучасну Панейку українську літературну критику.

Традиційно філософську спадщину Анрі Бергсона вважають зразком "інтуїтивізму і філософії життя", сформованої під впливом "спіритуалізму" та "неоплатонізму" [3, с. 208], про романтизм Бергсона тут не йдеться. А український дослідник початку XX століття вибудовує цілу систему, у центрі якої постає "клясик романтичної філософії". В.Панейко також говорить про інтуїтивізм цього філософа, пов'язуючи це поняття в першу чергу із літературною творчістю. Він, щоправда, не зазначає, що в концепції Бергсона саме інтуїція виступає як здатність до творчості і дається лише вибраним особистостям. Тому для Бергсона художня творчість — явище елітарне.

Цей аспект український дослідник оминає увагою, зазначивши тільки, що інтуїція виступає рушійною силою творчого процесу і є явищем суто індивідуальним (тому дослідити її практично неможливо - зауважує критик).

Яким же чином В.Панейко пов'язує поняття індивідуалізму і романтизму? Він намагається довести, що Бергсон протиставляє свій “романтичний тип метафізики” типу “класичному”, “Плятонському” з його спогляданням за “невгамовним рухом” [2, с. 265]. У Бергсона ж домінантою виступає вічний творчий розвиток, а людський розум має менш визначну роль - виголошує критик. У цьому, до речі, виявляється непослідовність теоретизувань Панейка: він згадує про вплив Платона на Бергсона і в той же час - про протиставлення їхніх теорій.

Отже, поняття “індивідуалізм”, виведене на основі інтуїтивізму, проголошеного Бергсоном, дослідник пов'язує із романтичною філософією. Варто зауважити, що Панейко говорить не про неоромантизм, а про романтизм в узагальненому плані, однак, безперечно, йдеться саме про романтизм нового типу, що з'явився на початку ХХ ст. (принаймні там, де автор простежує вплив цієї філософії на художню творчість). В.Панейко називає одну із основних засад романтичної філософії - волюнтаризм, що є власне “самою волею до життя”, знову-таки пов'язуючи його з інтуїцією та індивідуалізмом. Порівняння особистості до волі дійсно виступало прикметною ознакою як романтизму, так пізніше й неоромантизму. Тільки для романтичного світогляду було характерним вираження цих поривань через боротьбу, а для неоромантичного - через усамітнення героя. Панейко ж не подає шляху розв'язання такого конфлікту, так що незрозумілим є, про який саме тип романтизму він говорить. Однак протиставлення ним ідей “старого Жана Жака Руссо” і безлічі “ідейних течій нового часу” [2, с. 268] все-таки дає підстави стверджувати, що у цитованій роботі Василь Панейко звертається до розгляду тенденцій *нового* романтизму (неоромантизму).

Досить традиційним у вітчизняному літературознавстві є прагнення протиставити різні типи творчості (і ширше - свідомості): романтизму й реалізму чи романтизму та класицизму. Теорія Панейка тут не є винятком: він стверджує, що полярним поняттям до романтизму є класицизм. Між цими двома явищами, на його думку, є ряд суттєвих відмінностей, але головним виступає те, що “культуру людства перепливають дві

Раздел 1. Теория литературы

головні течії, розумова й чутева. Остання крізь містику й пієтизм вливаєть ся в романтику, несучи в собі релігійні наклони, перша має початок у грецькій душі та крізь гуманізм, раціоналістичну філософію й освічене вливаєть ся в класичній літературі” [2, с. 268]. Цікаво, що критик початку ХХ століття, розглядаючи специфіку романтичного світобачення, жодним словом не згадує протилежний йому тип творчості - реалістичний, що панував у мистецтві ХІХ століття, а обмежуєть ся зіставленням романтизму й класицизму - його “попередника”.

Виправдовуючи мету свого дослідження, В.Панейко чимало уваги в роботі приділяє впливу філософії Бергсона на суспільно-політичний рух в Україні зламу століть. Для нас же, безумовно, більший інтерес становить його концепція щодо вияву романтичної філософії у художній літературі. Саме тут він згадує вже й поняття “неоромантизм”, щоправда, в досить негативному аспекті: “... про романтизм у штуці, головню ж у письменстві, так багато говорить ся й пишеть ся в усіх відмінках, з усякими прищіпками, як ново- або старо-романтизм, що аж вуха болять. Поборовши класицизм, романтизм так глибоко вкорінив ся в літературі (бо про неї передовсім будемо тут говорити), що романтичні вартости в свідомості загалу поетів і критиків являють ся одинокими вартостями в тій області” [2, с. 275]. Важко сказати, чому критика так дратують оті “прищіпки”, адже романтизм початку ХХ ст., як ми вже намагались довести, відрізняєть ся від романтизму ХІХ ст., і тому абсолютно логічним є протиставлення нового і старого романтизму. Але критик має рацію, наголошуючи що саме в українській літературі, яка просякнута романтичним струменем, створилися найкращі умови для відновлення романтичної традиції у ХХ ст.: “Одним словом, монополь, якого значіне на наших таки очах (не помиляємось?) ще збільшаєть ся наслідком затасканих у свідомість одного чи другого нашого поета або “співтворчого” критика шматочків теорій новоромантичного ренесансу” [2, с. 276]. Враховуючи непослідовність і незавершеність концепцій неоромантизму, висловлених Лесею Українкою та М.Вороним, слід визнати справедливість судження В.Панейка стосовно “шматочків теорій”. Дійсно, в українській літературній критиці зламу століть теорії

неоромантизму не мають закінченого вигляду. Не подас вичерпної Характеристики цього напрямку і сам Панейко, він радше говорить про романтичний тип творчості загалом: від кінця XVIII й до початку XX ст.

Одна з найприкметніших ознак романтизму в літературі, на думку критика, - це заперечення визначної ролі “розуму й свідомої творчості”, натомість звернення до “уяви, почування й інстинкту” [2, с. 276]. Тут, до речі, маємо те саме протиставлення романтизм - класицизм, без звернення до реалізму. Автор говорить про певну кризу такого типу творчості, наслідком якої начебто повинен “знов повстати елемент раціональний”, а разом з тим “після безмежного величання свободи повинно б вернути ся признание обмеження і границь, признане правил, свідомої послідовості, доцільності. Ренесанс інтелекту, революція розуму” [2, с. 278]. Можна б зробити припущення, що тут йдеться про новий тип реалістичної творчості. Та враховуючи те, що для Панейка реалізму нарівні з класицизмом і романтизмом фактично не існує, радше варто говорити про його сподівання на появу такого собі неокласицизму (хоч і не любить критик “прищіпок” типу НСО-). Однак створений ним у мрії неокласицизм, безперечно, істотно відрізняється від того неокласицизму, що справді існував в українській літературі 20-х років XX ст.

Крім питання переваги розуму і підсвідомого одне над одним, критик звертається ще до однієї риси романтизму: втілення якоїсь абстрактної “краси” в мистецькому творі. І знов-таки автор протиставляє шлях цього втілення в романтичних і класицистичних творах: “Клясики втлочували її (красу - Н.М.) в геометричну симетрію і пропорцію; під руками романтиків вона розпливалась в стихійній характеристичності, в інстинктових, інтуїційних виявлюваннях” [2, с. 280].

Згадує у своїй статті В. Панейко ще одну чільну фігуру європейської філософії того часу - Фрідріха Ніцше. Власне, ця постать тією чи іншою мірою не раз поставала предметом уваги українських критиків і письменників: Лесі Українки, С.Сфремова, І.Франка, О.Кобилянської, О.Маковея та інших. Передовсім зверталися до теорії надлюдини Ніцше. В.Панейко також не є винятком у цьому плані. Вірний своїй романтичній

Роздел 1. Теорія літератури

настанові, критик і теорію Ніцше трактує в такому аспекті: “Від свого “надчоловіка” домагається Ніцше здійснення романтичних постулатів - повного індивідуалізму і повної згоди між бажаннями інстинкту і ділами” [2, с. 281]. Вплив ніцшевської надлюдини на твори української літератури: і модерної, і новоромантичної зокрема був неоднозначним і нерідко навіть сумнівним (як у випадку з О.Кобилянською).

Представниками романтизму (неоромантизму?) Панейко називає того ж таки Ніцше та Арцибашева. Як бачимо, ряд доволі стислий (Леся Українка та М.Вороний називали близько десяти прізвищ). З його точки зору, у цих “випадках *форма* етичного наказу та сама: романтична. *Зміст* інакший, залежний від особистої культури людини і від культури суспільності, в якій людина зросла і живе” [2, с. 282] (виділено автором - Н.М.). Саме тут і виявляється ставлення українського критика до романтизму в творчості, яке є доволі негативним.

Якщо Леся Українка на початку ХХ століття радо вітала появу неоромантизму як нового літературного напрямку, М.Вороний просто фіксував появу таких тенденцій, то В.Панейко відверто чекає, коли вони усунуться з літературної арени. “В Росії - хочемо напевне надіятись - також прийде пора, коли громадська свідомість визволить свою суспільність від романтизму в розуміню героїв Арцибашева і компанії. Се буде акт самоохорони і явище самопомочи громадянства перед розтратою умових і матеріальних сил яких суспільність для інших, справді пекучих потреб так дуже потрібує” [2, с. 283].

На думку критика, романтичний спосіб відображення дійсності уже не може бути актуальним для сучасної йому епохи, оскільки нові часи висувають нові потреби. І цей процес, як стверджує автор, уже почався (зауважимо ще раз, що цитовану статтю написано у 1911 році), але не стільки в літературі, як у науці, до того ж “показується зворот до реалістичного розуміння початків народної усної словесности” [2, с. 280]. У зв’язку із цим уже “впав” романтичний “культ народу”, виголошуваний протягом всього ХІХ століття.

Отже, теорія неоромантизму, виведена В.Панейком, також не має завершеності, як і в його попередників - Лесі Українки та М. Вороного. Тим паче він говорить здебільшого про

романтизм, а не про новоромантизм (неоромантизм). Однак певний внесок у дослідження нового романтизму у вітчизняному літературознавстві критик все-таки зробив. Зокрема, він детально аналізує вплив французького філософа Бергсона на художню літературу початку ХХ століття.

Цитована література

1. Панейко В. До питання про реалізм і ідеалізм у літературі // Літературно-науковий вісник. - 1910. - Том XLIX. - Кн. I.
2. Панейко В. Бергзон і романтизм в думанню // Літературно-науковий вісник. -1911.- Том LIV, - Кн. 5.
3. Большая советская энциклопедия. - М, 1970. - Т. 3.

Аннотация

В работе анализируются статьи В. Панейко, опубликованные в 1910-1911 году в “Литературно-научном Е’естнике”, которые посвящены проблемам литературы модернизма в целом и «нового романтизма” в частности.

Annotation

This work is analysis of the articles by V. Paneyko printed in the “Literary scientific herald” in 1910 - 1911. This articles are devoted to the problems of modern literature at the end of the XIX century and in the beginning of the XX century in general and those of the “New-romanticism” in particular.

Стаття надійшла до редакції 16.09.02
Стаття поступила в редакцію 16.09.02

УДК 82'0,82-9

Шестакова Э.Г.

ПОВСЕДНЕВНОСТЬ И ПРЕСТУПЛЕНИЕ:
ЭСТЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ
(АНАЛИЗ РАССКАЗА И.А. БУНИНА “УБИЙЦА”)

Сложность, противоречивость, парадоксальность характера культуры XX века постоянно подчеркивается исследователями. Эта культура рождается и осуществляется *на* и *в* антитетичностях, границах, разломах. Во многом ценностным является обращение и постижение антитетичностей, границ, разломов, а также маргинальных явлений и понятий, всегда сопровождающих переходные и переломные этапы развития культуры. Именно они, по преимуществу, оказываются смыслопроясняющими и смыслопорождающими началами. Так в сознании культуры XX века происходит становление и активизация понятий, считавшихся маргинальными, не достойными входить в сферу вкуса и нормы. В частности, к таким понятиям относятся повседневность и преступление, понимаемые и принимаемые в самом широком толковании [См., например, 1-10]. Уже на рубеже XX и XXI веков А. Хеллер в интервью журналу “Вопросы философии” скажет, что одной из центральных тем её исследований, направленных на культуру Нового времени и XX век в особенности, была “тема обыденной жизни и идея о том, что есть только одна настоящая революция: революция не может быть политической или экономической, а может быть лишь революцией повседневной жизни” [11, с. 165].

Проблема повседневности глубинным образом взаимосвязана с проблемой массы, массового сознания, массовой культуры, расставляющих свои приоритеты духовной, эмоциональной, интеллектуальной жизни человека и общества. Одним из них является преступление. В середине прошлого века, формулируя теоретические итоги и перспективы развития СМК, Ф. Бонд в книге “Введение в журналистику. Исследование “четвертого сословия” во всех его формах” (1961) выделит 12 главных элементов ежедневных новостей, которые вызывают

интерес у “среднего читателя”. Среди них в обязательном порядке должны быть “собственные интересы читателя (все, что касается его дел, его семьи); деньги; секс; что-то необычное, невероятное, отклонение от нормы; культ героя, слава; неизвестность, неопределенность, желание выяснить результат - отсюда приключенческие истории; то, что представляет интерес для всех (human-interest story) - такие чувства, как жалость, ревность, ужас, страх; преступления” [Цит. по 12, с. 163]. При этом “средний человек” не должен утрачивать ощущение привычности, стереотипности окружающего его мира. Повседневность сохраняет свои основные черты и свойства - узнаваемость, самоочевидность, прогнозируемость обстановки, реакций, поступков людей, т.е. то, что А. Шютц называет “обыденной типизацией”. Однако она должна приобрести характер сенсационности, которая, в свою очередь, основывается на эмоциях, желаниях, потребностях “обыденной типизации”.

Такое осмысление повседневности не могло появиться сразу и ниоткуда; оно не могло не иметь истоков и ключевых моментов развития. Естественно, что невозможна в конце XX века резкая и ничем не обоснованная “тотальная субъективизация вкуса”, когда “люди с презрением относятся к тем, кто принадлежит к так называемой культурной элите, устанавливающей стандарт вкуса, потому что стандарт вкуса больше не признаётся” [11, с. 166]. “Восстание масс” (Ортега-и-Гассет) оборачивается их победой и экспансией во все сферы культуры. Одним из главных истоков этой ситуации по праву считается Просвещение [1-5, 10-12], с его открытием морали повседневной жизни, где главными являются семья и “простейшие ситуации выбора и принятия решения” [2, с. 436]. Причем, простейшие ситуации в данном случае нельзя понимать как примитивные, заранее предполагающие однозначное решение и лишенные общественно-нравственного содержания, направленные на урегулирование прагматически-обыденных проблем и конфликтов. Нет, простейшие ситуации - это ситуации, открывшие бездну частного человека и частной жизни, заставившие (медленно и незаметно) пересмотреть всю систему ценностей; это ситуации, акцентировавшие внимание на

Раздел I. Теория литературы

“общественном мнении” и “общественном положении” именно частного человека. Одним из ключевых моментов современной ситуации, как правило, называют Эпоху русского религиозно-философского ренессанса и одновременно с ним возникший кинематограф. Ю.М. Лотман, характеризуя этот период развития культуры, в частности отмечает: “Если посмотреть на искусство XX в. не с точки зрения того или иного отдельного художественного течения или какой-либо отдельной концепции, а попытаться охватить общее направление художественных поисков в целом, то одной из основных черт его, бесспорно, будет стремление к демократизации. Стремление это будет реализовываться в различных сферах - идеологической, эстетической, в области массовости, Связанной с резким удешевлением книги, появлением кинематографа...” [13, с. 657-658].

Эти тенденции изначально стремились к тотальности и укоренению в жизненно важных основаниях культуры. Они оказывали не всегда осознаваемое, но значимое воздействие на человека. Их сила в постепенном, неумолимом и неотвратимом влиянии. В эту сферу попадает даже такой аристократичный и утонченно интеллигентный писатель, как И.А. Бунин. Ю.М. Лотман в уже упоминавшейся статье “Блок и народная культура города” приводит интересные сведения об отношении И.А. Бунина к народно-массовой культуре, становящейся - в силу объективных причин - его жизненной средой. Отношение это было негативным, вследствие чего возникает ряд вопросов. Насколько для И.А. Бунина норма и стандарт вкуса, ориентированные на академизм и элитарность, остаются действительно живыми, смысло- и эстетико-созидательными в становящейся и крепнущей новой культурной ситуации? Насколько и как писателю удастся ускользнуть от изначально агрессивной массовой культуры? Имеет ли для И.А. Бунина такая форма культуры смысл и право на жизнотворчество? В связи с этим интересно проанализировать небольшой рассказ “Убийца” (1930), в котором повседневность, преступление, высокий стандарт вкуса и тенденции массовой городской культуры взаимодействуют сложным образом.

Уже само название рассказа - “Убийца” - задаёт вероятно-множественную логику (С. Бройтман). И

литературная, я культурная среда, с одной стороны, настраиваю? на трагедию равнозначную и равновеликую для погибшего, для преступника и для общего течения жизни. Убийца - это тот, кто разрушает привычное, общезначимое и общеприемлемое течение и осуществление жизни; это тот, кто фокусирует, актуализирует всеобщее внимание на непоправимом для *всех* поступке, событии. Трагическое понимание убийства не допускает разделение мира на убийцу, убитого, свидетелей и зрителей преступления. Главным оказывается сопричастность и участие *всех* в преступлении: трагически осмысленное убийство не приемлет какого-либо дистанцирования личности от творимого над жизнью насилия. С другой стороны, название рассказа задаёт логику массового творчества, жестокого романа, городской культуры, особенно если учесть, что в первой трети XX века всё “большую роль начинает играть массовая область искусства: низовой городской романс, издающаяся большими тиражами книга для массового читателя вроде “Похождений Рокамболя” Понсона дю Террайля или “Дракулы” Брэма Стокера <...>, плакат, вывеска, немой кинематограф, цирк” [13, с. 655-656]. Убийца воспринимается здесь в сниженном, обиходно-обыденном семантическом пространстве. Образ, намерения, поступок убийцы не могут преодолеть привычного, самоочевидного течения жизни. Он остаётся внутри её, не разрушая движения жизни, а лишь нарушая вот здесь и сейчас привычность ситуации. Убийца (и убийство) вписывается в критерии и параметры “обыденной типизации”. Убийство актуализируется относительно господствующих стереотипов и клише. Например, он - она - измена, или же страсть - безумие от любви - смерть. Главным здесь оказывается разведенность участников преступления и зрителей, превращение преступления в зрелищность, однако зрелищность, вписанную в повседневность, когда значимым оказывается “нерефлексивность, отсутствие личностной вовлеченности в ситуации, типологическое восприятие участников взаимодействия и мотивов их участия” [14, с. 340].

В бунинском мире эти логики взаимодействуют сложным, порой парадоксальным образом, обнажая принципиальную значимость граничности для сознания переходных этапов

культуры. Уже первое предложение вбирает и начинает развивать вероятностно-множественную логику, заложенную в названии рассказа: “Дом с мезонином в Замоскворечье” [15, с. 526]. *Дом с мезонином* и *Замоскворечье* образуют специфическое семантическое пространство, которое объединяет разнородные эстетические, аксиологические начала. *Дом с мезонином* и *Замоскворечье* - это не столько архитектурные сооружения и жилые здания, или обозначение географического пространства, сколько знаки определенных эстетико-смысловых измерений, за которыми одновременно стоят и культурно-бытовая и литературная среда.

Дом с мезонином — это явная, можно сказать, демонстративная апелляция к чеховскому миру, шире - чеховскому литературному времени, настроению. *Дом с мезонином* фокусирует в себе и вокруг себя атмосферу пронзительной грусти, тоски, когда “трагическое должно было стать только контекстом обыкновенной истории” [16, с. 231]; когда запечатлевается высокая неповторимость каждого человека. *Дом с мезонином*, с культурно-бытовой точки зрения, - символ уходящей усадебной культуры, с присущей ей сложностью и эстетизированной этикетностью жизни, с особой духовной атмосферой, с тонким и пронзительным ощущением, осмыслением таких извечных понятий, как семья, традиция, память, вещь [См. подробнее 17]. Аналогично обстоит дело и с *Замоскворечьем*. Оно тоже оказывается репрезентантом определенной культурно-бытовой и литературной среды. *Замоскворечье* - демонстративное обращение к миру А. Островского, его литературному времени, настроению. *Замоскворечье* - это знак купеческого мира с присущей ему этикой, аксиологией, ритуализованной традицией. *Замоскворечье* живет по Домострою, на допетровских представлениях о ценностях и сущности жизни. Здесь человек вписан в семейно-родовые отношения не столько как самостоятельная и самоценная личность, сколько как одно из звеньев цепи-семьи. Он должен осуществлять себя по заранее известным и заданным канонам и стандартам.

Встреча и объединение двух разнородных культурно-бытовых и литературных измерений и создают возможность для

осуществления множественности смыслов, имплицитно заложенных в названии. Взаимодействие измерений не эклектично и не цитатно в постмодернистском смысле этого понятия. Оно обращено к иным основаниям, проясняющим и поясняющим процессы активизации и осуществления новой, массово-городской культуры. *Дом с мезонином* и *Замоскворечье* образуют уже то измерение, где главным оказываются всё те же вечные, архитепичные ценности - человек, дом, жизнь, - но пропускаемые и ощущаемые сквозь призму новых, складывающихся эстетических, аксиологических, эпистемологических систем. В такой ситуации снимается различность *Дома с мезонином* и *Замоскворечья*. Они оказываются представителями традиционной культуры, которая знает, что такое человек, мир; в чем заключаются их ценность и значимость.

На первый взгляд может показаться, что традиционная культура сохраняет за собой ведущую роль, что И.А. Бунин поэтизирует уходящее время; что оно оказывается жизненно и эстетически продуктивным, воплощает эталон и стандарт высокого вкуса. Казалось бы, это подтверждает и второе предложение: “Деревянный” [15, с. 526]. Такая максимальная актуализация материала, из которого построен дом, явно отсылает к эстетико-символической сущности дома. *Деревянный* - воплощение допетровской, исконной Руси, с её особым этическим обликом, основанным на средневековой системе ценностей. Однако синтаксический анализ свидетельствует об ином. С точки зрения синтаксической организации, это предложение является разновидностью номинативного предложения, представленного крайне редким средством -

Это подтверждает и поэтика архитектуры. Как отмечает Е.И. Кириченко, начиная со второй половины XIX века, поэтика и стилистика архитектуры все более и более «приближаются к массовым видам музыки и изобразительного искусства, таким, как городской романс или журнальная графика. Может быть, архитектура даже доступнее, география её распространения неизмеримо шире: в поэтике архитектуры словно сливаются особенности двух разновидностей массового изобразительного искусства - лубка и журнальной графики» [17, с.171].

Раздел 1. Теория литературы

прилагательным, призванным по своей природе уточнять, распространять, определять ведущее существительное. Выделенное в самостоятельное предложение, ещё и находящее в инверсивных отношениях с ведущим существительным прилагательное ещё больше усиливает эффект бытийности, свойственный номинативным предложениям. Однако это ведёт не к упрочнению позиций традиционной культуры. Наоборот, свидетельствует о проникновении и активизации в художественном мире И.А. Бунина нового типа культурного сознания, который займёт ведущие позиции во второй половине XX века. Имеется ввиду господство СМК как “иносферы” бытия культуры (Ж. Баландье). История номинативных предложений является одним из частных подтверждений тому. Она отражает интересные тенденции: во-первых, номинативные предложения лишь с конца XIX века получают широкое распространение не только в поэзии, но и прозе. Во-вторых, «номинативные конструкции используются в качестве ремарок для обозначения места и времени действия, для описания декораций» [18, с. 177], как в драматургии, так и в теле- киносценариях. Причем распространенное существование номинативных предложений в такой роли начинается с XIX века, набирая силу к XX веку. В-третьих, происходит их экспансия в язык журналистики. Как отмечает Н.С. Валгина, с середины XX века “в очерках, репортажах и других газетных жанрах номинативные предложения стали активно употребляемыми синтаксическими конструкциями, способными предельно кратко, сжато и вместе с тем полно нарисовать нужную картину” [18, с.178].

Предположение об активизации языка СМК подтверждается и анализом первого предложения с точки зрения его синтаксической организации. Оно номинативно. Более того, его актуальное членение, отвечающее коммуникативным и смысловым задачам таково, что *Дом с мезонином* является основой предложения (известным, данным), *Замоскворечье* - ядром (новым, тем, ради чего строится и функционирует

Прямой порядок слов предполагает следующие варианты организации предложения: *Деревянный дом с мезонином в Замоскворечье; В Замоскворечье деревянный дом с мезонином*

предложение). Такая организация предложения алогична, но только с точки зрения традиционной организации повествования, где доминирующим является логически последовательное восприятие предметов, явлений, событий. Это же предложение строится по иным законам: законам смены планов. Его номинативная организация подтверждает важность киноязыка и киномышления, захватывающего сознание культуры XX века. Кроме ремарочной функции, эта конструкция позволяет на синтаксическом уровне реализоваться визуальному приёму смены планов. Точнее так: здесь отображается сложное семантическое взаимодействие планов внутри единого эпизода-предложения. При этом необходимо помнить, что “значение у плана релятивное, т.е. оно возникает как отношение одного плана к другому” [19, с. 87]. Это предложение организовано таким образом, что даёт сразу крупный план. Внимание фокусируется на том, *как* и *что* непосредственно здесь и сейчас видит зритель. И тогда вполне логично, что крупным первым планом даётся *Дом с мезонином*, а *Замоскворечье* - средним, выступая фоном действия, индикатором актуализации. Затем ракурс видения (изображения) начинает резко меняться.

Третье, четвертое и пятое предложения организованы как игра планов, точнее, их перебивка. Сразу же после уточнения сущности дома - деревянный, идёт еще одно номинативное предложение: “Чистые стёкла, окрашен хорошей синеватой краской” [15, с. 526]. Дом никак не называется, он осуществляет своё целое через части, которые несут в себе и через себя вероятностно-множественную логику. Номинативный характер предложения позволяет этим частям не распастись на отдельные составляющие, а реализовать глубинный смысл. Здесь продолжается сложное, можно даже сказать, парадоксальное взаимодействие словесно-эстетического и синтаксического начал. Дом изображается через смену планов, их игру в границах единого эпизода-предложения. С точки зрения традиционного повествования, *чистые стёкла* и *хорошая синеватая краска* - разномасштабные и разнокачественные явления. Такое объединение в границах одного предложения

Раздел I. Теория литературы

алогично*. Однако в художественный мир И.А. Бунина проникают приёмы кинематографического видения, отображения, создания реальности. Игра планов, реализуемая у него только на синтаксическом уровне, с одной стороны, вводит поэтику кинематографа и стоящей за ним массово-городской культуры, а с другой стороны, позволяет уловить мир в новой динамике, показать сложность и принципиальную неоднозначность реальности. *Чистые стёкла* даются передним крупным планом. Они вот здесь и сейчас выступают знаком актуальной реальности (К. Метц). Всё остальное превращается в субъективную точку зрения. А затем на первый план выходит цвет дома. И не случайно такой тонкий стилист, как И.А. Бунин, в пределах одного словосочетания употребляет два однокоренных слова, впуская в свой мир тавтологию: *окрашен хорошей синеватой краской*. Однако эта тавтология значима в пространстве эстетики словесного творчества, но не киноязыка. Проблема заключается в том, что, по мысли К. Метца, план в кинотексте связан с высказыванием, а не словом естественного языка. Поэтому в изображении дома важна, прежде всего, визуальность.

С художественно-эстетической точки зрения, также значимо то, что в облике дома внимание акцентируется именно на *чистых стёклах* и *хорошей синеватой краске*. Как правило, в домах, особенно замосквореченских (купеческих), подчёркиваются окна, их размер, форма, внешний вид, ставни. Окна, по большей части, служат прикосновением и проникновением домочадцев во внешний мир, причём, главную роль играет открытость / закрытость окна**. И.А. Бунин фокусирует внимание на детали окна - стекле. Причём детали значимой не в измерении *Замоскворечья*, а *Дома с мезонином*. Поэтика и

Как и в предыдущем случае логика нарушена: упоминание о цвете дома естественно было бы после обозначения его качества. Ср. *Деревянный. Окрашен хорошей синеватой краской, чистые стёкла.* ” Здесь достаточно вспомнить А.К. Толстого, А. Островского, Н. Лескова, у которых окно и дом живут автономной жизнью, находясь в сложных эстетико-коммуникативных отношениях, проясняя характер героев, дома, обозначая сущность конфликтов и т.д.

символика стекла характерна для трагически-экзистенциальных направлений культуры (в том числе и литературы). Стекло - это дистанцирование от жизни и событий, преломление их через своеобразный экран: подобие зеркала, его тени или иллюзии. *Чистые стёкла* - это не только символ уюта, порядка, упорядоченности повседневной жизни, но ещё и символ специфического отношения к жизни. И.А. Бунин специально “не видит” окна: *чистые стёкла* самодостаточны и самоценны для выражения высокого, трагического настроения.

Хорошая синеватая краска иная по своей природе, чем *чистые стёкла*. Она значима в измерении *Замоскворечья*. Синий цвет - один из любимых цветов Византии, а его оттенок - синеватый - один из любимых цветов новгородских заставок [20]. *Хорошая синеватая краска* аналогично *чистым стёклам* - это не только символ добротности, достатка, ухоженности дома, благополучия и процветания его хозяев, но и символ упрочненности их в традиции, значимости в их жизни культурно-обиходной памяти, вписанности дома, рода в исторически детерминированную повседневность.

Таким образом, синтаксическое и эстетическое начала предложения вступают в сложные, полисемантические отношения. Синтаксис апеллирует не только к краткости и динамичности, обладающим большими описательными возможностями, он стремится передать особенности визуальной коммуникации через резкую, преднамеренную смену планов. Синтаксическое начало актуализируется относительно наступающего языка “массового искусства” - кинематографа. Особенно если учесть, что в начале XX века значимым в этой сфере будет “городской романс”, лубок, сентиментальные страсти. Художественно-эстетическая организация, наоборот, обращена к традиционным формам культуры. Для мира И.А. Бунина вообще характерна игра *на и в* границах, пересечениях, сломах. Но здесь нет демонстративных контрастов, резких, очевидных противопоставлений. Для И.А. Бунина характерен диалог слова и синтаксиса. Это сложный диалог, точнее сложные диалогические отношения. С одной стороны, слово и синтаксис (в силу невозможности разобщенного существования) образуют высказывание

Раздел 1. Теория литературы

внутренне диалогичное по своей природе. В нём сходятся две смысловые позиции, два голоса: уже сложившейся традиционной культуры, обладающей своим словом и становящейся, не имеющей своего слова, готового сделаться высказыванием. С другой стороны, слова, вступающие в диалогические отношения с синтаксисом, находятся в диалогических отношениях между собой. Это скрыто полемические слова, обращенные друг к другу. Полемическое слово, по мысли М.М. Бахтина, двухголосое по своей сущности, но особо двухголосое. Две позиции, заданные в первом предложении и развиваемые всем художественным целым рассказа, полемизируют о вечных ценностях жизни: доме, традиции, человеке, мире. Они постоянно воплощаются в слове, которое «напряженно чувствует рядом с собой чужое слово, говорящее о том же предмете, и это ощущение определяет его структуру» [21, с. 335]. Здесь происходит диалогическое становление и развитие сложных смысловых позиций в единое семантически, а главное - эстетически целостное явление.

Для И.А. Бунина важны не шифровка/дешифровка смыслов, не цитатность, интертекстуальность мышления. Для него ещё крайне значима вписанность в традицию (и культурную, и литературную), а не игра с нею. Эти же тенденции характеризуют всё целое рассказа. Так, в следующем предложении продолжается развитие сложных диалогических отношений: “Перед ним толпа и большой автомобиль, казенный” [15, с. 526]. Предложение номинативно по своей организации и представляет собой смену планов. Дом уходит с переднего плана, переставая быть актуальной реальностью, и внимание перемещается к окружающим его реалиям. Аналогично предыдущему предложению здесь происходит совмещение разнородных и разномасштабных явлений: дома, толпы и автомобиля. Дом, представленный множеством деталей и нюансов, является воплощением традиционной культуры, ориентированной на личность, укорененность в жизни, истории, упорядоченность повседневности. *Толпа*, напротив, безлика, праздна, временна по своей сущности и не имеет укорененности в чём либо. Эти два начала противостоят друг другу как порядок и хаос, ответственность и непостоянство, ориентированность на

будущее и беспризорность, живущая исключительно настоящим.

Но это классическое бинарное противопоставление.

И.А. Бунин вводит ещё один семантический центр - *автомобиль*. Он резко контрастирует с домом, принадлежа иному измерению, будучи чуждым антропологически ориентированным началам культуры. *Автомобиль* - явная, воплощенная угроза и *Дому с мезонином* и *Замоскворечью*: они беззащитны перед ним. Он - знак городской, ещё новой культурной ситуации, активно стремящейся к автономности, а то и полной независимости от традиционной культуры. И.А. Бунин специально подчеркивает размеры машины: *большой автомобиль*. *Автомобиль* разрывает повседневность, внося диссонанс, неизвестность, настраивая на ожидание чего-то необычного. Однако такая характеристика *автомобиля* задаёт логику трёх самостоятельных смысловых и эстетических начал - дом, толпа, автомобиль - лишь опосредованно взаимосвязанных, стремящихся к дальнейшему разобщению, не способных к диалогу. Они закрыты и чужды для общения, соприкасаясь лишь волей обстоятельств. Инверсионный порядок слов вновь оказывается значимым с точки зрения эстетического целого рассказа. Важно, что этот ещё *большой автомобиль* еще и *казенный*. Инверсия актуализирует внеличностное, властное начало *автомобиля*. Этим преодолевается предметность автомобиля, его знаковость, как представителя урбанизированной культуры. Он оказывается непосредственно, тесно взаимосвязан с дом и толпой, как начало, имеющее принципиальное значение в наступающей и активно развивающейся культурной ситуации. “Восстание масс” (Х. Ортега-и-Гассет), активизировавшее развитие “коллективного поведения” (И. Блуммер) и “машины, творящей богов” (С. Московичи), приводит к невиданному росту власти, её проникновению, фактически, во все сферы жизнедеятельности, включая интимные [1-9, 11, 12, 22]. *Автомобиль* воплощает официальное начало, направленное на гражданина, члена общества, защищающее социальные, устои от самооценности, неповторимости и непредсказуемости личности. Он выступает знаком подавляющего, дифференцирующего, жестко регулирующего начала, апеллирующего к всеобщности, безличности

рационально определяемой и выводимой истины. *Автомобиль*, в отличие от дома, не может выступать растящим, оберегающим началом, так как его культурные основания всегда детерминированы конкретными социально-историческими представлениями. Его культурная память не укоренена в длительной, аксиологически, эстетически, эпистемологически обусловленной и конституированной реальности, будь то *Дома с мезонином* или *Замоскворечья*.

Беззащитность и обреченность *Дома с мезонином* и *Замоскворечья* подчеркивается и следующим предложением: “В растворенные двери подъезда виден на лестнице вверх коврик, серый, с красной дорожкой” [15, с.526], Игра планами, переводящая внимание с *толпы* и *автомобиля* вновь непосредственно на дом, точнее, на новые детали в его облике, заставляет воспринимающее сознание метаться, мгновенно перестраиваться относительно здесь и сейчас идущего потока информации. Актуальных реальностей (К. Метц) постоянно оказывается несколько, они чередуются с поразительной быстротой, выхватывая, на первый взгляд, предельно субъективные детали и реалии*. В одном семантическом ряду оказывается *толпа*, *автомобиль* и *коврик, серый, с красной дорожкой*. Вновь происходит совмещение разнородных и разномасштабных начал: бездушно-праздного, безучастно-любопытного (*толпа*), безлико-официального, формально рационализированного (*автомобиль*) и предельно интимного, сугубо личностного (*коврик*). Здесь наиболее демонстративно проявляется релятивное значение плана. Увиденный в *растворенных дверях*, выхваченный из привычного контекста *коврик, серый, с красной дорожкой*, становится публичным, проституированным. Уменьшительно-ласкательная форма слова несет в себе вероятно-множественную логику. *Коврик* ещё принадлежит дому, воплощает его дух, передаёт важность вещей повседневности. Вновь употребленный инверсионный порядок

Кстати, этот феномен кинематографа уже в 1927 г. отметит А. Курс. В частности он скажет, что предметом кино может оказаться «вовсе не жизнь, «как она есть», а жизнь, как её улавливает на известную точку поставленный аппарат» [23, с.50].

слов подчеркивает значимость деталей, мелочей вещи в формировании и существовании дома, как живой традиции. Однако *коврик* уже, актуализирующий относительно *толпы* и *автомобиля*, выглядит жалко и потеряно. *Коврик* мал и ничтожен, не способен противостоять, защитить и защититься от нахлынувшей чужеродной реальности. Он оказывается в ситуации нарушенной повседневности, готовой впустить что-то необычное, неприемлемое, т.е. любое отклонение от нормы.

Сложное взаимодействие повседневности и преступления, как одного из вариантов отклонения от нормы, постоянно продолжает развиваться. На первый взгляд, идёт развитие тенденций, определяемых традиционной культурой: “И все толпа смотрит туда с восхищением, слышен певучий голос:

- Да, милые, убила! Вдова молодая, богатого купеческого роду... Любила его, говорят, до страсти. А он только на её достаток льстился, гулял с кем попало. Вот она и пригласила его к себе на прощанье, угощала, вином поила, все повторяла: “Дай мне на тебя наглядеться!” А потом и всадила ему, хмельному, нож в душу...” [15, с.526]. Казалось бы, здесь явная отсылка к “Леди Макбет Мценского уезда” Н.С. Лескова. С формальной точки зрения, у И.А. Бунина та же схема: он - она - измена - ревность - убийство; и те же герои: молодая купеческая вдова, беспутный, красивый удалец. Литературная традиция, таким образом, настраивает на трагическую реализацию преступления. Но те изменения, которые внёс И.А. Бунин в сюжет и стиль, свидетельствуют о важности для него логики городского романа и лубка. Так, его героиня убивает не себя, а любимого ею человека, уничтожая сущность любви, как утверждения значимости и ценности любимого. Причем это не убийство в не рефлектируемом, аффектном состоянии, а спланированное, тщательно, до мелочей продуманное убийство. Описание сцены убийства передано *певучему голосу* из толпы, т.е. постороннему, любопытствующему, участливому наблюдателю, готовому трансформировать события адекватно общепринятым и общепонятным стереотипам. Реалии последнего свидания и убийства, выделяемые этим голосом из толпы, указывают на важность “обыденной типизации” (А. Шютц), мелодраматического момента, апогея душераздирающей, роковой страсти

Раздел 1. Теория литературы

и немедленно следующих за ними катастрофы и официального публичного наказания. Герои представлены голосом из толпы со всеми стереотипными атрибутами жестокого романа и складывающегося кинематографического мифа. Она - обязательно молода, красива, богата, свободна, страстна, имеет прошлое (вдова). Он - обязательно страстен, свободен, непостоянен, ищет во всём выгоду, эгоистичен, имеет бурное прошлое и настоящее.

Казалось бы, что и дальнейшее развитие действий и событий поддерживает и развивает эту логику: “Открылось окно в мезонине, чья-то рука в белой перчатке дала знак автомобилю. Машина зашумела, народ раздался” [15, с. 526]. Игра планов, ремарочная организация предложений, активизация визуального начала усиливают напряжение мелодраматического момента, настраивают на логику жестокого романа, не совместимого с логикой, определяемой традиционной культурно-бытовой и литературной средой. Все слишком публично и демонстративно, не оставляет места “непонятности мира” и “тайне подлинности” (И.А. Бунин), близких и принципиально значимых для существования мира и личности.

Следующее предложение синтаксически построено аналогичным образом: “И вот она показалась - сперва стройные ноги, потом полы собольей накидки, а потом и вся, во всем своем наряде - плавно, словно к венцу, в церковь, стала спускаться вниз по ступенькам” [15, с. 526]. В этом предложении сочетаются разнородные синтаксические, ритмические и стилистические тенденции. С точки зрения формальной организации, оно продолжает развивать логику массовой культуры, когда важно удержать внимание на герое, его публичном появлении и поведении. Медленный, торжественно-этикетный выход женщины отвечает представлениям повседневности о величии и необычности ситуации. Вот именно здесь и сейчас одновременно нарушается и укрепляется в своих правах повседневность, как “типизированный мир социального действия и коммуникации” [14, с. 341]. И доказательством тому служит преступление, реализованное по общепринятым и общезначимым клише и стереотипам. Однако детали, выделенные И.А. Буниным в облике героини, актуализируются

относительно стандарта и норм высокого вкуса. Первое, на что обращает внимание писатель, - *стройные ноги*. С точки зрения культурно-бытовой и литературной среды, они относятся к измерению *Дома с мезонином*, являя значимый для него эталон вкуса, эстетические и аксиологические основания жизнедеятельности. Обращение внимания на ноги и любование ими всегда были признаками утонченного, эстетизированного вкуса. Но измерение *Дома с мезонином* сразу же поддерживается, сопоставляется с измерением *Замоскворечья*: соболья накидка, манера держать себя на людях, присутствие сакрально-религиозного начала (*точно к венцу, в церковь*) — знаки иной, чем массово-городская повседневность. Это значимость повседневности живой допетровской традиции, повседневности, являющейся её манифестацией. Здесь «преступление по страсти» - не преступление, а страшный грех - “нарушение божественного порядка, право карать, которое принадлежит Богу” [2, с. 440]. Именно поэтому портрет героини даётся не сразу, а следующим планом, тем самым, вписываясь не в стереотипные массовые представления о женской купеческой красоте, а в каноны традиции: “Бела и дородна, черные глаза и черные брови, голова открыта, причесана гладко, с прямым пробором, в ушах качаются, блещут длинные серьги” [15, с. 526]. Преступление, как “поступок, совершенный в ущерб ближнему...” [2, с.440], так и не становится настоящим преступлением. Этот поступок осуществляется принципиально вне наступающей новой культурной ситуации, ориентированной на скандал, эпатаж, сенсационность, сексуальность, публичность, массовость. Не случайно, появление героини осуществляется не перед толпой, а народом. И.А. Бунин дважды в рассказе употребляет слово “народ”. Первый раз, противопоставляя его власти, официально-казенному, безликому началу: “Машина зашумела, народ раздался” [15, с. 526]. Второй раз, объединяя сильное, свободное личностное начало и ценность традиции: “Лицо спокойно, ясно, на губах ласковая улыбка - ко всему народу..” [15, с. 526]. Однако невозможно говорить о преобладании, доминировании какой-либо логики.

Для И.А. Бунина значима игра, балансирование на границах, сломах. Именно в них и через них осуществляется

Раздел 1. Теория литературы

эстетическое целое бунинского мира. Грех, преступление и полисемантические метаморфозы повседневности вступают в сложные диалогические отношения. Любые поступок, деталь, вещь, явление оказываются скрыто полемическими (М.М. Бахтин) по своей сущности: знающими, слышащими, предвосхищающими друг о друга, отвечающими чужому голосу. Поэтому и с сюжетной точки зрения, важна именно игра двойным окончанием рассказа. Первое актуализируется относительно массово-городской культуры: “Вошла, села, за ней вошли власти, человек в ловкой шинели строго и недовольно глянул на любопытных; хлопнула дверца, машина сразу взяла с места...” [15, с. 526]. Вновь использована интересная синтаксическая конструкция. В отличие от начала рассказа, где акцент делался на номинативной организации, это предложение сложное бессоюзное, построенное на бесстрастном перечислении действий людей. При этом, как всегда у И.А. Бунина, крайне важно именование. Так, героиня больше никак не обозначается, но ярко выраженная личная форма глагола (*вошла, села*) определяет субъекта действия, тем самым подчеркивается обособленность, исключительность женщины. Особенно эта инаковость выделяется именованием других героев: абстрактно, неопределенно метонимично - *вошли власти*; более конкретно, но и более унизительно, с демонстративной ссылкой на культурно-бытовую и литературную традиции - *человек в ловкой шинели*. Неназванность, необозначенность героини противопоставляют её пошлости и официальности обстановки. Власть, арест, машина, любопытствующие, исполнение наказания - всё это знаки массовой культуры, жестокого романа с их тягой к публичности жизни, особенно её напряженных, переломных моментов. Здесь *молодая вдова, богатого купеческого рода* - преступница. Второе окончание актуализируется относительно традиционной культуры: “И все, глядя вслед, с восхищением:

- И-их, покатили, помчали!” [15, с. 526]. Вновь через именование И.А. Бунин обозначает семантико-эстетический центр. Так, *толпа, народ* превращается во *все*. Местоимение оказывается более смысло напряженным и смысло значимым, чем имя: *все* - значит в полном составе, без исключения, без

изъятия. Массовость, безликость, абстрактная обобщенность преодолеваются объединением перед необычностью, грандиозностью поступка. Здесь *восхищение* иное, чем *восхищение* толпы. Оно не от любопытства, стремления проникнуть в чужую частную жизнь, стать её соучастником. Это *восхищение* - восхищение красотой, величием и недоступностью совершенного.

Однако такое двойное окончание невозможно ни в эстетическом целом этого произведение, ни вообще в бунинском мире. Оно слишком резко, наглядно и однозначно, однотонно, как бы сказал М.М. Бахтин. Для И.А. Бунина важно снятие однозначности, момент игры и открытости, проникновение в антитетичности, границы, разломы. Последнее предложение - это восходящая градация, диалогичная по своей сущности: “И-их, покатили, помчали!” [15, с. 526]. Здесь слиты, самоценны и гордость, и страх, и преклонение, и сожаление, и необычность, и повседневность.

Цитированная литература

1. Автономова Н.С. Рассудок, разум, рациональность. - М., 1988.
2. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. - СПб., 1997.
3. Фуко М. Рождение клиники. - М., 1998.
4. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. - М., 1999.
5. Марков Б.В. Философская антропология. Очерки истории и теории. - СПб., 1997.
6. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла. - М., 2000.
7. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. - М., 2000.
8. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. - М., 2001.
9. Богданов К. Повседневность и мифология. Исследования по семантике фольклорной действительности. - СПб., 2001.
10. Дубин Б.В. Быт, бытовщина, обыденность повседневности в России // <http://www.osi.ru>; <http://www.uneseo.org/most>.
11. Интервью с Агнесс Хеллер // Вопросы философии. - 2001. - № 5.
12. Современные буржуазные теории журналистики. - М., 1967.
13. Лотман Ю.М. Блок и народная культура города // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. - СПб., 1996.
14. Культурология. XX век. Словарь. - СПб., 1997.

Раздел 1. Теория литературы

15. Бунин И. Собр. соч.: В 6 т. - М., 1988. - Т.4.
16. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П. Чехов, И.И. Левитан, В.А. Серов, К.А. Коровин». - Одесса, 2000.
17. Русская художественная культура второй половины XIX века. - М., 1991.
18. Валгина Н.С. Синтаксис современного русского языка. - М., 1973.
19. Лотман Ю.М., Цивьян Ю. Диалог с экраном. - Таллинн, 1994.
20. Азбука орнамента / Составитель С. Недлер. - СГТб., 1910.
21. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. - М., 1972.
22. Бодрийяр Ж. Забыть Фуко. - СПб., 2000.
23. Курс А. Самое могущественное. - М.- Л., 1927.

Анотація

У статті на прикладі оповідання І.О. Буніна «Вбивця» розглядається проблема повсякденності, злочину, розуміння яких народжується в умовах зламу різних культурних вимірів.

Annotation

In clause on an example of the story I. Bunin's "Murderer" is considered a problem of daily occurrence, crime, which understanding is born in conditions of demolition of different cultural measurements.

Стаття надійшла до редакції 25.09.02
Стаття поступила в редакцію 25.09.02

РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821Л 12.2-14.09

Дубровська О.Т.

**НІМЕЦЬКА ОДА В ПЕРЕХІДНУ ДОБУ
ВІД КЛАСИЦИЗМУ ДО РОМАНТИЗМУ:
Ф.Г. КЛОПШТОК І Ф. ГЕЛЬДЕРЛІН**

Естетика та літературна теорія європейського класицизму, як і романтизму, на сьогодні вивчені досить добре, проте сама ситуація зміни одного напрямку на інший (тобто зміни класицизму романтизмом, “присмерк” риторичної епохи) ще викликає цілий ряд дискусій. Причиною тут є часто парадоксальні концепції, що вони намагаються охопити всі прояви перехідної доби як такої. Яскравий приклад такої нетрадиційної концепції романтизму пропонує американський вчений Маршал Браун [1, с. 90-93], вона ґрунтується на переконаннях автора про існування свого роду романтичної формації у Німеччині, до якої належали і Гете, і Шиллер. На думку Брауна, ці романтики, створюючи оригінальну концепцію буття, заперечували ортодоксальну християнську систему світу, котра склалася ще у добу Середньовіччя. Середньовічна концепція світу базувалась на вертикальній лінії, де верхня позиція належала Богові, нижня - тваринному світові, а середину опанувала людина. У цій геометрії крайні точки (Бог і тваринний світ) несумісні, полярні, а у романтизмі, навпаки, крайності сходяться. Основна геометрична форма у романтичній онтології не пряма лінія (як це було у Середньовіччі), а коло, центр якого - місце знаходження першооснов буття, і пошуки цього центру є доміантними у філософському дискурсі романтиків.

У розрізі таких міркувань стає зрозумілою ситуація жанру оди у романтичній естетиці: якщо у доромантичну епоху пафос оспівування, похвали був направлений вгору (до Бога, царя тощо), то у романтичну епоху саме поняття “верху” зникає, його замінює поняття “центру” [1, с.14-16, 43-47, 87-88, 170, 174]. Звідси сама ситуація оспівування “верхнього” стає неможливою,

Раздел 2. Поэтика и история литературы

тому ода як жанр ніби вичерпує себе. Зауважу, що ці теоретичні міркування були реалізовані у літературній практиці, в “Оді до молодості” Міцкевича чи в “Оді радості” Шиллера, а згадані метаморфози світогляду пояснюються поверненням пафосу до земної дійсності, до реальних людських почуттів та настроїв.

З огляду на зазначені процеси історія одичного жанру у літературі перехідного періоду видається особливо цікавою. На перший план тут висувуються як теоретичні засади власне літературознавчого аналізу та інтерпретації од, написаних у цей період, так і вся поетична практика авторів художніх творів. Згадаємо, що поняття “еволюція жанрів” в історію літератури було введено і обгрунтовано Фердинандом Брюнетьєром у на сьогодні вже класичній монографії “L’Evolution des genres dans l’histoire de la litterature” (Paris, 1890). З того часу виникали і надалі виникають різноманітні доповнення, а, часами, і заперечення поглядів Брюнетьєра на поняття жанру як поняття генологічне і класифікаційне.

Досліджуючи еволюцію одичного жанру у конкретних літературах, можна дійти висновку, що у кожній національній літературі жанрова еволюція оди відбулася в два етапи:

- 1) На першому етапі, властиво у найкращих зразках доби класицизму, спостерігаємо свого роду таку “гармонію” між жанром і стилем, коли індивідуальний стиль (що починає зароджуватись як власне критерій художньої творчості) ніби ідеально “відповідає” жанровій нормі. Саме тому, попри констатовану дослідниками відносну жанрову нормативність од Г. Державіна, Ф. Клопштока, К. Козмяна, ці твори, однак, залишаються зразками одичного жанру.
- 2) На другому етапі, властиво у добу романтизму, не зважаючи на наявність жанрової дефініції, ода як жанр “руйнується”, з одного боку, зростаючою вагою індивідуального творчого первня у літературі, а з другого боку, - самими засадами романтичної естетики. Жанрова “енергія” оди при цьому не зникає безслідно: вона висвітлюється в окремих елементах жанрової традиції в творчості таких романтиків, як Ф. Тютчев, Ф. Гельдерлін, А. Міцкевич.

Таким чином, у кожній національній літературі ніби виділяється певна пара поетів, що символізують згаданий перехід жанрових норм у жанрові традиції:

у російській - Г.Державін і Ф.Тютчев,
у німецькій - Ф.Клопшток і Ф.Гельдерлін,
у польській - К. Козмян і А.Міцкевич.

Нарешті, ще одне вагоме зауваження. Жанрова генеза оди дозволяє говорити про виникнення та утвердження в європейській літературі XVII-XVIII ст. своєрідної жанрової парадигми оди, що включає поряд з власне одою такі жанри, як гімн, псалом і почасти віршовий панегірик. Гімн традиційно ділився на церковний і поетичний, перший був орієнтований на літургічні мотиви, другий - на античні зразки. Псалом мав біблійне походження, і як правило, псалми відображали поетичну рецепцію біблійних Давидових псалмів.

Панегірик має античне походження (енкомій): вже у давній Греції виникли твори, основним пафосом яких була похвала богів, місту, а згодом - визначним політичним діячам та особам. Така традиція широко розвивалась у європейській літературі, і М.Гаспаров стверджує, що саме в оді найбільш чітко проступають риси панегірика [2, с. 717].

Зазначена “жанрова парадигма”¹⁴ оди у європейській літературі XVII-XVIII ст. так чи інакше мусила адаптуватися до існуючої жанрової системи класицизму. У цьому розрізі важливого значення набувають два аспекти: місце оди у жанровій системі класицизму і місце оди у так званій “одичній жанровій парадигмі”, тобто серед таких жанрів як гісалм, гімн, віршований панегірик. Аналіз літературознавчого матеріалу дозволяє зробити висновок про те, що у польській, російській і німецькій літературах жанрове розмежування між одою, гімном та панегіриком було досить чітким. В українській літературі такого чіткого розмежування не було, тому твори українських авторів (особливо латиномовних) у жанровому аспекті можна окреслити як синкретичні. У цьому контексті псалм був єдиним жанром практично у всіх європейських літературах без винятку з чіткими жанровими ознаками, орієнтованими на Біблію. Правда, тут слід зауважити, що у німецькій літературі справжнє відкриття псалмів як найпіднесенішого жанру релігійної лірики було справою покоління

Раздел 2. Поэтика и история литературы

Клопштока. І псалми тоді, як відомо, називали одами, і теоретики літератури того часу писали, що “треба погодитись, що жоден твір не заслуговує настільки називатися одами як Псалми Давида, бо де ще можна знайти щось більш божественне, чи де ще можна відчути більш натхненне” [3, с. 117].

Перейдемо тепер до аналізу процесів, що супроводжували перехід жанрових норм у жанрові традиції в німецькій літературі, зупиняючись на інтерпретаціях конкретних поетичних творів, пов'язаних з жанром оди або з його традиціями.

Відомий німецький поет XVIII століття Фрідріх Готліб Клопшток більше знаний як автор “Месіади” (“Der Messias”, 1751-73), котру він написав під впливом епічної поеми Дж. Мільтона “Втрачений рай”, ніж як автор од. Для історії німецької літератури Клопшток, будучи по-справжньому фундатором і репрезентантом класицистичної поезики, одночасно був “першим дійсно значним представником поезії почуття”, “реформатором поетичної мов”, “одним з провозвісників природності та противником регламентацій [4, с. 178]. Клопшток для німецької поезії - і перший великий поет-класик, і поет-класицист одночасно.

Відомо, що Клопшток починав як наслідувач Горація. “Учень греків” - це, мабуть, найстаріша ода поета, що збереглася до наших часів. Ця ода є наслідуванням Горація, яке тривало недовго, бо визначнішими за Горація стали для нього псалми. Для Клопштока псалми були зразком найвищої релігійної лірики і, одночасно, найбільшим джерелом духовної пісенної поезії. У передмові до “Духовних пісень” він поділяє псалми на піднесені і м'якіші (ніжніші), перші він називає “Gesange”, а другі - “Lieder”. І хоча Клопшток уникає назви “ода”, те, що він називає “Gesang”, жанрово співпадає з одою. Таким чином, ода Клопштока розвинулась ~з лірики Горація і псалмів, і як піднесений жанр вона потребувала важливих тем, які б кожен міг сприйняти пристрасно.

У творчості Клопштока можна прослідкувати, як ода поета стає все більш громадською, стає духом часу, і літературні та політичні тенденції епохи Клопшток сприймає як голос свого народу. Найважливішою характеристикою оригінальної поетичної мови Клопштока є нове вживання слів, вираз нового ставлення до

поетичної функції мови взагалі. Клопшток (як жодний німець до цього) сприймав мову як прадавньо-поетичну сутність. Виходячи з цього, легко пояснити всі відомі розючі властивості його юнацького стилю, які ніколи не змінилися докорінно. Змінювалось лише ставлення поета до мови як матеріалу для вираження інтенцій, зростала свідомість поета у використанні поетичних засобів.

Ліричний характер художнього обдарування Клопштока найбільш яскраво виразився саме в одах. Оди Клопштока визначили його місце в німецькій поезії XVIII століття як творця лірики особистих переживань. В своїх одах поет оспівав дружбу і любов, красу природи, всемогутність Бога, високе покликання поета. Однак глибоко індивідуальним, емоційно схвильованим переживанням поета ніколи не притаманний вузький інтимний характер. Особисті почуття набувають у поезії Клопштока загальнолюдського значення, громадянського пафосу. Одична поезія Клопштока, особливо тип ентузіастичної оди, наслідувалась протягом століття. Майже кожен лірик того часу написав окремі ентузіастичні оди. Так, в оді Гердера “Auf Germanien” проявляється новий одичний стиль, перейнятий у Клопштока. І цей новий одичний стиль, що вбирав в себе особистісні почуття у ставленні до світу, Бога, поезії вже не зовсім відповідав провідним засадам нормативної класицистичної естетики. Наведені міркування свідчать про те, що саме Клопшток готував ґрунт для переходу від риторики класицизму до поетики романтизму, принаймні у площині жанру оди. Розглянемо у контексті викладеного матеріалу, що стосується загальної поетики од Клопштока, його поезію “Пізнайте себе самих” (“Kennet euch selbst”).

Тематично та ідейно ця ода Клопштока пов'язана з відображенням такої визначної події як революція у Франції (Frankreich schuf sich frei.). Проблема свободи у широкому, історичному та філософському, розумінні є центральною для цього вірша і ця проблематика ріднить Клопштока з традицією одичного жанру у російській літературі (згадаймо хоча б оду “Вольность” О.Радіщева чи одноіменну оду О. Пушкіна). Незважаючи на те, що Клопштоком оспівується свобода як така, поет одночасно зберігає характерну для жанру тенденцію повчання:

Раздел 2. Поэтика и история литературы

... ihr verstummet, Deutsche! Was zeiget
Euer Schweigen? bejahrter Geduld
Mueden Kummer? oder verkuendet es nahe Verwandlung?
[5, с. 106].

У творі повчання стосується німців як нації в порівнянні з французами, що вже стали вільними. Заслугує на увагу і той факт, що тема твору набуває державних вимірів (свобода стосується цілої країни, а не окремо взятої особистості). Ця риса знову ж таки є характерною для жанру оди, що старалась відображувати державницьку проблематику і репрезентувати державницьку ідеологію. Сама тенденція оспівування у цій ситуації стосується і власне свободи як статусу держави, і Франції як країни, котра стала вільною:

Frankreich schuf sich frei. Des Jahrhunderts edelste Tat hub
Da sich zu dem Olympus empor! [5, с. 105].

Парадоксальним видається вирішення проблеми свободи на рівні заголовку поезії - "Пізнайте себе самих". Для Клопштока самопізнання нації і народу прямо пов'язане з свободою, свободою думки і совісті. У його концепції народ настільки пізнав себе, наскільки він вільний, і навпаки: народ настільки вільний, наскільки він просунувся у напрямку самопізнання. Самопізнання нації визначає її історичну перспективу і здатне прогнозувати шляхи у майбутнє:

Alles ist reg und ist Leben und freut sich! Die Nachtigall floetet
Hochzeit! liebender singet die Braut
Knaben umtanzen den Mann, den kein Despot mehr verachtet!
[5, с. 106].

Словесно-образний світ цієї оди Клопштока орієнтований на кращі класичні традиції, що є характерною рисою поезії Клопштока взагалі. Зазначений словесно-образний світ можна умовно розділити на три рівні:

- 1) перший буде втіленням Франції і свободи, як найблагодорнішого досягнення століття
- 2) другий репрезентує стан сучасної Німеччини
- 3) третій відтворює умовне майбутнє Німеччини

Щодо першого аспекту, то тут одична традиція представлена у традиційних вимірах: поет оспівує найбагородніші, на його думку, події століття. Другий аспект свідчить вже про індивідуально-авторське вирішення проблеми свободи в одичному жанрі: сучасна Клопштокові Німеччина у його поезії зазнає критики, іронії (ще не романтичної), що традиційно не пов'язувалось з одою. Нарешті, третій аспект ніби повертає загальну жанрову концепцію твору в одичне русло: поетом оспівується умовне майбутнє Німеччини.

Зазначимо, що у цій оді відобразилося і характерне для Клопштока тяжіння до образів природи, і міфологізація природи репрезентує Німеччину у майбутньому:

Frische labet, Geruech' umduften, die blaeuliche Heitre
Laechelt, das Himmelsgemaelde mit ihr;
Alles ist reg und ist Leben und freut sich! Die Nachtigall floetet
Hochzeit! [5, с. 106].

Усі перелічені одичні риси вірша Клопштока “Пізнати себе самих” мають явно виражений характер високої поезії, про це свідчить і лексика твору: sich frei schafen, sich zum Olympus emporheben, umschweben, die Weltannalen, Frische labet, das Himmelsgemaelde.

Зауважимо одночасно, що риторичні жанрові норми оди Клопштоком не витримуються, і саме тут відбуваються процеси, пов'язані з новаторством Клопштока. По-перше, текст оди “Пізнайте себе самих” коротший за тексти інших од. По-друге, тема цієї оди розвивається динамічно у зіставленні з подією у Франції та мріями про майбутнє, і Поет оспівує свободу не у своїй країні, а у чужій. Таке порівняння не на користь своєї країни не було характерним для одичного жанру з його чіткою державницькою орієнтацією. Виходячи з цих міркувань, та особливо з проблематики твору, пов'язаної з Французькою революцією, ми можемо робити висновок про те, що у поезії Клопштока формувались засади для переходу одичного жанру в епоху романтизму. Варто тут зауважити, що сама тема Французької революції є темою романтичною, і цю тему Клопшток розвиває в інших одах. Серед них найвідоміша - “*Sie und nicht vv/r*” (“Вони, а не ми”).

Раздел 2. Поэтика и история литературы

У цьому творі теж оспівана Франція, подвиг її народу у революції з гріким протиставленням німцям і Німеччині. Ода починається урочисто і піднесено:

“Haett ich hundert Stimmen- ich feierte Galliens Freiheit” [5, с. 107].

(“Якби я мав сто голосів - я б прославив свободу Галлії”)

Всередині вірша поетичне напруження і пафос переростає у розчарування, трагічне звернення до своєї вітчизни - “Ах, моя батьківщино”:

Ach mein Vaterland! [5, с. 107].

Цікавою і важливою видається ода Клопштока “An Gott” - “До Бога”. Тематично цей твір цінний для нашої розвідки перш за все у порівнянні з майже одноіменною одою Державіна “Бог”. Ода Клопштока була написана у 1749 році, початково поет не думав її публікувати, залишаючи текст для себе і лише для вузького кола друзів (“flier sein eigenes Herz und fuer wenigen Freunde“) [5, с. 288]. Та твір був все ж таки надрукований у 1771 році, проте не справив доброго враження на публіку (також і на Лессінга).

Тема оди презентує відношення між Богом і людиною, твір переповнений цитатами та алюзіями на Святе Письмо, особливо на книгу псалмів. Сам текст розгортає заявлену у епіграфі думку. Це слова з “Втраченого раю” Мільтона, слова Бога - відповідь на прохання Адама дати йому жінку:

“Я бачу, що ти готуєш собі відмінне, чудесне щастя, вибираючи таку супутницю” [5, с. 26].

В історії німецької літератури одична традиція епохи романтизму повною мірою проявилась у творчості Фрідріха Гельдерліна, не зважаючи на загалом романтичні засади його поезики. Відомо, що думки відносно ставлення Гельдерліна до обох великих шкіл його доби, класицистичної і романтичної, дуже різні, і це можна зрозуміти. Яскрава неповторність його поезики, як, взагалі, його образ в історії, робить проблематичним будь-який поділ. І зв'язки Гельдерліна з обома напрямками є тісними. Не зважаючи на це, пристрасний погляд істориків літератури традиційно трактує його спочатку і не як чистого романтика, і не як чистого класициста. Гельдерлін представляє клопштоківський тип митця, бо Майстер його молодості теж стоїть між обома ве-

ликими напрямками своєї доби, між Просвітництвом та “Бурею і натиском”. Тип поета високого стилю посідав завжди своє, важливе і самостійне, місце між вирішальними тенденціями епохи. Виходячи з історії одичного жанру, можна стверджувати, що Клопшток і Гельдерлін належать до поетів високого стилю (як Піндар, Данте, Мільтон). Цей високий стиль є ближчий до поезики німецького класицизму, ніж до принципових засад романтизму. Та для Тельдерліна слід зробити важливе застереження, що стосується не стільки історії класицистичного стилю у німецькій літературі, скільки є дуже важливим для розвитку самого індивідуального стилю Тельдерліна.

Гельдерлін збагатив одичний жанр новим типом: одою з драматичним світовідчуттям, одою з трагічною подією. В ній виражений не ентузіазм ентузіастичної оди, не чужа душа в коловороті власних почуттів, як у Клопштока. Не передається тут настроїв чи болісно-солодка ностальгія, як у поетів елегійної оди, а окреме ліричне “я”, про яке Гельдерлін пише як про душу поета, прагне злучитися з Всесвітом, однак постійно повертається у “власні груди в нищівному круговороті”:

Hochauf strebte mein Geist, aber die Liebe zog
Bald ihn nieder; das Laid beugt ihn gewaltiger;
So durchlauf ich des Lebens
Bogen und kehre, woher ich kam [6, с.152]*.

Саме вірші з 1800 р. є взірцями оди нового типу. Три великі любовні оди цього часу (“Abschied” (“Прощання”), “Du schweigst und duldest” (“Ти мовчиш і терпиш”), “Hire Genesung” (“Її одужання”)) мають однакову композиційну структуру, але виражають в одично піднесеній формі різні стани ліричного героя (ці вірші є доповненими обробками більш ранніх і коротших редакцій).

Інші оди (“An Eduard” -- “Едуарду”, “Dichtermut” - “Відвага поета”, “Ermunterung” - “Пробудження”) оспівують вже не самотні пережиття ліричного героя Тельдерліна, а спільні переживання колективного “ми”. Ця зміна “я” на “ми” означає,

Далі сторінки вказуються в дужках.

Раздел 2. Поэтика и история литературы

що суперечка і розв'язка можуть бути не такими гострими, а забарвлення - взагалі світлішим і веселішим.

Інший тип гельдерлінівської оди ми знаходимо у віршах “Der gefesselte Strom” (“Закута річка”) і “Der blinde Saenger” (“Сліпий співак”, 1801). В оді “Сліпий співак” чудово зображено прибуття Бога світла, який проникає у “святі чари ночі”, в стан релігійного очікування. Ця ода вже не є виразом відчуження поета від природи. Здається, поет спочиває в лоні матері-природи, так як її доля є, властиво, тим, про що він співає. Ніколи до цього часу Гельдерлін не був так наповненим релігійною пристрасстю. У цьому випадку дослідники творчості Гельдерліна, аналізуючи згадані два вірші, пишуть про утвердження міфічної оди в німецькій поезії. До цих двох віршів в німецькій поезії не було жодної міфічної оди.

Автор монографії про історію німецької оди Карл Вітор виділяє три типи Гельдерлінівської оди (трагічну, міфічну або природо-міфічну і рефлексійну). Такої багатой шкали типів жанру оди як у Гельдерліна не знайти у жодного німецького поета. Для Гельдерліна ода стає своєрідною жанровою формою: для найінтимніших почуттєвих переживань, трагічного світопочуття, для міфологічних образів. З переходом до неособистої пророцько-релігійної поезії Гельдерлін залишає форму оди. Останній пласт його поетичної діяльності (гімни у вільних строфах) є новою лаконічною мистецькою формою, жанровий характер якої важко визначити, так як вона (ця форма) базується на особистісних образах з біографії поета (“Haelfte des Lebens” — “Половина життя”, “Lebensalter” - “Життєвий вік”).

Однією з найвідоміших типово романтичних од Гельдерліна є ода “Моя власність” (“Mein Eigentum”). Цей твір Гельдерліна починається описом пейзажу (картина осіннього дня), причому перевага надається не якимсь особливим рисам, не індивідуально-особистому настрою, а зображенню, типовому для осені як пори року:

“der Hain ist rot vom Obst“, “sterbend Laub“, “Gelaeutert ist die Traub“ “стиглий виноград”, “червоні фрукти”, “вмираюче листя”.

У цій ситуації Гельдерлін подібний до Піндара: як це часто трапляється у поезії високого стилю, наприклад у Піндара,

речі розглядаються з загальною типізованою прихильністю, непомітно прикрашаються, з ніжністю підносяться в сферу досконалого буття. Чарівно, в блиску повноти, відпочиває нерухома природа в гармонії з буттям; подібно змалювана і людина: освячена силами природи, вона задоволена і весела:

In seiner Fuelle ruhet der Herbsttag nun,
Gelaeutert ist die Traub, und der Hein ist roth
Von Obst, wenn schon der holden Bluethen
Manche der Erde zum Danke fielen.
Und rings im Felde, wo ich den Pfad hinaus,
Den stillen, wandle, ist den Zufriedenen
Ihr Gut gereift, und viel der frohen
Muehe gewaehret der Reichtum ihnen [6, с. 144-145].

Кожна деталь картини, зображеної у цьому вірші описується чітко, риса за рисою, але відчуття руху не виникає, адже тут переважають іменники, що виражають буття. Використання мови як поетичного матеріалу у Гельдерліна дуже скромне: вибір слів падає на прості, а не на рідкісні слова чи архаїзми, і лише взаємозв'язок між словами створює враження поетичності. Таке ж враження створюють і інші аспекти мови Гельдерліна:

- 1) хіазм (різновид інверсії) у другому рядку першої строфи ("Gelaeutert ist die Traub, und der Hein ist roth"),
- 2) стилізований зворот про цвіт, який падає на землю з вдячності ("der Erde zum Danke fielen"),
- 3) подвійний кількісний родовий відмінок, один раз з постпозицією підмета ("der holden Bluethen manche - viel der frohen Muehe"),
- 4) або дієва, ритмічно важлива кінцева позиція "nicht" в третій строфі.

Зауважимо, що введення ліричного "я" у цій оді виступає контрастно; до цього воно було бути нейтральним, виступало лише носієм чуттєвого сприйняття (початок другої строфи - "Und rings im Felde, wo ich den Pfad hinaus"). Ще раз загальний тон вірша змінюється, стає дуже рухомим та неспокійним, коли носіями речень починають бути дієслова: "leuchtes", "wehsi", "seegnetest", "irrst".

Раздел 2. Поэтика и история литературы

У даній оді Гельдерліна знаходимо мистецько виважений спосіб формування ідейно-образного світу твору, ощадливість слововживання, але це не з любові до лаконізму чи з класицистичної боязні руху, - скоріше через творче ставлення до теми, що шукає високий тон в не-патетичних, не-риторичних словах і без вживання одичної фразеології. У такому контексті стає зрозумілим, що Гельдерлін не вважає ідеали представників класицизму (піднесеність, гармонія, спокій, стан завершеності) абсолютними естетичними нормами, - вони лише служать тенденції до високого стилю, який знає і інші форми вираження.

Починаючи з п'ятої строфи, інтерпретована ода переходить до елегійного тону (властиво тут можна вести мову про "елегійну" оду у Гельдерліна):

Einst war ich's; doch, wie Rosen, vergaenglich war
Das fromme Leben, ach! Und es mahnen noch,
Die bluehend mir geblieben sind, die
Holden Gestirne zu oft mich dessen [6, с.145].

Найбільший акцент тут мистецьки ставиться на найважливішому мотиві - мотиві ностальгії за щастям, що минуло. Лірич- не "я" поета виходить за межі своїх власних переживань, звертаючись до минулого і до сил небесних, котрі єдині здатні благословити людей. Стиль і форма цієї оди не дозволяють однозначно віднести твір до романтичного чи до класицистичного мистецтва. Ода "Моя власність", як і більшість од Гельдерліна, знаходиться між двома літературними течіями. Літературознавці навіть твердять, що вона є "самостійним", незалежним твором, що відзначається передусім всезростаючим прагненням до високого стилю. Такі тенденції свідчать про романтичний ідеал Гельдерліна, дуалістичне світобачення, пристрасний спосіб протистояння ліричного "я" світові предметів.

Звернемось тепер до іншого типу Гельдерлінської оди - вірша "Dichterberuf⁴" ("Покликання поета"), написаного на початку XIX століття.

Духовно-історичне значення оди "Покликання поета", як і значення цього твору для програмних ідей романтизму, незаперечне. У цій оді у сконцентрованій формі постає питання про те, хто кличе поета на написання поезії: чи він сам, чи поклик „згори“

примушує його творити. Цією темою Гельдерлін вступає в діалог з однією з фундаментальних романтичних ідей - ідеєю геніальної особистості, її прав і можливостей у стосунках з космічним Абсолютом. Однак цей твір стосується всієї поезії Гельдерліна, що, очевидно, дало можливість Мартінові Гайдеггерові називати Гельдерліна “поетом поетів”: “Гельдерлін є для нас поетом поетів в прекрасному сенсі” [7, с.32].

Ода “*Dichterberuf*” особливо вирізняється серед віршів передостаннього періоду. Ода написана 1801 року і передує останній епосі в творчості поета. Сюжет твору базується на віршах з Евріпіда, що їх Гельдерлін перекладав. У цьому творі концентрується поетична енергія, яка потім спричинить пізні гімни і яка спрямована на одне питання: чим є покликання поета для мене, того, хто чигає вірш, як я повинен задовільнити це покликання. Інтерпретуюча відповідь на це запитання повинна сприяти дійсній герменевтичній орієнтації, в ключі якої слід розуміти пізні гімни, що є нічим іншим, як відповіддю на це питання.

Ода містить відому міфологічну історію, що зустрічалася вже в античних джерелах. Гельдерлін запозичив її у Евріпіда зі вступних віршів, які він перекладав восени 1799 р. Це історія переможної ходи Бахуса, який повертається додому в місто Фіви, де народився, з Ніси, де його виховували німфи, через Єгипет, Сирію, Індію. В рідному місті він також хоче започаткувати виноградарство і виноробство, а також свій культ, що він вже поширився серед народів Азії.

Зупинимося на образному світі твору. Ода починається тим, що Діоніс дістався річки Інд. Святковий шум його процесії, тріумф бога чують люди, які заселяють береги Інду. Діоніс будить людей від сну за допомогою “священного вина”, яке виступає символом дифірамбу на його ж честь. Читаючи першу строфу, ми не зустрічаємось з труднощами її розуміння, адже міфологічні і географічні імена нам знайомі:

Des *Ganges* Ufer hoerten des Freudengotts
Triumph, als allerobemd vom *Indus* her
Der junge *Bacchus* kam, mit heil'gem
Weine vom Schlafe die Voelker weekend.

Раздел 2. Поэтика и история литературы

Але вже в другій строфі не все видається само собою зрозумілим. Слід зауважити, що сам сюжет оди Гельдерліна не ідентичний традиційним сюжетам про Діоніса (Бахуса). Можна у даному випадку лише підкреслити актуалізацію діонісійського начала у творі.

В оді йдеться про поета. Однак події відбуваються не завдяки йому. Рушійна сила - в особі Найвищого, для означення якого поет знаходить найрізноманітніші імена впродовж оди: *der Meister, der Hoehste, der Gott, der Geist, der Erhabne, der Vater, der Donnerer, das Tagslicht*.

Крім імен, які служать визначенню його як діючої особи, є також такі, які називають його з перспективи поетичного бачення. Поет служить Найвищому (14), тут це ім'я дається з перспективи поета, який вимірює дистанцію між собою і Володарем, якому служить, дивлячись з захопленням на нього: *Der Hoehste, der ist's, dem wir geeignet sind*

Заключна строфа називає Найвищого двічі просто “Богом” (62,64):

Furchtlos bleibt aber, so er es rnufl, der Mann
Einsam vor *Gott*, es schuetzet die Einfalt ihn,
Und keiner Waffen braucht's und keiner
Listen, so lange, bis *Gottes* Fehl hilft.

Ця назва представлена з перспективи на цей раз самотньо оглядаючого поета. Його огляд є наївним оглядом Абсолюту, тому ім'я того, хто споглядається, недиференційоване і всеохоплююче.

І лише у 7 строфі, де Найвищий зображений візником, він чітко названий Богом - “*der Gott*” (26). Найвищий є тут керманичем часу. Там, де Найвищий діє в акті викликання, він несе ім'я “*Дух*” — “*der Geist*” (37). Як *Дух* Найвищий є “сучасним благом” - “*der gegenwaertige Gute*” (38) і “заперечуваним дурнем” - “*der verleugnete Albeme*” (38), “загнаним, як спіймана дичина” - “*wie gefangenes Wild getriebene*” (40). Усі перелічені тут образи пов'язані з духом часу, мають яскраво виражений романтичний характер, передаючи атмосферу ідейних тенденцій епохи романтизму.

Триада імен: “*der Erhabene*” (49), “*das Tagslicht*” (50), “*der Donnerer*” (50) (Піднесений, Світло Дня, Тромовержець) окрес-

лює Найвищого в його діючій появі як благословляючого покровителя людей. Нарешті, Найвищий є “der Vater” - отець (53), коли він стурбований тим, щоб людство залишилось.

Словесно-образний світ твору Гельдерліна, як бачимо, базується на тенденції репрезентації певних філософських моментів німецького романтизму, перш за все проблеми Абсолюту і ставлення Поета до Абсолюту. На відміну, скажімо, від концепції Бога у Клопштока, Абсолют Гельдерліна більш універсальна категорія (це зумовлено ідейними тенденціями романтизму). З другого боку, у Гельдерліна на полюсі, протилежному до Абсолюту, стоїть не загальний образ людини, а Поет, отже традиційний для оди пафос оспівування розгортається тут у силовому полі, полюсами якого є Абсолют і Поет.

Зупинимось тепер на ідейно-тематичному аспекті оди “Покликання поета”. Зауважимо, що події вірша в своїй індивідуальності нетотожні історії Діоніса, хоча мають аналогічну структуру. Тотожність поет - Бахус стосується двох осіб, з яких одну (Бахуса) ми вже знаємо, а з другою (Поетом) вперше зустрічаємось. Було б передчасним на основі окремих спільних рис, що впадають у вічі, робити висновок про цілковиту ідентичність обидвох осіб. Постійно слід зважати на те, що Гельдерлін наводить нам нові імена, тому що він повинен назвати нові “істоти” (згадаймо тут думки Гайдеггера про покликання поета у концепції Гельдерліна, життя якого визначається “мовленням”).

Ми помічаємо, що Гельдерлін як поет оди ідентифікується з образом Поета - Майстра. Так як в оді “Покликання поета” вживається багато імен для постаті Найвищого, так і для кожної нової поезії Гельдерлін намагається знайти нові імена для Поета. В цій оді діяльність Найвищого і Поета - Майстра підпорядковані одна одній. Як тільки поет дізнається про нову діяльність Найвищого, він винаходить для нього нове ім'я. Так він створює відповідність між кількістю можливостей діяльності і кількістю імен Найвищого. У ліричному сюжеті даної оди діяння Найвищого і діяльність Майстра підпорядковані одне одному, кожне діяння спрямоване на народження нового імені, що знаменує назву діяння, спричиняючи цим самим відповідності у природі. У такому контексті видається, що для інтерпретації твору Гельдерліна

Раздел 2. Поэтика и история литературы

в аспекті ідейно-тематичного комплексу важливі три моменти:

1. На рівні окремого вірша різноманітні імена “найвищої істоти” слід розглядати як аспекти його імені, а тому їх слід інтерпретувати, виходячи з їхньої ідентичності.
2. Це саме слід повторити на вищій сходинці цілого твору. Окремі поезії треба розглядати лише як “титули” константної істоти; в своїй сукупності вони оточують найвище його ім'я.
3. Увесь твір Гельдерліна можна витлумачити сумою окремих паралельних ідей, які не стільки доповнюють, скільки випробовують одна одну, складаючи тему твору - покликання поета.

Концепція творчості у Гельдерліна, яку він подає в оді “Покликання поета”, не є суто теоретичною, вона “витікає” зі справжнього “експерименту”. Його відповіді своєю конкретністю виростають до відповідей, що заключені в сутності поезії і, можливо, ніколи не були витлумачені так переконливо, як у Гельдерліна. Ода Гельдерліна “Покликання поета” допомагає відповісти на запитання про автономію людського духу, або, в іншому аспекті, питання про іманентність чи трансцендентність Бога. У творі Гельдерліна перед нами постає діалектичний рух антитези “я” - “ти” (на рівні образів це подано як протиставлення “я” - “світ”). Цей рух відбувається у напрямку чисто романтичної концепції до Абсолюту.

Розвиток поетичної форми Гельдерліна дослідники його творчості розглядають як діалектичний процес компромісних спроб своєрідного ліричного “сюжето-формування”, метою якого є один “правильний” вірш, в якому був би синтез усіх попередніх. Гельдерлін переробляв свої вірші часто вдруге і втретє, і таким чином всі вірші однієї формогрупи мають значення того самого вірша в різних варіантах.

Зауважимо, що європейська філологічна наука (а особливо власне німецька герменевтика та філософія в іменах Х.Г. Гадамера та М. Гайдегера) у ХХ столітті звертає особливу увагу як на спадщину Гельдерліна взагалі, так і на окремі аспекти його творів зокрема. Так, у статті Гадамера “Гельдерлін та майбутнє” постійно підкреслюється, що раніше у творчості Ге-

льдерліна бачили “шляхетну експресію романтичного поетичного духу”, а не помічали “новаторства, неповторності..., сили його мови і структури його світу”, “не помічали і не осмислювали” [8, с. 123-131]. Важливим аспектом для Гадамера є і те, що “історична рефлексія посиляється на подібність усвідомлення часу в нашу епоху і в часи поета”, і, що “у Гельдерліна свідомість історії швидше є усвідомленням сьогоденного дня і наявних у ньому свідчень майбутнього” (як підкреслює сам дослідник - “ні один із наших поетів не був настільки, як Гельдерлін, заглиблений у теперішність майбутнього”) [8, с. 124].

З другого боку, предметом філософських роздумів Гайдеггера, що мають назву “Гельдерлін і сутність поезії”, стали вислови самого поета про поетичну творчість як „найневинніше заняття”, про мову як “найнебезпечніше з благ, даних людині, щоб вона посвідчила, ким вона є”, про те, що люди є “мовленням і чують одні одних”, про те, що все, що триває, “повстає завдяки поетам”, про те, що “людина поетично мешкає на цій землі” [9, с. 132-136]. Для Гайдеггера найважливішим у характеристиці Гельдерліна є намагання поета шукати у слові сутність поезії як такої.

У другій строфі оди описуються найважливіші “професійні” обов'язки поета - давати життя (через імена) і проголошувати закон:

Und du, des Tages Engel! erweckst sie nicht,
Die jetzt noch schlafen? gib die Gesetze, gib
Uns Leben, siege, Meister, du nur
Hast der Eroberung Recht, wie Bacchus.

Поет завжди - між Богом і людьми, і ця “серединна” ситуація - єдина, яка виправдовує покликання поета. Поета “викинуто - викинуто в це “між”, між Богами і людьми, і тільки тут уперше вирішується питання, ким є людина і в якій основі вона закорінює своє існування”, - напише про цю ситуація Гайдеггер [9, с.136].

Раздел 2. Поэтика и история литературы

Цитована література

1. Браун М. Геометрия немецкого романтизма // РЖ. Серия 7. Литературоведение. - 1982. - № 1.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий. - Москва, 2001.
3. Vietor K. Geschichte der deutschen Ode. - Hildesheim, 1961.
4. Гейман Б.Я. Клопшток // История немецкой литературы: В 5 т. - Москва, 1963. - Т. 2.
5. Klopstocks Werke in einem Band. - Berlin; Weimar, 1983.
6. Hoelderlins Werke in zwei Baenden. - Berlin; Weimar, 1989.
7. Heidegger M. Erlaeuterungen zu Hoelderlins Dichtung. - Frankfurt am M., 1951.
8. Гадамер Г.-Г. Гельдерлін і майбутнє // Всесвіт. - 1993. - № 7 - 8.
9. Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії // Всесвіт. - 1993. - № 7 - 8.

Аннотация

В статье рассматривается развитие жанра немецкой оды в период перехода от классицизма к романтизму на примерах од Ф.Клопштока и Ф.Гёльдерлина.

Annotation

The article deals with the development of genre of the German ode in the period of transition from classicism to romanticism on the examples of odes by Klopstock and Holderlin.

**Стаття надійшла до редакції 10.09.02
Статья поступила в редакцию 10.09.02**

**ПОЕТОШМИ ЯК ЗАСІБ С ТВОРЕННЯ ШТРИГИ В
ОПОВІДАННІ
М. КОЦЮБИНСЬКОГО “ПОМСТИВСЯ”**

Сучасна філологічна наука часто висуває проблеми, що не можуть розглядатися як приналежні тільки одній галузі, скажімо лінгвістиці чи літературознавству. Так, новою інтегративною галуззю лінгвістичних знань, що прагне узагальнити результати досліджень як традиційних, так і сучасних напрямків у мовознавстві, є лінгвістика комунікації, завдання якої полягає у вивченні комунікативної діяльності людини і єдності її інтралінгвістичних та екстралінгвістичних проявів [2, с. 45]. Але проблематику комунікативної лінгвістики не можна віднести до суто лінгвістичних знань, тому у своїй статті ми розглядаємо один з особливих проявів комунікації - комунікацію художню, в даному випадку один комунікативний акт, що є вершиною своєрідного внутрішнього конфлікту між героями, не як проблему суто лінгвістичну або суто літературознавчу, а як проміжну проблему літературознавства і лінгвістики. Крім того, ми зосередимо свою увагу на тих елементах художнього цілого твору, що є способами створення інтриги твору, з одного боку, і способами проявлення конфлікту, з другого боку.

Оповідання “Помстився” М. Коцюбинського формально являє собою власне відображення комунікативного акту, що займає короткий проміжок часу. В глибшому ж розумінні цей комунікативний акт має широку ретроспекцію, розгорнену у часі, має давні корені. Саме через розмову героїв конфлікт набуває такої часової розгорненості, конкретизується, увиразнюється.

Центром комунікативної ситуації є образ Марії, ім'я якої стає своєрідним засобом створення інтриги і розв'язання конфлікту твору. Це навіть не власне образ, а своєрідна квінтесенція загальної проблеми твору. Саме дівчина, а потім жінка на ім'я Марія стає головною темою розмови, хоча комуніканти і не здогадуються відразу, що говорять про одну особу. Долі обох з них пов'язані з нею, однак трагедія, що сталася в минулому, стала

Роздел 2. Поэтика и история литературы

для одного з героїв вирішальною, для другого ж це тільки спогад, що мало його зачіпає.

Таким чином, в своєму дослідженні ми будемо розглядати поетонім не тільки у “зв’язку з характеристикою персонажа - носія того ми іншого імені” [1, с. 30], а й з точки зору впливу поетонімів на розвиток інтриги і конфлікту художнього твору.

Однак проаналізуємо текст докладніше. Оповідання починається описом досить ситуації - двоє подорожніх облаштувалися на відпочинок. Вони не так добре знайомі (про це повідомляє один із них, згадуючи, що вони знайомі тільки два місяці), різні за віком, але на якийсь момент свого життя герої поєднані долею, в якийсь момент вони знаходять між собою багато спільного, оскільки обидва змушені мандрувати в пошуках заробітку, обидва стомилися в дорозі й тепер раді відпочинкові, спокоеві та доброму товаришеві.

Отже, взаєморозуміння і, відповідно, можливість комунікації базується на тому, що герої в певний момент свого життя перебувають в однаковій життєвій ситуації і тому можуть один одного зрозуміти. Один з них починає розмову, власне спогади про своє минуле: *“А знаєш, кого я зустрів тут у Ренях?.. Ні, зроду не вгадаєш... Та й як тобі вгадати, коли ти і в вічі її не бачив, а мене оце два місяці, либонь, як зустрів на матулі?.. Іду я собі по джін оцей до шинку, коли бачу — стоїть на порозі молодиця... Як глянув на неї, так і впізнав відразу. Вона! Коханка моя колишня!”* [3, с. 145].

Далі герой розповідає, що п’ять років тому він був справжнім паном і мав великий двір. Тоді й зустрівся він з дівчиною, що була у його матері за покоївку: *“Гарна була дівка, така гарна та свіжа, що мені, було, аж коло серця запече, як гляну на неї... А горда та пишна, й не приступай!... Я колись до неї — а вона як стусоне мене в груди! Мене - дворянина!...”* [3, с. 146]. Отже колишній пан розповідає, що він задумав приборкати горду дівчину. Тому він увагою, добрими словами та подарунками почав привертати покоївку до себе, вона й *“залишила брикатися”*, як він каже. І почалися гулянки й бенкети, та скоро *“помітила маменька покійниця, що погано з дівкою, порадились ми — й відправили її...”* [3, с. 146].

Оскільки головним в створенні інтриги і розв’язанні конфлікту і комунікативної ситуації цього твору ми вважаємо використання в ньому поетонімів, то звернемо увагу на один досить

показовий момент. Під час своєї розповіді пан використовує замість свого прізвища апелятивний комплекс, що характеризує його теперішнє становище: *“Було колись: його благородіє, поручик Лука Іванович, дідич подільський, а тепер... босявка, дідич ринштоку міського, матульняк-заволока!..”* [3, с. 145]. Герой немовби замінює своє колишнє родове прізвище, яке він втратив, на його думку, разом з маєтком і становищем у суспільстві, сурогатною назвою “дідич ринштоку міського, матульняк”. Саме цей момент і стає причиною виникнення деякого нерозуміння між героями. До речі, Лука Іванович називає себе таким чином не раз, додаючи до назви ще й своєрідний титул “сіятельство”: *“Нап’юся гарно, висплює ще краще: рівчак під боки, камінь під голову, небом загорнуся — сплю, всі минайте його сіятельство, пана матульняка, дідича міського ринштоку!..”* [3, с. 146]. *“Був колись... був колись, брате мій, поручик Лука Іванович Гаєвський, село мав, а тепер — його сіятельство господин матульняк, дідич міського ринштоку!.. ”* [3, с. 151]. *“Око джину для його сіятельства пана матульняка! Діграбе!..”!* [3, с. 152]. Нарешті, й сам автор користується цим апелятивним комплексом - замінником антропоніма, нібито не вважаючи героя гідним називатися його власним ім’ям: *“А другої днини рано-вранці, коли ще “дідич міського ринштоку” солодко спав десь на вулиці...”* [3, с. 153].

Як бачимо, автор бере це назвисько у лапки, звертаючи увагу читача на те, що сам герой назвав себе таким чином, тобто відмовився від свого прізвища. Причому звернемо увагу на той факт, що герой продовжує користуватися своєрідний титулом і після того, як з’ясувалося його справжнє прізвище. Отже, зі зміною життєвої ситуації змінилося й ім’я.

Таким чином, можемо зазначити, що в якості поетоніма в даному випадку виступає апелятивний комплекс, що набуває значення власної назви й фактично замінює її, характеризуючи героя і розкриваючи його внутрішню сутність.

Показовим для характеристики героя є й те, що тільки одного разу його названо на ім’я й по батькові, причому таку двочленну назву використовує він сам (див. раніше). Далі ж, начебто простого селянина, автор називає його просто *Лука*, не використовуючи ім’я по батькові. Отже, ніякої поваги до-соціальної приналежності свого героя він не відчуває.

Закінчивши розповідь про своє зuboжіння, колишній пан питає, чому сумний його співрозмовник. Той теж, в свою чергу,

Раздел 2. Поэтика и история литературы

розпочинає розповідь про своє життя. З'ясовується, що його точить якесь горе, ніде не може він сховатися від своєї біди. А все тому, що покохав Свирид колись дівчину, але щоб одружитися, змушений був вирушити у Бесарабію на заробітки, де пробув досить довго. Розповідаючи про сцену прощання, парубок називає ім'я своєї дівчини: *“Озираюсь - аж то вона, Марія моя, з-за фігури сльози втирає...”* [З, с. 147].

Тепер між двома людьми, двома історіями життя, зовсім, як здається на цей момент їхнього діалогу, різними, раптом проведено паралель. Лука вигукує: *“Твоя Марія і моя Марія! Тих Марій на світі — як за гріш маку!.. Ну, випиймо ж за двох Марій!...”* [З, с. 147].

У зв'язку з цим зауваженням героя виникає версія, що автор не дарма вибирає для своєї героїні таке популярне на Україні, та й взагалі серед слов'ян ім'я. Таким чином він нагнітає напруження під час розгортання діалогу - комунікативного акту - аж до з'ясування того, що мова йде про одну жінку. Отже, поширеність імені не дозволяє героям запідозрити, що вони говорять про одну людину, і тільки інші поетоніми (*Бобрик* - назва населеного пункту; і *Гаєвський* - прізвище пана) розкривають ситуацію і проявляють конфлікт твору.

З другого ж боку, ім'я Марія викликає досить прозору асоціацію з ім'ям біблійної Марії - Божої Матері, а також грішної Марії Магдалени. Так в одному образі зливаються дві протилежні асоціації: грішниця й свята. І хоча в тексті ця аллюзія не проявлена, однак в ставленні Луки і Свирида до Марії вона певним чином накреслюється.

Таким чином, автор за допомогою імені нагнітає ситуацію комунікації, надає акту спілкування високого напруження. Згідно з його задумом герої нібито випадково зійшлися на березі річки, між ними, як на початок твору, немає нічого спільного, крім імені їхньої дівчини. Таким чином, постійністю, гюзчасовістю наділені тільки природа й ім'я - реалія надситуативна завдяки своїй коннотативній аллюзійності. Життя, час, минуле, щастя - все проявлено для обох чоловіків тільки через ім'я Марія. Вона стає квінтесенцією їхнього існування. Та й сам акт комунікації, відображений в художньому творі, стає можливим і виникає тільки тому, що Лука зустрів Марію і хоче розповісти про неї, поділитися з кимось.

В ході розмови поступово з'ясовуються обставини нещасливого кохання молодого героя. Свирид розповідає далі, що, повернувшись додому, він не застав своєї коханої, вона кудись зникла, а для нього з того часу життя втратило сенс. Батьки дівчини повідомили хлопця про долю своєї дитини: *“Занапали дитину нашу, занапали... пішла в найми, як і людські діти... та недолудок той, пан з Бобрика... звів її... й заподів кудись, що й тінь її пропала...”* [3, с. 150]. Дізнавшись про те, хто звів Марію, Свирид хоче помститися: *“Я до слуг: “Покажіть мені пана Гаєвського, дідича вашого”, - а сам не тисну ніж у жмені, ні, аж пальці залякли...”* [3, с. 151].

Після того, як герой називає прізвище пана, якого не знали досі й читачі, та назву маєтку, між героями поступово настає порозуміння, але трагічність ситуації загострюється. Першу асоціацію між обставинами створює топонім *Бобрик*, а другу - антропонім *Гаєвський*.

Отже, поетонім *Марія* дозволяє створити і загострити інтригу, інші ж поетоніми - *Бобрик* і *Гаєвський* - проявляють конфлікт твору і розв'язують інтригу.

Свирид тепер має змогу відплатити ненависному панові за всі свої страждання: *Гаєвський*, абсолютно п'яний, нічого не розуміє, а вода поступово заливає берег: *“...глянувши на п'яного ворога, що, засинаючи, тільки тулубом лежав на суходолі, а ногами в воді, він з огидою відвернувся і сливе побіг на прикрий берег.*

— *Хай же вода свята помститься за мою кривду!.. Хай вона забере тебе!.. - казав Свирид до себе, важко відсапуючися.*

Він хотів побігти, але зупинивсь. Сливе над самим вухом його розтягся пронизливий свист і, погрюкуючи та мигтячи осяяними вікнами, промчавсь потяг, перепиняючи Свиридові дорогу[3, с. 151].

Створюється враження, що долею Свирида керує якась вища за нього сила. Обставини забирають у нього кохану, тепер же щось начебто не дає йому здійснити помсту і залишити свого ворога на волю хвиль. Але в такий вирішальний для героя момент він сам приймає рішення: *“Його серце то гвалтом намагалось помсти, то страхалось запропастити людське життя, статись причиною смерті людини. Боротьба та тяглась одну йно хвилину; якесь почуття взяло, мабуть, гору, перетягло, бо*

Раздел 2. Поэтика и история литературы

Свирид вернувьсь до Дунаю.," [3, с. 151]. Отже, замість вбити, Свирид рятує свого ворога, який так нічого й не зрозумів.

Отже, Свирид начебто відмовляється від помсти і навіть рятує свого ворога, людину, що завдала йому стільки болю. У зв'язку з цим зауваженням звернемо увагу на назву твору — "Помстився". Заголовок настроює читача на зовсім іншу розв'язку - герой повинен помститися за свою образу, однак сподівання реципієнта не справджується. Створюється враження, що виникло протиріччя між поетонімом-назвою та кульмінацією твору. Але розглянемо докладніше специфіку самого конфлікту, який для Свирида носить скоріше внутрішній, а не зовнішній характер. Таким чином, ми зазначаємо, що в творі існує конфлікт зовнішній і внутрішній.

Зовнішній конфлікт полягає в тому, що пан зводить кохану дівчину Свирида, яка після цього зникає, збезчещена. Герой же намагається помститися за своє кохання. Цей конфлікт залишається нерозв'язаним, оскільки, незважаючи на сприятливі обставини, помста не відбувається.

Внутрішній конфлікт стосується тільки особистого світосприйняття Свирида, який взагалі сприймає зовнішні обставини тільки крізь призму свого власного бачення. Так, світ уявляється йому прекрасним годі, коли він вірить у своє майбутнє. Втративши ж кохану, він втрачає гармонію світовідчуття, все життя втрачає для нього сенс. Тепер же, відмовившись від помсти, віднайшовши Марію, а разом з нею і своє щастя, герой віднаходить втрачений сенс життя. Ми дозволимо собі зазначити, що відбувається внутрішня помста: Марію, яка була спогадом для обох героїв, яка була символом їхнього прекрасного минулого, забирає Свирид. Отже, він символічно начебто відбирає у свого заклятого ворога, колишнього співрозмовника, його спогад, його Марію.

Подвійність коннотації імені Марія знімається, коли вона вже належить тільки Свиридові. Адже він реалізував тільки символіку її святості, тоді як Лука у своїх спогадах реалізує її грішність. Тому тепер Марія символізує тільки святу жіночність.

Таким чином, поетонім-назва "Помстився" стосується розв'язання саме внутрішнього конфлікту твору, а для Свирида, якого можна було б вважати головним героєм оповідання, іншого конфлікту, крім внутрішнього, і не може існувати.

Таким чином, ми можемо зробити висновок, що велику роль в розгортанні інтриги й конфлікту оповідання М. Коцюбинського “Помстився” є значення “прикритість” двох антропонімів, один з яких (Марія) в силу своєї подвійної коннотативної природи не дозволяє героям зрозуміти сенсу конфлікту між ними до настання кульмінаційного моменту, а другий (Гаєвський), будучи замінений апелятивним комплексом, взагалі не згадується до моменту загострення напруження твору.

Проаналізувавши специфічну комунікативну ситуацію, що організує художнє ціле оповідання М. Коцюбинського “Помстився”, ми можемо відзначити, що лінгвістичні елементи - поетоніми - в даному випадку виступають засобами створення інтриги і розгортання конфлікту твору.

Цитована література

1. Белая Л.В. Литературные антропонимы как средство формирования содержательно-концептуальной информации художественного произведения // *Язык и культура*. - К., 1997.
2. Ганиш Е.Г. Комунікативні тактики: до постановки проблеми // *Язык и культура*. - К., 1997.
3. Коцюбинський М. Твори: В 2 т. - К., 1988.

Аннотация

В статье рассматриваются вопросы о роли поетонимов в развитии интриги и создании конфликта в рассказе М. Коцюбинского “Отомстил”, а также особенности развития коммуникативной ситуации внутри произведения.

Annotation

In clause the problems of features of development of an intrigue and conflict in the story, and the role in it poetonims are considered.

Стаття надійшла до редакції 4.09.02
Стаття поступила в редакцію 4.09.02

УДК 82-2.09

Какоєва Л.В.

“БЕНКЕТНИЙ ОБРАЗ” У ДРАМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “РУФШПРІСЦІЛЛА”

Образи бенкетів у драмах Лесі Українки, передусім в “Оргії” та драматичній поемі “В катакомбах”, докладно висвітлюються у праці О.Д. Турган “Українська література кінця XIX - початку XX століття і античність (Шляхи сприйняття і засвоєння)” (1995). Мотив оргії аналізується О.Д. Турган у світлі спостережень М.М. Бахгіна над народно-святковими бенкетними образами, а також традиціями античного симпосіону [1].

У статті буде зроблено спробу розглянути окремі сцени з “Руфіна і Прісцилли” в іншому контексті - з огляду на образ світського бенкету, що як усталений мотив становив складову частину традиційної “ранньохристиянської” сюжетної схеми, яка в літературі XIX ст. актуалізувалася при розробці тематики раннього римського, або катакомбного християнства.

Що стосується виокремлення даної сюжетної схеми, то у дисертаційному дослідженні М.Шевчук стикаємося із виділенням у класифікаційній групі історичних сюжетів регіонального сюжету “ранні християни” [2, с. 13], вузлові моменти схеми якого - прихід неофіта в общину, зміна моральних та релігійних поглядів, конфлікт з офіційною владою (часто з родиною), гоніння, мученицьке життя, страта - виділяються автором з посиланням на історичний нарис І.С. Свенцицької “Таємні писання перших християн”. На нашу думку, сюжет цей не стільки історичний за походженням, скільки детермінований в основних елементах сюжетної схеми агіографічними прийомами втілення мотиву страждання християнина за віру. Тож оскільки нам доводиться мати справу не з протосюжетом, виникає потреба виділення традиційної сюжетної схеми як інваріантного комплексу мотивів — результату окреслення традиційно фіксованої у багатьох авторів різних часів і народів певної семантико-подієвої моделі. Не торкаючись усього кола мотивів, окреслених у попередній публікації на матеріалі літератури 19 та

початку 20 століття [3], зупинимося докладно на мотиві бенкету. На відміну, від більшості виділених нами мотивів, закорінених в традиції агіографічної оповіді безпосередньо (чудесний рятунок християнина, чудесне навернення язичника) або опосередковано (візіонерство), бенкетний образ у тому вигляді, в якому він вписується у визначену сюжетну схему, у життійній літературі відповідників не знаходить.

Пошуки літературних джерел цього образу відсилають до драматургії бароко, а вона, в свою чергу, актуалізує новозавітні джерела, що задають основні параметри зображення світського бенкету в мораліте та драматизаціях агіографічного матеріалу.

Щодо смислового навантаження сцени бенкету, то у бароковій драмі спостерігаємо контамінацію двох ліній розвитку такого роду образності. Основні новозавітні джерела бенкетного образу в мораліте - притчі про багатія, що сказав душі своїй: “їж, пий, веселися”, але помер передчасно (Лк. 12; 16-21), та про багатого і Лазаря (Лк. 16; 19-31).^{*} При цьому притча про багатого та Лазаря може задавати сюжетну канву мораліте, а притча про багатія, що загинув передчасною смертю, вводить у неї мотив несподіваної смерті після констатації героєм, за бенкетним столом, повного свого задоволення від життя. З такого роду мотивами зустрічаємося в українській драмі “Ужасная зміна сластолюбиваго житія” [5]. Бенкет багатого Пиролубця споряджається за порадою “Любові земної”, алегоричної постаті, що у попередній сцені п’є із чаші Сластолюбства (насправді наповненої “лютим ядом, лютим жалом смерті” [5, с. 102]) і напуває з неї Дух Пиролубця. Тут вибір Пиролубцем трапези й бенкету наочно демонструє спосіб життя в солодошах зважливого світу, точніше, “прельщенога мира от сластолюбства лютішого звіря”, що має фатальні наслідки для душі людини (показова сцена зі Смертю, що наповнює посуд на бенкетному столі кістками, землею, попелом, зміїною отрутою, від чого Пиролубець і помирає). Опозицію до того, хто “противит же ся Богу, в

*** У бароковій поезії, як спостерігає М.Сулима стосовно “Пісні вдячної при бенкетах панських” К. Транквіліона-Ставровцеького, новозавітний образ багатого дає поштовх до розвитку мотиву *memento mori* [4, с. 99].**

сластФх пребываяй”, являє бідний Лазар, страждання якого “прісмнб и любезно зФло” для Бога [5, с. 107] (він з’являється на бенкеті, вимагаючи милості до себе).

Інша лінія розвитку бенкетних образів спостерігається в обробках агіографічного матеріалу, але тут, особливо в мартирологічних драмах, за допомогою їх виражено іншу опозицію: земні насолоди / небесні радощі. Наприклад, у “*Declamatio de S. Catharinae Genio*” [6] розгортання дії четвертої яви на тлі бенкету унаочнює життєві спокуси (багатство та шану), якими намагається звабити героїню цар Максенцій, посадивши її поряд з собою і обіцяючи зробити співправителькою за умови зречення християнства. У фіналі четвертої яви Катерину, як вказує ремарка, бичують за відмову, але вже початок п’ятої являє собою “живу картину” - сонне видіння Августа: “Тут з’являється Катерина з янголами на небі, прикрашена” [6, с. 274].

У літературі дев’ятнадцятого століття, в творах з життя римських християн, функції сцени бенкету дещо змінюються, тепер вона більшою мірою покликана репрезентувати зсередини зріз свідомості язичницького світу. Але принцип контрасту двох систем цінностей продовжує забезпечуватись за рахунок введення на бенкет чужинця, що репрезентує протилежну систему цінностей, тут - завдяки присутності на язичницькому бенкеті одного з героїв-християн. Мотив виявляється перспективним для розгортання у романі. У Г. Сенкевича в “*Quo vadis*” картина імператорського бенкету служить ілюстрацією до заключного положення сьомого розділу роману про римське суспільство як ще всевладне, але позбавлене душі. А присутність на бенкеті християнки Лігії не тільки забезпечує християнський погляд на вакханалію, але й мотивує наступну сцену післябенкетної бесіди, у фіналі якої її співрозмовниці, Акт і, дається відчуття приналежності Лігії до іншого світу, відмінного від явленого на імператорській оргії.

Показово, що бенкетна сцена часто передує бесіді християнина з язичником, з метою навернення останнього, на що спрацьовує унаочнений контраст стилів життя, як це, наприклад, бачимо у “*Taïs*” А.Франса (після бенкету відбувається навернення героїні відлюдником Пафнутієм). У поемі мотив може функціонувати у редукованому вигляді. Наприклад, у “*Неофітах*” Т.Г. Шевченка у

зіткненні на бенкеті двох світів акценти з їх протистояння зміщуються на ствердження сили апостольського слова, що проповіддю на оргіях одноментно навертає їх учасників на християнство, як у даному епізоді: “Тетери гостя привели / Сивобородого. І слово / Із уст апостола святого / Драгим елеєм потекло. / І стихла оргія. А жриця / Кіприди, оргії цариця, / Поникла радісним челом / Перед апостолом” [7, с. 237].

Найбільш прозорим семантичним навантаженням образу бенкету відзначається третя дія драматичної поеми А. Майкова “Два світи” (1881). Картина нічного бенкету на терасі палацу Деція відкривається співом хору (із лейтмотивом “ловіть час насолоди” [8, с. 194]), численні гості відверто демонструють жадібність, хтивість, повну бездуховність. Присутніми християнами у подальшій бесіді з господарем, з метою його навернення, наголошується контраст даної сцени (як такої, що демонструє “розпусту, падіння та зіпсуття нравів”) до молитовного зібрання “християнського Риму” в катакомбах, зображення якого (у другій дії) безпосередньо передувало цьому бенкетному епізоду.

Як демонструють наведені приклади, у творах з життя ранніх християн спостерігається співвіднесення двох мотивів: з бенкетом пов’язується навернення героя, як наслідок викриття істинного морального стану античного суспільства (або, в усякому разі, остаточне розчарування в перспективах язичницького світу). Тобто продовжує діяти семантика бенкету як “істотного обрамлення мудрого слова” (вихідний зв’язок між бенкетом і словом у найбільш виразній та класичній формі був поданий, як відзначає М.М. Бахтін, в античному симпосіоні, але своерідну традицію бенкетного слова знала й література середньовіччя) [1, с. 313]. Але цей бенкет не тільки втрачає визначальну рису бенкетного образу як народно-святкового (тенденцію до всенародності), але і в сфері приватно-побутової не об’єднує навіть присутніх на ньому. У розглянутих творах стикаємося із моделлю, яку можна визначити як “чужинець на бенкеті”, або, якщо наголошувати на викривальному пафосі таких образів (морального та релігійного занепаду та ін.), то й “свідок на бенкеті”, що у наступних епізодах діє як “викривач” (у цій функції герой відверто виявляє себе у наступній сцені навернення іншого учасника бенкету, найчастіше його господаря).

Раздел 2. Поэтика и история литературы

Усталеність такої моделі підтверджується формою організації “сцени бенкету” в драмі Лесі Українки “Руфін і Прісцилла”, робота над якою була закінчена в 1910 р. Йдеться про епізод другої дії - таємне зібрання християн у домі Руфіна, яких господар, з огляду на несподівану появу донощика Крусти, видає за своїх гостей, запрошує до триклініуму та пригощає вином. В організації епізоду формально зберігається уже відзначений вище розподіл ролей (гості та “викривач”), хоч вони показово інверсовані: на християнському “псевдобенкеті” присутній язичник Круста. Сцена язичницького бенкету у творі зазнає трагедії. Учасниками його стають християни, що в присутності донощика Крусти грають роль гостей Руфіна. З огляду на виявлену закономірність організації бенкетної сцени в “ранньохристиянських” творах цікаво наголосити, що, виступаючи на бенкеті в ролі, фігурально визначеній нами як “свідок-вибивач”, Круста пізніше переймає реальні функції головного свідка обвинувачення на суді над християнами. Зв’язок їжі з “мудрим словом” тут також відчутний, але в не менш трансформованому вигляді: як провокатор, Круста все-таки змушує “учасників бенкету” фактично зізнатися в своїх християнських переконаннях.

Як і в творах, розглянутих вище, сцена бенкету передує розмові, яка показує герою реальний шлях до навернення - бесіди Руфіна та Люція (формально бенкет уможливило для Руфіна подальшу бесіду з товаришем, якого завдяки цьому зібранню господар дому несподівано відкриває для себе як християнина).

Однак з погляду традиційного аксіологічнош навантаження сцена неоднозначна. Відмова від традиційної установки на викриття нікчемності “старого світу” визначається вже інверсією ролей “гостей” та “свідка”. Але й в апологію “нового”, що становить традиційне навантаження післябенкетної сцени навернення на християнство, у Лесі Українки вноситься відчутний дисонанс, що викликається наслідками сприйняття усе того ж бенкетного епізоду його “гостями”: під враженням “пащекування Крусти” Єпископ вимагає знищити коштовні фрески із зображенням Адоніса на стінах триклінії Руфіна, чим викликає у господаря, вже майже готового приєднатися до християн, вибух обурення. Таким чином, сцена бенкету і в цьому творі провокує розкриття для головного героя досі невідомої йому риси світу, до якого належать гості. Але відбувається це, як уже було відзначено, не стосовно “старого світу” (Крусту

Руфін визначає як негідника ще в першій дії), а відносно християнської громади, і відкриття це у подальшій перспективі полягає не тільки в пробліску перспективи навернення (“Але тепера мені щось блиснуло...” - зізнається Руфін під враженням тривалої розмови з Люцієм [9, с. 191]), але й у негативному враженні від ставлення громади до зразків римського мистецтва (“Іди руйнуй, що хочеш і як хочеш”, - дозволяє він “з великим болем”, як вказує ремарка, дружині-християнці [9, с. 194]).

Між тим традиційна функція бенкетної сцени, якої вона набуває у сюжетній схемі “ранньохристиянської” драми (тобто викриття фактичного кризового стану римського язичницького суспільства), у “Руфїні та Прісіллі” частково переноситься на фінальне зображення зібрання римлян на трибунах, що подає, однак, зріз свідомості не тільки інтелектуальної та соціальної еліти Риму, як це спостерігаємо у відповідних сценах згаданих романів або “Двох світів” А. Майкова, а й усіх інших прошарків суспільства, до того ж не лише язичників, що саморозкриваються у процесі обговорення процесу над християнами, а й самих християн, присутніх на трибунах. Як зауважує з приводу останньої сцени А. Гозенпуд, “строката юрба, що заповнює лави амфітеатру і жадає крові - усе, що залишилось від суворого і мужнього Рима, образ якого постає в ідеалі Руфіна. Остання дія остаточно символізує наближення смерті великого міста” [10, 14].

Таким чином, у зображенні сцени бенкету драма Лесі Українки не тільки вписується у річище загальної традиції розробки ранньохристиянської тематики, але й демонструє можливості трансформації традиційних мотивів у напрямку зміни аксіологічних домінант, закріплених за даною сюжетною схемою, на час написання твору, в європейській літературі.

Цитована література

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1990.
2. Шевчук М. В. Національно-специфічні засади обробки традиційних сюжетів (на матеріалі творчості Лесі Українки). Автореф. дис. ... канд. філолог, наук. - Житомир, 1999.

Раздел 2. Поэтика и история литературы

3. Какоєва Л.В. Традиційні мотиви у драмі Лесі Українки “Руфін і Прісцилла” // Литературоведческий сборник. - Донецк, 2000. - Вып. 3.
4. Сулима М. Притча про багатого і Лазаря в українській літературі XVII-XIX // Біблія і культура. - Чернівці, 2001. - Вып. 3.
5. Резанов В. Драма українська. I. Старовинний театр український. Вип. 6. Драма-моралітети. - К., 1929.
6. Резанов В. Драма українська. I. Старовинний театр український. Вип. 5. Драматизовані легенди агіографічні. -К., 1928.
7. Шевченко Т.Г. Твори: В 5 т. - К., 1979. - Т.5.
8. Майков А.Н. Сочинения: В 2 т. - М, 1984. - Т.2.
9. Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т. - К, 1976. - Т.4.
10. Гозенпуд А. Поетичний театр (Драматичні твори Лесі Українки). - К., 1947.

Аннотация

В статье рассматриваются “пиршественные образы” в драме Лесы Украинки “Руфин и Присцилла” в связи с традиционной сюжетной схемой “раннехристианских” драм.

Annotation

The article deals with the image of feast in “Rufin and Pristsilla” by Lesya Ukrayinka in connection with tradition plot scheme “early Christians” in drama.

Стаття надійшла до редакції 18.09.02
Статья поступила в редакцию 18.09.02

УДК 921.162.1-32.09

Янішевський О.О.

**ГЕРОЇЗМ І ТРАГЕДІЯ “МАЛОЇ ЛЮДИНИ”
В РОМАНІ В. ГОНСЬОРОВСЬКОГО “РІК 1809”**

I

Вацлав Гонсьоровський (1869-1939) був відомим свого часу громадським діячем і письменником, засновником багатьох легальних та напівлегальних патріотичних товариств, метою яких було відродження польської державності та об'єднання поділених між Росією, Пруссією та Австро-Угорщиною земель, населених етнічними поляками. Він активний учасник “*prokzerpienia sere*” (“зміцнення сердець”) - творчого напрямку польського письменницького середовища кінця ХІХ - початку ХХ ст., метою якого було виховання молодого покоління в дусі героїки і патріотизму. Для цього опрацьовувалися історичні теми різних періодів: Польща часів династії Пястів (Болеслав Хоробрий), Стефана Баторія, перемоги польської зброї у війні з Україною (битва під Берестечком), Косцюжківська інсурекція, легіони Домбровського, участь поляків у наполеонівських походах, у том числі на Росію, повстання 19-го століття (Листопадове (1830-31) та Січневе (1863-64) повстання). Девізом напрямку було: “Наслідуйте приклад героїв минулого!” В роки першої світової війни Гонсьоровський організував польські збройні корпуси з числа діаспори у Франції та США, що брали участь в боях на Західному фронті на боці Антанти. Жовтневий переворот не прийняв, про що свідчить аналіз його філософсько-публіцистичного твору “Анархісти” (його 3-тє видання, 1935 р.), а також інших повістей на суспільно-політичну тематику, написаних в роки першої російської революції. Писав як на історичну, так і на злободенні теми. Історичні теми такі: участь польських легіонів в іспанській та австрійській кампаніях Бонапарта (трилогія “Ураган”, “Рік 1809”, “Кінногвардійці”), війна на Сан-Домінго (теперішнє Гаїті) у складі французького експедиційного корпусу проти Туссена-Лувертьюра (“Чорний генерал”) та Листопадове

Роздел 2. Поэтика и история литературы

повстання (“Бем”, “Княгиня Ловицька”, “Емілія Плятер”). До наполеонівських романів можна віднести також “Пані Валевську”, хоча там немає батальних епізодів, а дається лише власний погляд на відому легенду. За цим романом у 1937 році Голівуд зняв одноіменний фільм з Гретою Гарбо у головній ролі. З повістей на злободенну тематику слід назвати “Нігілісти”, “Угодовці”, “Царевбивці”, “Анархісти”, “Finis Poloniae”. Всі вони присвячені соціалістичному руху, що тільки-но зароджувався, в них дався безпристрасний аналіз форм діяльності перших революціонерів, у т. ч. числі терору в ім'я ідеї. Піднімалися теми провокаторства (азефщина) и переродження особистості Людини внаслідок підпільної роботи. Прихильністю критиків не користувався.

Детальний огляд критичних публікацій, присвячених його творчості, дає підстави стверджувати, що їх навіть з великою долею умовності важко назвати об'єктивними. Через неможливість доступу до перших прижиттєвих критичних публікацій про творчість Гонсьоровського про їхній зміст і спрямованість можна дізнатися з праць дослідників пізнішого часу*. За М. Викою-Гуссаковською, перші критики відгукувалися про твори письменника переважно негативно або нейтрально-стримано. Наприклад, Т. Єске-Хоїнський у 1902 році стверджував, що в романі “Ураган” “немає душі і психології епохи”**, а Г. Галле, у 1904 р., про “Рік 1809” писав, що це лише “більш-менш вдала ілюстрація найважливіших подій наполеонівської епопеї”***. А. Дрогошевський про один з перших творів В. Гонсьоровського, повість “Аптекарь”, зазначав, що автор намалював досить-

Wyka-Hussakowska M. Waclaw G[^]siorowski // *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku.* - Krakow : Wyd-wo Literackie, 1973. -- T. III: Lit-ra okresu Młodej Polski. —S. 545-559; Golqbowska B. *Z biografii Wacława Gasiorskiego // Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Ser. I, zes. 82.* - 1971.-S. 57-65.

Jeske-Choiriski T. *Kwiaty i chwasty // Wądrowiec.* - 1902. - № 46. - Навед за: Wyka-Hussakowska M. Waclaw Gasiorsowski // *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku.* - Krakow : Wyd-wo Literackie, 1973. - T. III: Lit-ra okresu Młodej Polski. - S. 549-550.

Galle H. “Rok 1809” : *Recenzja / 7 Pismiermiectwo.* - 1904. - T. I. - S. 385, 386. - Навед. за: *Ibid.* - S. 550.

таки правдиву картину взаємовідносин у фармацевтичних колективах, водночас вказуючи, що письменник висвітлив невідомий громадськості зріз життя, “він хоче бути Колумбом цього світу”, “даремно увів у повість занадто мелодраматизму”’.

В радянській Польщі часто-густо замовчувався.

Творчість В. Гонсьоровського не вивчалася і не досліджувалася. У Польщі лише в загальних рисах, в Радянському Союзі, а тим більше в Україні - ні. З усіх його творів російською мовою було перекладено лише “Пані Валевську” (М. : Крон-Пресс, 1994).

В статті дається аналіз одного з романів Трилогії - “Рік 1809”. Піднімається тема трагедії “малої людини” в роки воєнних лихоліть, проводиться паралель з близькою за духом “Війною і миром” Л. Толстого. Акцентується увага на моментах у творчості письменника, які не сприяли прихильності до нього тодішньої літературної критики, почато полеміку із сучасними критиками на захист Вацлава Гонсьоровського.

Замисливши написати серію історичних романів про змагання польського народу за свою державність і незалежність, Вацлав Гонсьоровський, можливо, і сам спочатку не уявляв, наскільки багатоаспектна, глибинна і в чомусь навіть небезпечна для письменницької популярності ця тема. Адже описуючи буремні події першого десятиліття XIX ст. в Європі, конструюючи образи літературних героїв, неможливо не брати до уваги особистість, ім'ям якої пізніше було названо цілий історичний період - Наполеона Бонапарта. А бажаючи на цьому тлі висвітлити спільну позитивну рису характеру людей, які перебувають “по різні боки барикад”, - письменник ще більше ускладнив собі завдання, з яким, до речі, впорався блискуче.

Ідея роману “Рік 1809” - показати трагедію “малої людини” під час воєнних лихоліть, яка, будучи вирваною зі звичної обстановки, проходить крізь нелегкі випробовування, щоб наприкінці, наче прийнявши страждання усього народу на себе і сконцентрувавши їх в собі, потрапити у чергове коло життєвого дантівського пекла, з тією лише різницею, що Великий Флорен-

Раздел 2. Поэтика и история литературы

тієць був лише свідком посмертних людських страждань, а герой Гоцьоровського зазнав їх сам ще за життя.

Тадеуш Забельський - бургомістр невеличкого містечка Острівець на Галичині, - дізнавшись про додатковий рекрутський набір до австрійської армії, вирішує попередити керівників Варшавського герцогства про скору війну. Щоб показати природність такого вчинку, Гонсьоровський перед початком розповіді одним мазком характеризує роль новоутвореного Варшавського герцогства у французьких геополітичних планах: “Народу тієї державки можна було гинути в Іспанії, занепадати за Рейном, вмирати у французькому строю, але тому народові не можна було навіть і мріяти про укріплення власних кордонів. Герцогство Варшавське! Державка, подібна безформеному карлику, створена без історичного зв'язку з минулим, мізерна, приречена одразу на політичну смерть” [1, с. 20].

Але хоча це лише “мізерна державка”, “безформений карлик”, та водночас це вже своє довгоочікуване національне утворення, яке має само визначати власну долю. І Забельський вирушає в дорогу не до французького штабу, який був у Варшаві, а до польських властей. Слід зазначити, що Гонсьоровський часто акцентує увагу на патріотичному піднесенні або “некорінних” поляків, тобто тих, хто мешкає за межами Варшавського герцогства, або неполяків взагалі, наче порівнюючи їхню поведінку і моральні засади з поведінкою і моральними засадами підданих Понятовського. Це поляк Забельський, українець Семен, австрієць Вассенфельд. Порівняння не на користь “варшав'ян”: щире, безкорисливе прагнення пана Тадеуша розбивається об недовіру, підозрілість і відверте ігнорування зусиль людини з боку чиновників Варшавського герцогства.

Відчуття беззахисності, безсилового роздратування, недовір'я паралізує волю, туманить розум, вселяє безнадію. Політичне керівництво герцогства на практиці насаджувало атмосферу підозрілості, вимоги “пильності”, що виливалося в масові репресії проти інакомислячих: “...Якісь часи. Дня не має, щоб не сталося якесь насильство. Аж дивно! [...] У в'язницях людей як мурах. Щодня різних пройдисвітів ніби хапають, а кажуть... Різне буває” [1, с. 87].

І якщо Віктор Гюго у “Дев’яносто третьому році” зупиняється лише на підступах проблеми внутрішньої політики новоутворених революційних держав, сприймаючи саму революцію в абстрактно-емоційному плані й шукаючи виходу з трагічного протиріччя між насильницькими методами і гуманними цілями революції [2, с. 4-5], то Вацлав Гонсьоровський у своєму романі однозначно стверджує: держава, що утворилася не шляхом вільного волевиявлення населення, а насильницьким, штучним способом (революцією, рішеннями світових лідерів тощо) з необхідністю з часом вдається до силових методів, спрямованих проти широких народних мас. Ця думка польського письменника знаходить своє підтвердження у диктатурі Кромвеля, якобінському терорі, переслідуваннях невдоволених у 1807-1809 рр. у Варшавському герцогстві, у положеннях програми “Північного союзу” декабриста Пестеля в Росії, у дійсності радянської доби, в сучасних одіозних недемократичних режимах деяких країн “третього світу” тощо.

Тому читача не дивує той факт, що Тадеуш Забельський потрапляє до в’язниці, де піддається тортурам як фізичним, так і психологічним. “На підземелля не ремствуй, воно кожного голубить. Запитай, хто тут не був!... А хто тут ще буде! Терн рога mutantur [1, с. 83], - напучує Забельського заплічних справ майстер Лазанек. - Тут [у підземеллі] влада завжди однакова. Бракує тобі досвіду. Аби б ти витримав, аби б відразу тебе не стратили й, хтозна, може настане час, що я тобі перший вклонюся...” [1, с. 80]. По суті, Лазанек формулює кредо людини, для якої ремесло тюремника є життєвим покликанням і яка у ролі ката однаково “співчутливо” подасть руку при сходженні на ешафот як жертвам, так і тим, хто їх прирік на страту.

Хоча Забельського врешті звільняють з в’язниці, але письменник дає зрозуміти читачеві, що це був не результат “прозоріння” представників силових структур, не прояв бажання слідчих розібратися з новими обставинами, що відкрилися, а наслідок діяльності добре законспірованої масонської ложі Астрєя. “Наша Астрєя — то не Варшава, не компанія пана генерала [Домбровського], а цілий світ: куди не подивись - всюди серед вищих персон знайдеш наших союзників... Поки ти Забельський - ти просто пруттик, який будь-хто зламає, але як до братства всту-

Раздел 2. Поэтика и история литературы

пиш, - тебе вже важко буде скривдити, бо тим прутиком пов'язаний будеш з тисячами інших; хто тебе зачепить, той з тисячею буде мати справу" [1, с. 114]. В. Гонсьоровський підводить до висновку, що держава, в якій процвітають доноси, відсутнє дотримання елементарних прав людини, з необхідністю породжує різні форми спротиву.

Забельському важко не озлобитися після знущань, жахливих наклепів, не зненавидіти ту міщанську масу, заради якої врешті і буде вестися війна. Він у розпачі звертається до Бога. Пан Тадеуш не благає у нього прощення своїм кривдникам, внутрішнього спокою, який дає смиренність, не кається за власні гріхи. Навпаки. Господь для Забельського - це наче язичницький ідол, що наповнює руйнівною силою всіх, хто до нього доторкнеться, щось на зразок лавейвського Сатани, який, приваблюючи до себе страждальців ілюзією кінця їхньої тяжкої юдолі, насичує їх демонічною Чорною силою. "...Дай мені силу шаленства і відчаю, переповни мене невгасимою помстою! Не хочу я ані подвір'я свого, ані Янки своєї - нехай бурлакою залишуся, тільки б кривдникам своїм помстився!" [1, с. 86]. Але відради і полегшення так і не знаходить.

Для нього залишається інша, зрозуміла і реальна альтернатива - активна життєва позиція, сповнена конкретного змісту діяльність, яка не залишає часу на виснажливі і непродуктивні роздуми, на самокопання. Тому як тільки прогрімилі перші постріли на австрійсько-польському кордоні, всі образи Забельського відступили на другий план, і він записується в армію, причому у полк передової лінії.

II

Фабулою роману, сповненого сцен солдатського побуту, білуачного життя, збройних поєдинків, є воєнна кампанія квітня-липня 1809 року. Будучи людиною романтичною, емоційною, письменник ненав'язливо робить читача ніби безпосереднім учасником тих буремних подій. Тому інколи дійові особи у нього розмірковують і висловлюються мовою кінця XIX ст. Так, полковник Годабський у своєму філософському монолозі після відвідування головної штаб-квартири у Рашині оцінює політич-

ну діяльність Наполеона і устремління співвітчизників фактично з позицій історика пізнішої доби - кінця XIX - початку XX ст., що, звичайно, виглядає неприродно.

В. Гонсьоровський безкомпромісний у своїх оцінках історичних подій у Польщі на початку XIX ст. Віддаючи належне, наприклад, князю Понятовському, він одночасно показує його майже злочинну за наслідками безпорадність, недолугість на початку війни [1, с. 177]. Об'єктивно оцінюючи діяльність генерала Зайончека, письменник з презирством описує його дрібні інтриги проти Домбровського [1, с. 115-116].

Як відомо, ретельно продумана організація будь-якої справи є важливою запорукою її успіху. Якщо цьому не приділяти належної уваги, то кінцевий результат легко передбачити. Тому і безрезультатність битви під Рашином, і наступна капітуляція Варшави стали результатом неорганізованості і безладдя, які панували серед вищого керівництва польського війська. До того ж здачу позицій прискорила зрада в штабі, передача польських планів дій австрійцям.

Як знуцання над здоровим глуздом виглядають сцени нічного розгулу у головній квартирі польського війська - польовій резиденції Понятовського, - де лунають здравиці на честь племінника короля, дзвенять келихи, йде азартна картярська гра, а розпорядок служби визначають пані де Вобан і родовиті дами Варшави... І це у той час, коли ординарці з передової вже втратили голос, намагаючись докричатися до штабістів. Може спасти на думку, що такі неблаговидні факти з неблагородною метою подати у темних кольорах всі перипетії боротьби з австрійцями наводить полонофоб. Але Гонсьоровський, зберігаючи неупередженість, не дає їм своєї оцінки, обеззброюючи тим самим потенційних критиків.

Поет-легіонер полковник Ципріан Гобебський, цей Андрій Волконський "Року 1869", болісно переживає за організаційний хаос у війську, за спосіб вирішення польського питання імператором Наполеоном: "...доки це плем'я вітчизняних Пілатів не вимре, доки не пролунає такий потужний поклик, який би і мертвих підняв, загасив лінощі, усунув корисливість - доти та неміч, той безлад, ті розпачливі судоми будуть тривати. - І далі він з розпачем повторює слова Наполеона: "Подивлюся, чи гідні ви

Раздел 2. Поэтика и история литературы

[поляки] бути народом!” [], с. 180-181]. До речі, з князем Андрієм Гodeбського ріднить близькість філософських основ світосприймання, болісний пошук моральних підвалин поведінки Людини. Навіть обставини смерті у них майже однакові: будучи важко пораненими на полі бою, вони вмирають з твердою вірою у здорові сили власних народів, які, відкинувши усі міжусобні чвари, у майбутньому покінчать з війнами взагалі.

Полковник дійшов висновку, що Наполеон мав рацію, висловлюючи сумніви щодо спроможності поляків називатися народом, оскільки останній “спить, дрімає” [1, с. 181]. На думку Гodeбського, поляки самі давали підстави так думати. В. Гонсьоровський вкладає у уста героя легіонів пророчі слова: “Потрібне покоління зі сталі і бронзи, покоління, яке б для того народилося, щоб'полягти, згинути, мужність якого спокутувало б недбалість батьків, яке б жило однією думкою і йшло замріяне в єдину дороговказну зірку, яка зветься Польщею” [1, с. 180]. По суті, цим твердженням Вацлав Гонсьоровський задовго до інших (зокрема, Л. Гумільова в Росії) маніфестував появу такого суспільного феномена, як пасіонаризм.

Гodeбський робить вірний висновок: усі зусилля шляхти, нижчих станів навіть за умови французької підтримки виявляться марними, якщо всередині суспільства не з'являться особистості, які готові свідомо принести себе в жертву заради ідеалів свободи, рівності, братерства.

Забельський чітко усвідомлює фактичне існування двох польських армій, двох суспільств: суспільства варшавських чиновників, бундючної шляхти і суспільства людей, сповнених благородних поривань і гарячого патріотизму. Битва під Рашином саме і підтвердила правильність міркувань Гodeбського. Пан Тадеуш перебуває в самій гущині цієї битви. Разом з полковником Гodeбським він бере участь в атаці відчаю на вільшину. І саме в цей момент, як показує Гонсьоровський, момент найбільшого напруження духовних і фізичних сил відбувається різка зміна внутрішньої позиції Забельського - перед читачем вже не охоплена сліпою злобою людина, а пасіонарні. Поставивши купку вцілілих після атаки відчаю солдат, серед яких були і полковник, і колишній бургомістр, у відвойованому вільшанику навпроти вістря нового австрійського наступу, автор роману з гли-

боким бодем пише про неминучість загибелі пасіонаріїв, зазначаючи водночас, як часто героїзм відданих справі бійців прикриває неорганізованість і безвідповідальність вищого командування. “Тим часом біля Гудебського залишилася лише купка воїнів, які ще могли стояти на ногах. Жодному з них не спало на думку, що, стоячи тут, в найсильнішому вогні, вони наражаються на неминучу смерть. Нікого вже не оглушували гарматні залпи, не страшили колони австрійців, що гарячково просувалися уперед. Солдати флегматично діставали з ранців полотняні стрічки, перев’язували ними рани, байдуже прикладалися до манерок, набивали пусті патронташі набоями полеглих, прилаштовували на рушниці багнети” [1, с. 203].

Характер опису Гонсьоровським поведінки героїв твору в бою досить близький до манери, з якою Л. М. Толстой відтворив дії капітана Тушина та його батареї під Шенграбеном у своєму романі “Війна і мир”. Як і Л. Толстой, В. Гонсьоровський підкреслює спокійну мужність воїнів, відсутність у них зовнішніх ознак боязні смерті: для них бій є ніби звичною буденною роботою, хоча, зрозуміло, що насправді це далеко не так. “Через цей страшений гул, шум, внаслідок необхідності постійної уваги і діяльності, Тушин не відчував ані крихітки неприємного почуття страху, й думка, що його можуть вбити чи важко поранити, не спадала йому. Навпаки, йому ставало все веселіше і веселіше. [...] Незважаючи на те, що він все пам’ятав, все усвідомлював, все робив [...] його стан був схожий на гарячкове марення чи на стан п’яної людини” [3, с. 242-243]. Всього чотири гармати батареї Тушина фактично уможливили організований відступ російської армії (“Успіхом дня ми зобов’язані понад усе цій батареї і героїській стійкості капітана Тушина з його ротою”, - відзначає Волконський [3, с. 251]). Так само і передня варта полковника Гудебського тривалий час стримувала у вільшині наступ австрійських військ, не даючи їм скористатися ефектом раптовості. Пізніше саме слово “вільшина” стане для поляків символом військової доблесті і незламності бойового духу.

“Був у вільшині” значило для воїна більше, ніж хрест заслуги, ніж шеврони; це було ознакою, як командорський хрест Легії, як похвали, як офіцерські погони, генеральські зірки. “Був у вільшині”! Значить, мав душу непокірну, мужність відчаю, мав

Раздел 2. Поэтика и история литературы

у серці благання і біль землі, яка його народила, її сподівання і розчарування, був Сцеволлою і Коклесом, був у Фермопілах!” [1, с.2‘02].

Гонсьоровський вдало використовує метод художньої алегорії: він розглядає вільшину як узагальнений образ “малої людини”, яка несе на собі основний тягар війни. Вільшина, зазначає Гонсьоровський, гнеться під вітром, падає під сокирою лісоруба, її атакують шкідники, але вона все ж відроджується, символізуючи нездоланну силу життя. Письменник порівнює дерева в лісі з прошарками польського суспільства, в якому вільсі, тобто “маленькій людині”, відведено непомітне місце. Вона, як і людина, також страждає від наступу сусідніх дубів, яворів, осокорів, через те що завжди росте на узліссі, перша зазнає наруги. Однак після всіх грізних ударів природи, коли могутні дерева вже лежать на землі, починають загивати, перетворюючись поступово на тлін, саме вільшина пускає нові пагінці як провісте к майбутнього буяння життя. “Вільха не могла опиратися ані бурям, ані ураганам. Кожен вихор з її крони, листя, пагінців рясну брав данину, не могла падати так гордо, так непокірно, як дуб, тріщати, як граб, угинатися, як ялиця, ламатися від легкого віяння, як береза чи верба. Вільха усім своїм кволим корінням трималася землі, роздерта на шматки - з ран своїх нові пускала бруньки, підрублена сокирою, покривала свій пеньок зеленню і так стояла в забутті роки, віки” [1, с. 188]. Вільшина - це символ непереможного народу, який знаходить у собі силу відроджуватися після злигоднів, ставати на ноги.

У людському житті уся велика політика врешті-решт заторкує пересічну “малу людину”, яка на своїх плечах виносить увесь тягар прорахунків можновладців. Але саме “малі люди”, як відомо, є справжніми рушіями духовного відродження. В алегоричному переказі В.Гонсьоровського дуби, явори, осокори стають просто непотрібним відпрацьованим матеріалом. Злигодні Забельського якнайповніше ілюструють цю просту істину, яку хотів донести до читача В. Гонсьоровський.

Незламний спротив вільхи усім ударам долі, її несхитний потяг до відродження нагадують могутню життєдайну силу старого дуба у “Війні і мирі” Льва Толстого, який непохитно протистоїть всім знегодам. Спільним для них є потужний потенціал

непокірності несприятливим зовнішнім впливам, що у різний час, але з приблизно з однакових мотивів відзначили і Л. Толстой, і В. Гонсьоровський.

У Толстого: “Весна, і кохання, і щастя!... І як не набридне вам все одна й та сама безглузда, несусвітна омана. Все одне й те, саме, і все омана!” [4, с. 161].

У Гонсьоровського: “Призначенням її була сокира і пила дроворуба, складаний ніж пастуха, обійми урагану. Вільха падала, ламалася, сочилася деревною кров’ю, всихала і знову росла, знову шукала життя в наполовину розтоптаній гілці, напівмертвій бруньці” [1, с. 189].

Письменник іде ще далі: він показує, що життєва стійкість пересічного громадянина залежить не від національності, не від конкретної історичної ситуації на теренах його Батьківщини, а від певного, хоча й зовні невидимого, внутрішнього переконання, яке дає змогу йому піднятися над оточенням, розгледіти спонукальні мотиви вчинків окремих людей й зрозуміти глибинну суть перетворень світу, яка пізнається лише за умов *tertium comparationis* - третього у порівнянні. Полковник-австрієць Вассенфельд бере активну участь у вирішенні долі Забельського, коли над тим нависла загроза смертного вироку за присудом австрійського військово-польового суду. Ризикуючи власним службовим становищем, не боячись наразитися на підозру щодо сприяння “шпигунам Герцогства”, Вассенфельд сміливо йде на відкритий конфлікт зі своїм безпосереднім начальником і домагається врешті відкладення розстрілу, що уможливило у подальшому його заміну довічною службою у цісарському війську. Вассенфельд з розумінням поставився до факту служби Забельського у Понятовського і його втечі свого часу до Варшави. Полковник зробив би так само на місці пана Тадеуша: “Хіба не пішов би ти на заклик своїх братів, пішов би проти них?” - “Не знаю... може” [1, с. 335], - також не задумуючись, що цим вчинком поставив би у складне становище рідних і друзів. Ніхто з близьких не осуджує Забельського, ані слова докору не злітає і з вуст Вассенфельда, який розуміє, що тут йдеться про природне і непереможне прагнення розділеного кордонами народу до об’єднання в єдиній і сильній державі.

Роздел 2. Поэтика и история литературы

Вацлав Гонсьоровський доносить до читача всю трагедію поляків, які, вимушено проживаючи у різних частинах поділеної між сильними сусідами країни, піднімають зброю один проти одного. У битві під Ваграмом зійшлися у жорстокому двобой французька й австрійська армії, до складу яких входили і польські частини.

“Діти однієї землі, гілки одного дерева, пройняті спільним жалем і розпачем, неслися один на одного, щоб у власній крові шукати похвали імператора, кожен свого” [1, с. 392].

З глибоким співчуттям описує В. Гонсьоровський розпач взятих у полон французами поляків, у т. ч. і Забельського, які тепер вже у складі наполеонівської армії змушені направлятися до Іспанії, подавляти визвольний рух її народу проти чужоземних загарбників. По суті, їм відведена жаклива роль “гарматного м’яса”, а їхнє пересування під конвоєм, ніби вони є карними злочинцями, робить їхнє становище нестерпним. Забельський, який після свого від’їзду до Варшави мріяв незабаром повернутися додому і в якого в Острівці залишилася дружина, відчуває себе жорстоко обманутим у найшляхетніших пориваннях. Віддаляючись все далі від рідного краю, він фактично вже не може сподіватися не тільки на швидке, а й взагалі на саме повернення.

Символічною є кінцівка роману. Колона полонених поляків зустрічається з Тадеушем Косцюшко, який у романі введений під іменем Казимірчак. Хоча факт такої зустрічі є художнім вимислом, як і те, що Казимірчак-Косцюшко не займався таємними операціями в австрійському тилу (на чому, до речі, наголошує автор передмови до цього роману Вольдемар Лисяк), Гонсьоровський вставляє їх у творі з подвійною метою.

По-перше, показати руйнацію польської армії і, понад те, всього управлінського механізму Герцогства - цього псевдодержавного утворення. Вкладені у вуста Казимірчака - утаємниченої особи - слова покликані донести до співвітчизників сторонній погляд на взаємовідносини й самі особистості таких беззаперечних для кожного польського історика авторитетів, як Понятовський, Домбровський, Зайончек: “Три вожді, три легіони, три розлучені партії. Заздрість, ворожість охопила вояків. Між полками Зайончека і Домбровського вже до кривавих доходило сугинок. Кожен з тих трьох хотів би бути над усіма. Фактично

керують усім французи відповідно до своїх інтересів” [1, с. 52].

По-друге, автор роману прагнув показати об’єктивну неможливість відбудови незалежної польської держави за тих конкретних історичних умов, вбачаючи водночас у ній навіть прояв фатальної неминучості, що можна, здавалося б, трактувати як відхід В. Гонсьоровського від позицій детермінізму в оцінці подій суспільного життя. У Гонсьоровського Косцюшко звертається до співвітчизників із закликом підкоритися примхливій долі, оскільки не існує можливості у будь-який спосіб змінити ситуацію: “Браття, нехай з Вами буде Бог! Важка, жорстока ваша доля - так розпорядився Всевишній. Ідіть з Його ім’ям на вустах: пишайтеся своїм мучеництвом. Провидіння зв’язало вас з орлами Бонапарта, фатальність вас до нього пхнула, не час вертати! Але серед того моря крові, вогню й заліза збережіть хоча б честь землі, яка вас народила! Слава Ісусу Христу!” [1, с. 412]. Однак неупередженим поглядом між рядками твору, навіть у сповненому глибоким смутком зверненні Косцюшка-Казимірчака до полонених співвітчизників, фактично видно проблески оптимізму і віри автора у торжество національної ідеї - створення не ефемерної, а справді незалежної і сильної польської держави. Але шлях до цього буде довгим і звивистим, сповненим страждань і напруженої боротьби. І в майбутньому, за історичним обрієм, доля посміхнеться обманутому народу, і вистраждана польська держава відродиться, подібно до казкового птаха Фенікс.

Ввійдіть всі мною в страждання неминуче;
Ввійдіть всі мною в град жалю без кінця;
Ввійдіть всі мною до загиблих розпучливо.
Творіння я правдивого творця... [4, с. 28]

* * *

У контексті викладеного вище не можна обійти мовчанням передмову до роману, написану Вольдемаром Лисяком [5, с. 5-18]. Її предметом є не стільки критичний аналіз сильних і слабих сторін роману, скільки висвітлення ставлення Наполеона до поляків.

Посилаючись на фрагменти зі щоденника особистого секретаря Наполеона Бур’єна, а також на висловлювання сучасного польського історика Ежи Лоска, він дає позитивну оцінку політиці

Раздел 2. Поэтика и история литературы

Бонапарта щодо Польщі [5, с. 8-9]. Лисяк не звертає увагу на ту обставину, що Бур'єн наводить у своєму щоденнику не власну розмову з Наполеоном, тодішнім Першим консулом, а лише передає почутий від когось зміст його розмови зі своїм ад'ютантом Сулковським. Лисяк наводить лише одну цитату Лоека і забуває, що останній у свою чергу посилається на незавершену працю Симона Ашкеназі "Наполеон і Польща". У той же час автор передмови детально відтворює перебіг бесіди французького імператора з російським послом графом Лобановим-Ростовським під час укладання Тільзитського миру, посилаючись на відповідні археографічні джерела. При цьому він доходить висновку: твердження, що Наполеон дотримувався щодо Польщі подвійних стандартів, не мають під собою реальних підстав.

Не відповідає історичним фактам і твердження Лисяка, що великомасштабна кампанія 1812 року почалася передусім через польське питання. Очевидно, автор передмови не був знайомий з монографією А. Манфреда "Наполеон Бонапарт", яка на той час вже вийшла з друку (у 1971 р.) [6]. Манфред, зокрема, зазначає, що польське питання було лише одним зі спірних між двома імперіями, додаючи при цьому, що Бонапарт не збирався жертвувати нічим реальним заради відновлення незалежності Польщі: "Я дуже далекий від того, щоб стати Дон Кіхотом Польщі" [6, с. 490]. Більше того, А. Манфред прямо зазначає, що французький імператор намагався використати поляків для реалізації своїх агресивних планів, реально нічого не роблячи для них. І взагалі, на думку автора монографії, причини кампанії 1812 р. лежать не в польському питанні, яке, власне, було розмінною монетою у торзі двох імператорів, а у прагненні Наполеона до гегемонії в Європі.

Пояснення двуручної позиції Наполеона у польському питанні, за словами А.Манфреда, можна знайти у наслідках кампанії 1806 року' Бонапарт не хотів заради Польщі сваритися з трьома монархіями - учасниками її переділів: Росією, Австрією і Пруссією, хоча відновлення цілісності Польщі й відповідало прогресивним ідеям французької революції і більше того - було однією зі стратегічних цілей французької зовнішньої політики кінця XVIII - початку XIX ст. [6, с. 390].

Наведені міркування свідчать про невідповідність тверджень Вольдемара Лисяка історичним фактам, що, зрозуміло, не могло не позначитися на оцінці ним роману В. Гонсьоровського “Рік 1809”. Полемізуючи з істориками, літературними критиками щодо французько-польських відносин, В. Лисяк намагається довести неефективність використаних Гонсьоровським художніх прийомів, показати наявність у романі історичних невідповідностей [6]. Це типовий прояв необ’єктивного тенденційного підходу. Лисяк фактично повторює і Томаша Поделку, і Вітольда Білліпа, і в чомусь Єжи Копаню, спільним для статей яких є тенденційність оцінок, повне ігнорування конкретного матеріалу творів - висловів персонажів, авторських коментарів тощо.

* * *

Таким чином, у романі “Рік 1809” Вацлав Гонсьоровський зобразив широку художню панораму внутрішньополітичного життя першого після переділів державного утворення на польських землях, одним з перших в національній літературі дав об’єктивний аналіз польського питання в наполеонівській політиці. Розвиваючи тему “малої людини”, він порушив фундаментальні проблеми боротьби добра і зла, чесності і підступності, порядності і двурушництва. Зрозуміло, що Гонсьоровський був заангажованим письменником, мав певні світоглядні орієнтації, але він намагався давати об’єктивні оцінки, що спиралися на історичні факти.

Цитована література

1. G[^]siorowski W. Rok 1809. - Warszawa, 1986.
2. Толмачёв М. Роман “Девяносто третий год” Виктора Гюго // Гюго В. Девяносто третий год. - М., 1981.
3. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т.- М., 1979. - Т. 4.
4. Данте Алигьери. Божественная комедия. - М., 3988.
5. Lysiak W. Rok 1809 i nie tylko // G[^]siorowski W. Rok 1809. - Warszawa, 1986.
6. Манфред А. Наполеон Бонапарт. - М., 1998.

Раздел 2. Поэтика и история литературы

Аннотация

В статье охарактеризован роман Вацлава Гонсеровского “Год 1809”. Освещается трагедия “маленького человека” в пучине военных бедствий, проводятся параллели с близким по духу произведением русской литературы - романом “Война и мир” Л.Н. Толстого. Особое внимание уделяется тем моментам творчества писателя, которые не способствовали благосклонности к нему польской литературной критики начала XX века. В статье положено начало полемике с современными критиками в защиту В. Гонсеровского.

Annotation

In this article the question is a general characteristic of the Vatslav Gonsiorovskyy's novel “Year 1809”. There was opened tragedy of “a small person” in hard times of war. There were installed the parallels between this novel and Leo Tolstoy's novel “War and Peace” that contoured similar ideas. Special attention was paid to aspects in creativity of Gonsiorovskyy those provoked malevolence of Polish literaty critics at the start of the XX century to writer. In this article there was began a discussion with critics about a meaning of the novel “Year 1809”.

Стаття надійшла до редакції 1.10.02
Статья поступила в редакцию 1.10.02

СПІЛЬНІСТЬ ВІДМІННОГО: “НЕОКЛАСИКИ” І “ПРАЖАНИ” В АСПЕКТІ ТИПОЛОГІЧНИХ ЗІСТАВЛЕНЬ

“Ми повинні широко і ґрунтовно
зазнайомитися з культурним набутком
інших народів, з усім, що може поширити
і запліднити наш власний досвід”

(М. Зеров).

“Дивне видовище... Кілька самотніх обелісків і - пустеля навкруги, ряд різновіддалених колон і - ані натяку на будівлю” [1, с. 11] - такою у рецепції Є.Маланюка поставала українська література, розмежована, розтоптана, неструктурована. Розрізненість окремих її ланок (у Східній і Західній Україні та поза її межами) обезкровлювала живий організм, позбавляла його того кисню, яким мав бути взаємозв'язок усіх складових частин літературного процесу.

У 20-х роках ХХ століття “неокласики” чи не першими, на думку Ю.Коваліва, “зробили спробу перевести літературний процес у річище природної тяглості” [2, с. 21], відстоюючи його розвиток на іманентній основі, що міг здійснюватися при умові засвоєння здобутків світового письменства. “Неокласиків” зближувала висока філологічна освіта, любов до слова, до надбань світової літератури, відчуття гострої потреби в широкій освітянській діяльності.

При всій зовнішній несхожості чи не найбільш типологічно співвідносними з “неокласиками” в українській літературі міжвоєнного періоду виявилися поети-емігранти, котрі перебували в Празі чи поблизу неї. їм імпонувала опозиційність київських поетів до підрадянської дійсності і твореної тут “пролетарської” культури. Вимушена політизованість одних і позірна аполітичність невеличкого кола київських поетів тяжіли до одного полюсу: утвердження національного культурного простору, ведення діалогу з іншими

Раздел 2. Поэтика и история литературы

європейськими літературами, засвоєння здобутків попередніх епох, відстоювання високої культури.

Чи не першим в українському літературознавстві зіставлення київських “неокласиків” і тих, кого відносять до “Празької школи”, здійснив О. Ольжич в огляді “Сучасна українська поезія”, надрукованому в “Українському віснику” (1942). Правда, кількість “неокласиків” зведена поетом до трьох чільних представників, що свідчить, можливо, про недостатню поінформованість автора про літературні справи в Україні чи неточність використаних ним джерел інформації. Поет і вчений О. Ольжич дав “неокласикам” влучну характеристику, назвавши їх “внутрішніми емігрантами”. До речі, цей термін приживеться згодом у пострадянському літературознавстві на позначення опозиційно настроєних до насадженої в країні ідеології митців.

Про духовну спорідненість розмежованих кордоном літераторів - “неокласиків” і “пражан” - свідчив хоч би той пієтет, з яким відгукувалися емігранти про своїх київських колег: “Хоч творчість неокласиків і ціхував пасивний спротив, а не динамічна агресія, та, проте, в умовах тої дійсности це була теж відповідальна форма боротьби. І цю школу треба вважати одним із першорядних факторів українського змагання з Москвою в ділянці культури” [3, с. 179]. На відстані О.Ольжичеві вдалося знайти собі одностумців у боротьбі.

І “пражани”, і “неокласики” несхожі своїм виникненням. У появі цих угруповань було чимало випадкового та разом з тим (як це не парадоксально) закономірного, адже Прага у 20-30-і роки стала одним із основних осередків української еміграції, своєрідною Меккою для українців. І у багатьох прибулих сюди саме тут настало гірке прозріння, виникло бажання продовжити чи підхопити справу, що так нагло обірвалася поразкою національно-визвольних змагань. Ці об’єктивні фактори, а також інонаціональні обставини сприяли виникненню неформальних об’єднань, до яких і варто зараховувати “Празьку школу”, яку сформували представники молодшого покоління, котре пережило період національного дозрівання вже у польських таборах для інтернованих.

Завершуючи освіту у Чехословаччині і перебуваючи у порівняно сприятливих обставинах, представники “Празької

школи” поєднали пошану до світової культури з вірністю національному духовному світу. Як люди високого інтелекту вони усвідомлювали загрозу, яку становила насаджувана в Україні псевдокультура. Між розмежованими кордоном угрупованнями, між цими розрізненими ланками літературного процесу зв'язковим став Юрій Клен, котрому пощастило виїхати з України, уникнувши репресій. У спогадах про друзів-“неокласиків” він так пояснював розв'язуване ними завдання: “очистити авгієві стайні української літератури” [4, с. 126]. Насамперед “неокласикам” доводилося долати рецидиви “гуртківства”, коли приналежність до “Плугу” чи “Гарту” сприймалася як “патент на талановитість”, відстоювати естетичні принципи в оцінці художньої творчості. У зливі літературних маніфестів і декларацій, яких не бракувало у літературному русі 20-х років, вони не залишили своїх програмових документів, тому доводиться звертатися до тих праць, які виникли у результаті дискусії, що набула значного розмаху і закінчилася репресіями.

В умовах пропагованого С. Пилипенком “масовізму” мистецтву загрожувало перетворення у політичну агітку, насильницьке тиражування дилетанства. Естетичні категорії підмінювалися адміністративним втручанням, грубим порушенням еристики. Задуху провінційності, хугорянства відчув ще М.Хвильовий, назвавши апологетів “просвітянських” ідей “Гаркун-Задунайськими”. Всупереч політизації мистецтва він пропагував орієнтацію на “психологічну Європу”, на засвоєння її інтелектуального досвіду. Не вдаючись до детального висвітлення літературної дискусії 1925-1928 років, що у пострадянському літературознавстві вже знайшла належне поцінування, звернемо увагу лише на те, як М.Зеров терпляче розтлумачував сучасникам зміст висунутого М.Хвильовим поняття “Європа”: “Значить, не уникаймо і старої Європи, і буржуазної, і навіть феодальної. Не лякаймося її психологічної зарази (хто знає, може, пролетареві краще вже заразитися класовою окресленістю західноєвропейського буржуа, аніж млявістю російського “кающегося дворянина”), освоюймо джерела європейської культури, бо мусимо їх знати, щоб не залишитися назавжди провінціалами. І на звернене до молоді

Раздел 2. Поэтика и история литературы

молоді “Камо грядеши?” Хвильового відповідаймо: Ad fontes! Тобто йдімо до перших джерел, доходьмо кореня” [5, с. 577-578]. У дилемі просвіта чи Європа, що була наслідком колоніального відчуження України від загальноєвропейського культурного простору, “неокласики” віддавали перевагу Європі.

Перед “пражанами”, котрі через ізолюваність репрезентованої ними країни лишалися на маргінесах літературного процесу, ця альтернатива поставала в іншій модифікації: Україна чи Європа. Відчуваючи свій борг перед Батьківщиною, вони ревно берегли національний духовний світ, вражали своєю герметичністю, відпорністю новому культурному контексту. Тому ступінь їх інтегрованості в інонаціональний культурний процес лишалася незначною.

Творча діяльність М. Хвильового мала значний резонанс і в середовищі емігрантів, особливо у Є. Маланюка і О. Ольжича. Лідер “пражан” вважав його виступи виявом “мужності національної”, підкреслював, що у його памфлетах розкрилася українська особистість, яка знаменувала народження “психологічної самостійності”. Саме Є.Маланюк, розвінчуючи комплекс “малоросійства”, побачив його спорідненість з “просвітянством”, виділяючи такі його хворобливі симптоми, як мімікрія, капітуляція перед боєм, втрата історичної пам’яті, відчуття меншовартості. “...Малоросійство, яке яскравий прояв паралічу політичної волі і думки, - підкреслював він, - завжди є поза межами якоїбудь раціональної політики - взагалі” [1, с. 223].

Ні “пражан”, ні “неокласиків” не можна беззастережно відносити до впорядкованих організаційних структур на тій підставі, що вони не сформулювали статуту, не вели обліку своїх членів. Це були одностайні, що і гуртувалися навколо інтелектуальних лідерів - Є.Маланюка і М.Зерова. Роль Миколи Костьовича його сучасник В.Петров так характеризував: “Зеров був тільки центром тяжіння... Були зустрічі друзів, і не було ні зборів, ні організацій, ані “основних завдань”. Для одностайців були органічними визнання свободи творчості, пошуки краси і гармонії у світі античності.

Склад обох неформальних об’єднань не був чітко окреслений і визначався не організаційними, а світоглядно-естетичними чинниками. Тому до “трона п’ятірного”

зараховували то трьох (М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович), то п'ятьох,, а то й багатьох прихильників: уже згаданого В. Петрова (В. Домонтовича), М. Могиланського, В. Підмогильного, Є. Плужника та ін. Подібне спостерігалось і з охрещеною В.Державиним “Празькою школою”, до якої - при всій умовності назви - відносили і тих, хто виявлявся духовно близьким їм. Тому проблема персоналізації цих неформальних об'єднань лишається актуальною. Йдеться, мабуть, про те, що творча діяльність обох мала помітний резонанс, знаходячи широке коло прихильників.

Доречно зіставити самохарактеристики цих неформалів. На думку М. Зерова, його однодумці - “тугі бібліофаги”, котрі “різьблять скупі слова”, тобто шліфують їх, не вражаючи читачів бурхливими емоційними сплесками. На думку Є. Маланюка, його покоління “спізнене”, адже національно-визвольна боротьба застала його ще не підготовленим до боротьби. Тому розпочату, але перервану поразкою справу воно мусило продовжувати в умовах еміграції і тими засобами, які виявилися доступними, тобто словом.

Крім самооцінки, слухними були б і взаємохарактеристики, які, щоправда, мали односторонній характер через ізольованість України у складі СРСР. Творчість “неокласиків” не лишилася не поміченою “пражанами”. Крім уже згаданого О. Ольжича, високу оцінку їм давав Є.Маланюк, котрий вважав М. Зерова “безпомилковим арбітром смаку і стилю, загально визнаним майстром і суддею в літературі, maitrom і вождем” [1,с. 219] київських поетів. Лідер “неокласиків” характеризувався ним як “продовжувач духового мазепинства”, тобто суверенного духу нації. Несподіваність такої оцінки обумовлена тим, що Микола Костьович ніколи не писав національно заангажованих творів,- проте його всебічна культурологічна діяльність, на думку реципієнта, була суголосною державотворчим спробам гетьмана.

Особливо пильно Є. Маланюк стежив за творчістю М. Рильського, яка імпонувала йому щирістю почувань, ніжністю тембру, зануреністю у світ мистецтва і краси, довершеністю форми. Поет-емігрант шанував свого співвітчизника

Раздел 2. Поэтика и история литературы

як творця “коштовних ямбів”, справжнього “елліна”, естета., тому звертався до нього, мов до брата.

Краси веселий кондотьере,
Несете хрест свій там, ген-ген,
Серед похмуро-рідних прерій;
Ви - еллін, схимник і Гоген!

[6, с. 31].

Є. Маланюку імпонували ерудиція М. Рильського, його звернення до мистецьких імен і шедеврів усіх часів та епох, тому ці риси стилю теж виявилися у його вірші “Ще молитесь, далекий брате...”, адже автор увійшов у світ свого улюбленого поета, в якому співіснували, скажімо, античність і Середньовіччя, оживали культурні здобутки людства.

Згадуючи відомого художника Гогена, поет мав на увазі те, що М. Рильський - теж митець, причому великий, як і його попередник. І як кожен художник, він несе свій хрест, тобто виконує свою місію на землі, поєднуючи земне і небесне, переживаючи прозу буття і радість творення. Метафорою “карбувати” підкреслювалася відшліфованість, значущість ним створеного, а словом “молитесь” - вищий сенс творчої діяльності, своєрідне оприлюднення тих істин, які відкрилися йому завдяки спілкуванню з вищими силами.

Проте, пильно стежачи за творчістю М. Рильського, Є. Маланюк не міг не помітити у його віршах настроїв примиренства, капітуляції, навіть самозаперечення. І це викликало у нього подив і розчарування, тому поет у “Посланії” (1925-1926), звертаючись до автора “Синьої далечини”, намагався переконати його у несвоечасності цих настроїв:

Ви син самої серцевини
Слабої наці'Сякій
Понад майбутнє України
Дорожче теплий супокій...

[7, с. 193].

Сподвижником популяризації художніх творів своїх київських друзів був Юрій Клен. Лишаючись усе життя вірним традиціям “неокласиків”, він перекладав їхні твори німецькою мовою, готував антологію “Поезія приречених”, яка, на жаль,

через його смерть не вийшла в світ, писав нариси, спогади про них і завжди темпераментно захищав. “Я гадаю, - стверджував він, - що дорібок т.зв. “неокласиків” не тільки не є ще засвоєний, а що їхні стилістичні можливості треба далі поглиблювати. Вони тільки вказали шлях, а не пішли ним до кінця” [8, с. 600]. Ці слова свідчать і про стійкість його естетичної позиції, і про відчуття єдності з поетами-одномудцями, і про розуміння перспективності обраного ними шляху, і про генетичний зв'язок між вітчизняним і еміграційним неформальними творчими об'єднаннями.

Про рецепцію поетів-емігрантів київськими “неокласиками” говорити важко, адже відокремлювала їх залізна завіса, крізь яку могли пробиватися тільки пасквілі на зразок сосюринського: “Ви тільки трупи жовто-сині, / що впали на холодний брук.../ І белькотіння про Європу / в вас недостойне Конотопу” [9, с.81]. Це був санкціонований лайливий відгук на “Послання” Є.Маланюка, якими автори підтверджували свою відданість новій владі. “Неокласики” не брали участі у кампанії цькування своїх зарубіжних співвітчизників, бо не дозволяли їм цього ні інтелектуальний рівень, ні вроджена порядність, ні обґрунтованість суджень.

“Неокласики” в Україні, а “пражани” за її межами відроджували в українській літературі тип поета-інтелектуала, котрий би синтезував *ars* і *ratio*. Цей синтез привернув увагу сучасників: “Уже наприкінці першого десятиріччя двадцятого сторіччя починає накреслюватися злам. Поет стає ученим. Починалась ера вченої поезії. Поезія перетворилася в науку. В поеті важко відокремити вченого і поета” [4, с. 147]. Якщо “неокласики” були поліглотами, літературознавцями з широким спектром наукових інтересів, то “пражани” відзначалися більшою строкатістю: О. Ольжич - археолог, О. Лятуринська - маляр і скульптор, Г. Мазуренко - художниця, Л.Мосендз - хімік. Науковий потенціал цих митців сприяв поглибленню інтелектуального струменя в їх творчості, служив основою для відповіді на питання про шляхи розвитку української літератури.

Про багатьох розмежованих кордоном митців (М. Зеров, М. Рильський, Є. Маланюк, О. Ольжич, Л. Мосендз, Юрій Клен та ін.) можна було без перебільшення сказати, що це універсали,

Раздел 2. Поэтика и история литературы

котрі творили на рівні світових зразків. Універсалізм поетів був обумовлений потребами бурхливого часу, що вимагав вироблення нових шляхів, якими б могли простувати інші. І “неокласики”, і “пражани” були прекрасними перекладачами, котрі залишили досконалі зразки, що збагатили українське словесне мистецтво, усвідомлювали важливість цієї сфери діяльності для повноцінного розвитку культури. Проте якщо поетична творчість київських поетів мала здебільшого просвітянський характер, то поезія “вісниківців” відзначалася більшою наступальністю, а іноді й агресивністю, зумовленою прагненням сатисфакції за віки неволі. На тлі гучних літературних угруповань, що діяли в Україні, “неокласики” займали оборонну позицію, “пражани” (особливо “вісниківське” крило) - бойову, наступальну.

При виразній національній заангажованості поети-емігранти, безумовно, акцентували увагу на ідеологічних завданнях, на проблемах виживання української нації, не відкидаючи естетичних критеріїв. “Неокласики” відстоювали пріоритетність загальнолюдських цінностей. Різниця між ними і “пражанами” полягала у визначенні акцентів, адже в національному виявлялося загальнолюдське, а в загальнолюдському — те, що властиве окремим націям.

Спільним було звернення до античної культури, усвідомлення генетично спадкоємних зв'язків з нею. Є.Маланюк, наприклад, у “Книзі спостережень” з'ясував вплив античного світу на українську культуру, відзначаючи “комплекс Еллади в цілокупності культурних наверхствань нашої землі”, підкреслював, як цей комплекс позначився на “пасивній, жіночій, замріяній” психіці українця, тобто виявляв його глибинні і, на перший погляд, непомітні наслідки. В історії України він розрізняв два первні: “скитсько-еллінський” і “варяго-римський”. Віддаючи данину першому, мріяв про силу і державність, які міг дати другий, сподівався, що “виросте залізним дубом Рим / з міцного лона Скитської Еллади” (“Прозріння”). Усвідомлення єдності протилежностей як одвічного закону життя знаходило вияв у контрастних образах-символах: Еллада - Рим, Лавра - Капітолій, Земна Мадонна - покритка.

“Неокласики” послідовно відстоювали ідею “європеїзації” українсько; літератури, боролися проти примітивізму і хуторянства, проти заниження художніх критеріїв. Як літературознавці і поети вони “прагнули прищепити всю “знакову систему” культури тій літературі, що мала за норму лише безпосередньо дане у відчуттях емпіричне буття, та ще й пропущене крізь ідеологічні фільтри” [9, с. 188]. Показовий у цьому плані цикл М.Зерова “Культуртрегери”, в якому за образами відомих діячів: мандрованого дяка І. Турчиновського, І. Котляревського, П.Куліша, М.Чернишевського та інших, відчувалася неперервність традицій, тяглість культури, котрій загрожують новітні “гермокопиди”, тобто руйнівники. Через культуру, постаті визначних діячів автор пізнавав себе, прозрівав майбутнє.

Сучасність навіювала поетам асоціації з античними мотивами, ситуаціями, виливаючись у образи знакових міфологічних персонажів: скажімо, Тіфія з “Аргонавтів” М.Зерова, вічного мандрівника з поезії Юрія Клена “Шляхами Одиссея”, Андромахи з поезії Є.Маланюка “Ще сяє день. Ще високо блакить”. Художнє освоєння античного світу здійснювалося різними шляхами: через інтерпретацію міфологічних сюжетів і образів, рецепцію давньогрецьких і давньоримських творів, завдяки уявній розмові з античними авторами, введенням у твори імен видатних історичних осіб, митців, атрибутів культури і побуту, давніх географічних назв. Нерідко це осмислення зводилося до аналогій, паралелей, мало ремінісцентний чи алюзійний характер. Якщо античність з її статикою була для “неокласиків” зразком гармонійної і досконалої епохи, то “пражани” виявляли більший пієтет до Київської Русі, до вибухів національно-визвольної боротьби, тобто до тих періодів, коли формувалася і виборювалася українська державність.

Художньою діяльністю представники “Празької школи” прагнули компенсувати болочий розрив з Україною, подолати ту психологічну травму, якої зазнали, перетнувши Збруч. Це були люди чину, дії; “неокласики”, протистоячи галасливій метушні буднів, “приземності” буття, звертали свої погляди “до зір”, оцінювали мінливу сучасність як філософи - у вимірах вселюдського досвіду. їх ідеалом був мудрець-філософ, котрий не втручається у життя, а споглядає його і осмислює, прагнучи до усамітнення. Ця позиція імпонувала лише одному

Раздел 2. Поэтика и история литературы

“пражанину” О.Стефановичу - філософу і поету, котрий ревно оберігав свою незалежність. Що ж до більшості його колег, то вони виявилися прихильниками іншого типу поета - не відстороненого від життєвих реалій, а включеного в процес націотворення. Празанська концепція поета знайшла найповніше висвітлення у творчості Є.Маланюка, постаючи у таких модифікаціях, як поет-пророк, вождь, теург, деміург, вигнанець і страдник.

Митці, котрі синтезували *ars* і *gasio*, уміли погамувати емоції, вклавши їх у чіткі рамки сонета. Зорієнтованість на класичну довершеність форми, якою відзначався сонет, органічно притаманна представникам обох угруповань, котрі не захоплювалися формальними експериментами, відчуваючи перевагу його суворої регламентованості. М.Зеров, незважаючи на значну популярність вільного вірша, передбачав перспективність цього жанру:

Класична пластика, і контур строгий,
І логіки залізна течія -
Оце твоя, поезіє, дорога

[11, с. 66].

Л.Мосендз свою прихильність до сонета мотивував тим, що він “обчислений і точний, як брегет” (“Сонетність”). Він простежував історію жанру, згадуючи імена його найвизначніших творців, серед яких - Данте, Петрарка. Відзначивши у першому катрені “вузький стилет” сонета, автор у другому вже заперечував цю тезу, підкреслюючи, що він “покірний зовсім кожного нюансу”. Квінтесенцією твору стало ствердження життєздатності цієї жанрової форми: “Щоб світ, утрачений очам поета, знова ожив у дзеркалі сонета” [12, с. 51]. Ці слова і стали заключним акордом - замком сонета. Л.Мосендз, як і інші “пражани”, не руйнував його кристалоподібну форму, дбаючи про чіткість структури і усталену композицію. Він варіював лише у художньому відтворенні обов’язкового для жанру зіткнення суперечливих начал та в системі римування, таким чином досягаючи настроєвого та інтонаційного розмаїття.

Помітна суголосність на рівні образів, які, проте, набувають індивідуально-авторських варіацій. Зіставляючи, скажімо,

тетраптих Л. Мосендза “Зодіак” з однойменним астральним циклом М.Зерова, написаним у 20-30-і роки, відчуваємо особливе ставлення поетів до Діви. У М.Зерова вона “пречиста і свята, як в оні дні Сатурнові днедавні” [11, с. 47], у Л.Мосендза - типowo “вісниківська”: “А Діва знов таємні схилить зори ... І знов почнеться Чин і буде Слово...” [13, с. 84]. Навіть визначальні ознаки “вісниківського” світогляду зберігаються дослівно.

Як і “залізних імператор строф”, Л.Мосендз був заангажований національною проблематикою, щосили тягнув того воза, який мав би вивезти націю з мороку бездержавності. При цьому, як твердив У.Самчук, “його місією суттю була поезія” [14, с. 24], у якій виявилися кордоцентризм української ментальності та інтелект європейського рівня. Саме міцна основа інтелекту не давала розлитися вродженій чуттєвості, дисциплінувала емоції, вбираючи їх у старовинний “сюртук” сонета, а то й вибагливого вінка сонетів.

Ці творчі об’єднання - при всій несхожості - були пограковані у радянському літературознавстві як “буржуазно-націоналістичні” і вилучені з літературного процесу, а “неокласики” ще й, крім того, фізично знищені (за винятком М.Рильського і О.Бургардта). Ідеологічно-кон’юнктурні підходи унеможлилювали вивчення багатогранної спадщини митців-універсалів, котрі своєю орієнтацією на загальнолюдські культурні здобутки долали вимушену дефенсивність української літератури, вступаючи у діалог з європейськими культурами. Правда, досягти рівноправного діалога їм не вдалося, адже вони репрезентували недержавну націю.

Цитована література

1. Маланюк Є. Книга спостережень. - К., 1995.
2. Ковалів Ю. Рух естетичної свідомості в українській поезії. Перша половина ХХ століття (генеза, контекст, перспективи): Автореф. дис... доктора філол. наук. - К., 1995.
3. Ольжич О. Сучасна українська поезія // Ольжич О. Незнаному Воякові. - К., 1994.
4. Клен Юрій. Спогади про неокласиків // Клен Юрій. Твори. - Торонто, 1960.-Т.3.

Раздел 2. Поэтика и история литературы

5. Зеров М. Євразійський ренесанс і пошехонські сосни // Зеров М.Твори: У 2 т. - К., 1990. - Т.2.
6. Маланюк Є.Невичерпальність. - К., 2001.
7. Малаюк Є. Посланиє // Баган О., Гузар З., Червак Б. Лицарі духу: Українські письменники-націоналісти - "вісниківці". - Дрогобич, 1996.
8. Орест М. Заповіти Юрія Клена // Українське слово: У 4 т. - К., 1994.-Т.1.
9. Сосюра В. Твори: У 2 т. - К., 1978. - Т.2.
10. Соловей Е. Українська філософська лірика: Навч. посібник із спецкурсу. - К., 1998.
11. Зеров М. Зодіак//Зеров М. Твори: У 2 т. - К., 1990.-Т.1.
12. Муза любові й боротьби: Укр. поезія празької школи / У поряд., ст. й приміт. М.Неврлого. -К., 1995.
13. Мосендз Л. Зодіак. - Прага, 1941.
14. Самчук У. Леонід Мосендз // Слово і час. - 1997. - № 10.

Аннотация

В статье осуществляется сопоставительный анализ двух неформальных творческих объединений: поэтов-"неоклассиков" и представителей "Пражской школы", определяются общие и отличительные черты, а также их роль в литературном процессе 20-30-х годов XX века.

Annotation

The paper deals with the comparative analyses of two informal creative associations of poets-Neoclassicists the Prague school representatives of the 20-th century. General and specific features and their role are determined in literature process in 20-30 years of the 20-th century.

Стаття надійшла до редакції 30.08.02
Статья поступила в редакцию 30.08.02

УДК 821.161.1-7.09

Гензелева Р.Н.

**ЭСТРАДНО-САТИРИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ
М. ЖВАНЕЦКОГО 60-х-70-х гг.
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Советская культура 60-х - первой половины 70-х годов, оставшаяся под властью цензуры и репрессивного аппарата, характеризовалась постепенно нараставшими девальвацией и распадом официальных ценностей.

Сатира той переломной эпохи и эстрадная сатира, в частности, была катализатором и действенным орудием этого процесса.

В отличие от сатирической прозы и сатирических разделов в периодических изданиях 60-х - 70-х годов, адресованных преимущественно советской городской интеллигенции [1, с. 7], эстрадная сатира пользовалась спросом и популярностью у разных социально-культурных слоёв общества. Зависимость от немедленной реакции слушателей, их многочисленность и неоднородность ставили эстрадного сатирика перед задачей, метафорически обозначенной Н. Смирновым-Сокольским как изготовление “одного обеда на всех” [2, с. 8].

Характерное для эпохи “застоя” всеобщее неверие в государственную идеологию, массовые бытовые “трудности”, отталкивание от назойливого официоза сблизили ожидания и расширили зону комического, общую для разных слоёв общества. Тем не менее авторы эстрадно-сатирических текстов неизбежно стояли перед необходимостью преодолевать напряжение между массовой и “высокой” культурой. Специфическая трудность советской сатирической эстрады состояла в необходимости следовать “идейным установкам”, не отступая при этом от сверхзадачи - обратить слушателей в единомышленников, “видящих и понимающих что-то такое, чего они не видели до этого” [3, с. 3].

Михаил Жванецкий - один из самых ярких эстрадных авторов и исполнителей времён “оттепели” и “застоя”. По

Раздел 2. Поэтика и история литературы

замечанию критика, “основа мира Жванецкого - литературная” [4, с. 206]. Художественная отточенность его текстов, “острота и парадоксальность мироощущения”, умение “улавливать фантастичность действительности” [5, с. 144] неразделимы с пренебрежением к официальным табу. Всё это позволяет видеть в эстрадной сатире М. Жванецкого 60-х - 70-х годов чрезвычайно репрезентативный феномен русской культуры между “оттепелью” и “перестройкой”.

Доминирующими аспектами анализа, позволяющими осмыслить своеобразие смеха Жванецкого в его динамике и взаимодействии с культурным контекстом, избраны комическая интерпретация некоторых устойчивых моделей русской культуры, а также особенности межтекстовых связей его произведений.

К числу таких устойчивых моделей принадлежит дуальная оппозиция “быт-бытие”, в которой, как и в оппозициях “наше-чужое”, “Россия-Запад”, “новое-старое” и др., воплотилась свойственная русской культуре полярность основных культурных ценностей [6, с. 4], доведенная до крайности в тоталитарной культуре соцреализма.

На рубеже 50-х - 60-х годов, в пору “оттепели”, когда М. Жванецкий стал писать для молодёжной эстрады, “санкционированная” сатира весьма часто обращалась к обличению обывательского быта и, соответственно, к художественному осмыслению дуальной модели “*быт-бытие*”. Но у представлявших её сатириков свойственное русской классической литературе или характерное для советской сатиры 20-х годов наполнение этой дуальной модели было откровенно профанировано, а структура соответствующих текстов отличалась выраженным единообразием*.

* Материалом для наблюдения послужили опубликованные во второй половине 50-х - начале 60-х годов тексты авторов, активно писавших для эстрады. См.: Дыховичный В., Слободской М. Беспольные ископаемые. Сатирические стихи. - М., 1958; Поляков В. День открытых сердец. М., 1960; Хазин А. Текущие дела. Стихи. Фельетоны. Сцены. - Л.-М., 1958; сборники “Эстрада” (М., 1959-1964 гг.); репертуарный сборник “Сатира и юмор” (М., 1956); сборник “Смех- дело серьёзное” (М., 1963) и др.

В соответствии с государственными мифами о неоспоримом главенстве интересов государства, когда человек — только безличная часть множества, чьё “я” определяется “общей волей и общим мировоззрением” [7, с. 117-119], объектом обличения во многих сатирических текстах времён “оттепели” оказались персонажи, озабоченные вещами и бытовыми благами, *малодоступными* для большинства, иными словами, те, кто норовил в своей частной жизни выделиться, отличиться от других. За подобным основанием для обличения стояла особенность официальной тоталитарной культуры — нетерпимость к автономности, к праву человека на непохожесть, на неподчинение единому нравственно-идеологическому стандарту.

Бытие, противопоставляемое *быту* обывателей в подцензурных сатирических текстах той поры, рисовалось либо в виде всеобщего труда, либо в ритуализированных формах “общественной деятельности”. Его носителем и защитником представлялось “большинство”, безликое “мы”. Осмеяние обывателей было заменено их неперенным наказанием представителями власти или признанными авторитетами. Наказуемые за частный быт, бессильные перед лицом всемогущей власти, инфантильные персонажи должны были послужить назиданием для аудитории. Притчевая структура, заданность и ожидаемость истолкования модели “*быт-бытие*” определяли безулыбчивую структуру этих сатирических текстов.

В 60-х - 70-х годах Жванецкий многократно обращался к оппозиции “*быт-бытие*” и, в отличие от сатиры соцреализма, всякий раз предлагал её новую интерпретацию.

Комический персонаж миниатюры “Скромность” (начало 60-х гг.) - лектор, зовущий в палатки, в тайгу, “в загадочную неустроенную даль”, чтобы достичь собственного благоустроенного быта, —, типологически близок персонажам “санкционированной” сатиры. Объектом обличения молодого Жванецкого представлено не коллективное а личное сознание: не случайно в заглавии обозначено индивидуальное свойство, утраченное персонажем.

Как и у сатириков, следовавших государственным мифам, комический герой “Скромности” озабочен малодоступными бытовыми благами: весь предметно-бытовой ряд текста

Раздел 2. Поэтика и история литературы

представлен “дефицитом” (ковры, кондиционеры, холодильники, автомобили и пр). При заметных отклонениях от привычной модели (отрицательный персонаж, любитель роскошной жизни, не только не наказан, но представлен преуспевающим) он идентифицирован как партийный функционер, чьё общение с аудиторией базируется на стереотипах устрашения (“*кое-кто* забывает”, “будет полезно *кое-кому*”, “замечаю как *кое-кто* ” и др). Осмеяние чиновного пропагандиста вполне укладывалось в привычную формулу времён Хрущёва — “отклонение от ленинских норм партийной жизни”, исключавшую мысль о несостоятельности системы и идеологии.

Ранний эстрадный текст Жванецкого ещё не обнаруживал свободы автора от официальных авторитетов и ценностей. Это наблюдается на разных уровнях текстовой структуры, и, в частности, на особенностях интертекстов.

В качестве текстов-доноров молодой Жванецкий охотно использовал русскую классику, популярные песни, разговорные речевые клише, избегая источников, связанных с идеологией. В тех случаях, когда интертексты всё-таки базировались на таких источниках, официальная идеология напрямую не была мишенью молодого сатирика. К примеру, функция цитаты - хрестоматийного афоризма Н.Островского о жизни, которая “даётся человеку один раз” - в тексте “Скромности” сводилась исключительно к контрасту между поведением и речами лектора. Цитируемый текст как таковой комическому снижению не подвергнут. Через десять лет в миниатюре “Молчание-золото!” (1970-1971 гг.) та же цитата из Н.Островского узнаваема в речи персонажа, запуганного всеобщим сыском: “Жизнь одна, и прожить её надо так, чтобы не было больно” [8, с. 61]. В этом случае комическая интерпретация интертекста служила осмеянию действительности, героя-конформиста и самого текста-источника, чья идея оказалась несостоятельной, превратившись в свою противоположность. На раннем этапе творчества сатирика за соблюдением авторитетности официальных текстов-доноров (и идеологических текстов в особенности) стояла авторская самоцензура как особенность советской литературной культуры [9].

Передав пропаганду *бытия* комическому персонажу, поглощённому *бытом*, молодой сатирик осмеивал не романтические настроения “оттепели”, а их профанацию “плохим” пропагандистом. Хотя такое осмеяние допускало существование высокого официального *бытия*, подлинной романтики и “хороших” деятелей агитпропа, полярность *быта* и *бытия*, незыблемая в сатирических текстах соцреалистического канона, оказалась комически сниженной.

Лекция литературного героя изобиловала трафаретными словосочетаниями (“истинная красота”, “огромный авторитет”, “тнусный быт”, “моральное удовлетворение” и т.п.), нагнетанием однородных членов и однотипных синтаксических конструкций, тавтологиями, мнимыми афоризмами, характерными для советского политического узуса [10]. Узнаваемые особенности стиля официальной пропаганды, подвергнутые комической деформации, служили её пародированию. Выживание пародии в советской литературе было обусловлено ограничением её объектов. Мишенями пародирования могли быть те или иные жанры литературы, литературная критика, произведения конкретных авторов, но не политические тексты. Лекция комического персонажа Жванецкого, осмеивавшая стиль и приёмы советского агитпропа, за эти рамки выходила.

Избегая прямых нападок на неприкасаемую советскую идеологию, сатирик смеётся над теми, кто принимает всерьёз лекцию, построенную на приёмах советского агитпропа. “Образ аудитории” [11, с. 161-168], запечатлённый в тексте “Скромности”, отличается от такового в сатирических текстах соцреалистического канона. Установка литературы и искусства соцреализма на “служение миллионам и десяткам миллионов грудящихся” [12, с. 104], ориентированность на официальное представление о “массах” предопределяли унифицированность и заданность “образа аудитории”. В отличие от “санкционированной” сатиры, текст ранней миниатюры Жванецкого отразил дифференциацию реципиентов по нескольким принципам. Первый из них - отношение к официальной пропаганде. Призывая к скромности, комический персонаж приводит в пример Ленина, каким он изображён на узнаваемой слушателями картине Арк. Рылова “Ленин в Разливе”: “Боже мой, на ступеньке, согнувшись, накинун

пальто, что-то записывает. У меня эта картина всегда перед глазами, (*Кто-то переспрашивает и записывает*). Я говорю, у меня эта картина всегда перед глазами. (*Диктует*). Согнув...шись...на ступеньке..." [*Курсив автора*] [13, с. 46]. Источником комизма служит не только пародирование дидактического приёма советского агитпропа - "воспитания на примерах вождей". Главным объектом осмеяния оказались слушатели, принимающие пропагандистский текст всерьёз. Авторское представление об аудитории исключало бездумно-исполнительных из числа тех, кому адресована его сатира, на чьё единомыслие он рассчитывал.

Другим принципом дифференциации "образа аудитории" стала её культурная неоднородность. Установка на слушателей, способных воспринять литературные аллюзии, иронию, стилистические тонкости текста, сочеталась со стремлением автора рассмешить и тех, кто к этому готов не был, кто реагировал преимущественно на комические эффекты, лежащие на поверхности. К этой части слушателей обращён гиперболизированный и нагнетаемый контраст между словом и действием персонажа. В момент, когда он обрушивается на роскошь и призывает "делить одну рубаху на троих, одни штаны на четверых" - на него надевают халат и подставляют под ноги скамеечку; в то самое время, когда он уверяет: "Пусть нам мокро и не привезли продукты", - ему "привозят столик". Заявление пропагандиста - "украшает нас не то, что снаружи, а то, что внутри" - сопровождается принятием пищи. Подобный комизм восходил к традициям массовой культуры - традициям фарса и театра масок, которые позднее практически не использовались в зрелых эстрадных текстах сатирика.

Таким образом, уже ранняя миниатюра Жванецкого, ещё не затрагивавшая советской системы и идеологии, отличалась от благонамеренной сатиры современников очевидной тенденцией к раскрепощению авторского голоса, к "дестабилизации" соцреалистической культуры.

Миниатюра "Дефицит" (конец 60-х годов) связана с эпохой "раннего застоя". Комическим героем, как и в текстах периода "оттепели", представлен обладатель малодоступных бытовых благ. Но его осмеяние уже не ограничено поведением и

индивидуальным сознанием личности. Из преследуемого отклонения от нормы в “санкционированной” сатире времён “оттепели” обладатель “дефицита” у Жванецкого превратился в члена привилегированной социальной группы, одного из тех, кого “всё городское начальство... любит [и] ...ценит” [13, с. 202]. Былое всемогущее “большинство” предстало незначительным и презираемым. Его восприятие обладателями “дефицита” сконцентрировано в структуре наименования “*мы его не любим*”: “Я пошёл в магазин, ты пошёл в магазин, *мы его не любим* - он тоже пошёл в магазин” [13, с. 203]. “Ты купил, я купил, *мы его не любим* - он тоже купил” [Курсив мой - Р.Г.] [13, с. 204]. Формула, которой обыватель Жванецкого обозначает “большинство”, отразила изменения в видении конфликта и соотношения сил. Наступательная роль в этом конфликте передана обладателю бытовых благ, именующему себя множественным “мы” тогда как бывшие гонители обозначены единичным и страдательным “он”.

Полярность *быта* и *бытия* в “Дефиците” уже не сглажена, как в “Скромности”, но подвергнута парадоксальной утрировке: по логике комического персонажа, не *быт* представляет угрозу для *бытия*, а наоборот - *бытие* в виде официальной идеологии опасно для комфортного и безбедного *быта*. Изменения в авторской позиции обнаруживают себя и в особенностях интертекстуальности. В отличие от периода “оттепели”, теперь комической деформации подлежат идеологические тексты-источники как таковые. Заявление Хрущёва на партийном съезде 1961 года о том, что “нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме” [14, с. 4], в тексте “Дефицита” представлено в комическом пересказе: “Всё идёт к тому, что всюду всё будет, изобилие будет!” [13, с. 292]. Стилль партийной декларации, её узловое понятие “коммунизм” дважды переведены в более “низкие” функционально-речевые стили: в книжный (“изобилие”) и разговорно-бытовой (“всюду всё будет”). Наиболее шокирующая часть хрущёвского заявления - скорое наступление коммунизма - подвергнута, иронии, базирующейся на несоответствии утверждаемого и подразумеваемого (“всё идёт к тому” - при всеобщем понимании, что никаких признаков и возможностей “того” нет).

Заметные изменения произошли и с “образом аудитории”. Миниатюра конца 60-х годов адресована той части слушателей, для которых официальные тексты уже утратили авторитетность, тем, кто получал удовольствие от недавно немислимой открытой насмешки над официозом. Ориентируясь на эту часть эстрадной аудитории, сатирик тем не менее не отсекает и другую её часть, настроенную на развлечение. Но достигается это иначе, чем в начале творческого пути. С этой поры Жванецкий расширяет сатирическую ёмкость каждой остроты, сочетая в ней сразу несколько комических эффектов. В результате острота оказывалась смешной даже для тех, кто мог уловить хотя бы один из этих эффектов. Так, марксистская идеологема о классовой борьбе как движущей силе общественного развития трансформирована сатириком в интертекст “Дефицит - великий двигатель специфических общественных отношений” [13, с. 203]. Узнаванию идеологического источника служит не только лексика и языковая стереотипия (обороты “великий двигатель”, “общественные отношения”), но и синтаксическая конструкция интертекста, напоминающая лозунг - одну из самых распространённых форм советского агитпропа. Комизм парадокса, возникающего в результате замены “классовой борьбы” понятием “дефицит”, объединён с эффектом пародии, основанном на наполнении узнаваемого идеологического источника и привычной лозунговой формы заземлённо-бытовым содержанием. Эрудированной части аудитории был доступен ещё один сатирический эффект - ирония, которая могла быть воспринята только слушателями, знакомыми с официальным толкованием дефицита промышленных товаров и продуктов питания как явления позитивного, способствующего “росту производительности труда и увеличению рентабельности продукции” [15, с. 222-223]. Ещё одним источником комизма была языковая игра определением “специфические”, которое герой дважды упомянул применительно к своим гастрономическим ощущениям, а затем - к общественным отношениям. Исполняя эту миниатюру на эстраде, Аркадий Райкин имитировал удовольствие от “специфического вкуса”, а создатели киноверсии этой миниатюры представили

комического героя закусывающим во время этого монолога, и тем самым[^] усилили интертекст зримо-конкретным комическим эффектом, доступным каждому реципиенту.

Уже в конце 60-х годов, за полтора десятилетия до “перестройки” позиция автора по отношению к официальным идеологическим ценностям оказалась приближённой к независимой позиции бесцензурной сатиры. Тем не менее и на этом этапе авторская позиция ещё не была свободна от самоцензуры. Ею, в частности, объясняется передача комической интерпретации идеологических текстов отрицательному персонажу. Совмещение в комическом герое обладателя дефицита и критика идеологических основ общества было вынужденным художественным компромиссом сатирика, результатом противоречия между его порывом к свободе и общественной несвободой.

Пониманию особенностей сатиры Жванецкого может послужить сопоставление с сатирическим текстом его популярного современника Аркадия Арканова. Как и “Дефицит”, сатирическая миниатюра А. Арканова “Брюки из лавсана” (1974), связана с комическим осмыслением модели “*быт-бытие*” [16]. Основу её сюжета составляет спор между обывателем, озабоченным бытовой проблемой (испорченными брюками), и интеллигентом, поглощённым “*бытием*” - идеей “мировой субстанции”. Доминанта текста, определяющая его структуру, - чужеродность обывателя и интеллигента. С нею связана замена имени последнего на формулу “в очках” (В очках внимательно выслушал”, “В очках оживился”), которая в простонародной среде издавна символизировала чужака*.

Чужеродностью персонажей определяется содержание их спора. На ней базируются комические эффекты. Раговорно-бытовой стиль и - бранная лексика обывателя резко контрастируют с научной терминологией и оборотами вежливости в речи его образованного оппонента. Однако на деле их спор представляет собою всего лишь перевод слов озабоченного *бытием* персонажа на понятийный уровень

* Ср.: “Баре в очках: только под носом и видят” [17, с. 664].

оппонента-обывателя. “Мыслительная субстанция” одного, но понятиям другого, - “мозг”. “Наблюдать”, в понимании одного, - “проводить эксперимент”; в понимании другого - “посматривать на “крепенькую официантку”. Для одного слово “бульон” - питательная среда для живых организмов; для другого - еда и т.д. Финал спора обнаруживает, что чужеродность погружённого в быт обывателя и озабоченного *бытием* интеллигента - ложна. Расхождения между ними преодолеваются за кружкой пива. Здесь обыватель принимает идею оппонента о существовании “мыслящей субстанции” и взеземного экспериментатора, а интеллигент становится на точку зрения обывателя, соглашаясь с ним в том, что у правящего миром экспериментатора “ничего с нами не получится... пьём мы много” [16, с. 115]. Осмеяние обывателя в двух разных его ипостасях неотделимо от авторской иронии над оппозиционностью “*быта*” и “*бытия*”, оказавшейся только видимостью.

“Образ аудитории”, запечатлённый в литературном тексте А.Арканова, несравненно более однороден, чем в эстрадно-сатирических текстах Жванецкого. Комические эффекты, базирующиеся на несоответствии научной терминологии, её поверхностного толкования “интеллигентом” и заземлённо-прозаического восприятия “потерпевшим”, ориентированы на реципиента, которому понятен смысл этих терминов и поэтому способному реагировать на комические несоответствия. На читателя, готового уловить подтекст, рассчитана и финальная фраза рассказа о погоде, призванная напомнить о величии и вечности природы рядом с духовной несостоятельностью обывателей. Вся художественная система рассказа А.Арканова развёрнута не к конкретно-историческому осмыслению проблемы, а к её общечеловеческому аспекту. В частности, это обнаруживает себя в характере межтекстовых связей. Благонамеренность как сущностная черта обывателя, его нерассуждающая приверженность любой официально принятой идее воссоздана посредством истолкования “потерпевшим” не идеологического, как у Жванецкого, а естественно-научного текста-источника. Учение Дарвина о происхождении видов принято им как закон, не подлежащий обсуждению: “Ведь он

[Дарвин - Р.Г.] что *требовал*? Чтобы человек произошёл от кого? А? Д§же произносить-то противно... *Но ведь раз Дарвин сказал, то уж извините, как говорится...*" [Курсив мой - Р.Г.] [16, с. 113]. Комической трансформации подвергнута специфика обывательского восприятия любой признанной властью идеи как *требования*, которому необходимо подчиниться.

Как и Михаил Жванецкий, Аркадий Арканов смеётся над традиционной для советской сатиры интерпретацией модели "*быт-бытие*". Смех Арканова так же, как и смех Жванецкого, нарушал заданность, предопределённость, максимализм оценок и ценностных ориентаций, характерных для культуры соцреализма. Однако, в отличие от Жванецкого тех же лет, автор "Брюк из лавсана" не затронул ни советской системы, ни официальной идеологии, хотя его миниатюра была написана пятью годами позднее "Дефицита".

Ещё одной вехой в сатирическом осмыслении Жванецким дуальной модели "*быт-бытие*" была его миниатюра "Наша команда" (1979) [8, с. 252-253], созданная в эпоху застоя, когда в советской культуре весьма резко обозначились противоборствующие тенденции. Полярными вехами этого противоборства явились завершённый в январе 1979 года независимый машинописный альманах "Метрополь" и постановление ЦК КПСС "О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы", обнародованное в спустя два месяца. "Наша команда" была явлением той же, что и "Метрополь" оппозиционной культуры. В значительно большей степени, чем прежние сатирические тексты, базирующиеся на оппозиции "*быт-бытие*", "Наша команда" была направлена на бесстрашное разрушение важнейших идеологических стереотипов. Представленная здесь картина советского быта стала сатирическим ответом на требование последнего партийного постановления "нести правду о первой в мире стране победившего социализма", "раскрывать сущность советского образа жизни" [18, с. 10-20]. В отличие от "Дефицита", повествовательная точка зрения переместилась на иной полюс, от обладателя бытовых благ к "большинству". Те, кто его представлял, отличались друг от друга не личностными качествами, а ношей, связанной, как правило, с продовольствием: "Она с сумкой, полной

Раздел 2. Поэтика и история литературы

продуктами”; “наш человек с *этажеркой и бидонами*”; “...успел к ларьку и обратно с *полным чайником*” “по сильно пересечённой местности ...с *голландским сыром и докторской колбасой* в боковом, *петрушкой* в пистончике и *двумя поллитрами*, бьющими по ногам” и т.д. и т.п. [Курсив мой - Р.Г.] [19, с. 252]. Все устремления “нашей команды” сосредоточены на повседневном пропитании. Самые существенные стороны советского быта сконцентрированы в двух ёмких доминантах текста - продовольственной *ноше* и *очереди*, в которых воплощены сущностные идеи и общезначимые психологические структуры (архетипы) советского мира [19].

Чрезвычайная ёмкость примет, отобранных автором, выставляла на осмеяние не частный быт отдельных отношений, но общественный быт целой страны, занятой добыванием пропитания. Автор “Нашей команды” связал это с сатирой на советское идеологическое “*бытие*”. Как и “Дефицит”, текст “Нашей команды” вобрал интертекстуальные элементы, восходившие к хорошо знакомым аудитории официальным источникам. Марксистская идеологема “от каждого - по способностям, каждому - по потребностям” в её полемической интерпретации интегрирована в речь повествователя, представляющего “нашу команду”, “*большинство*”, что качественно меняло сатирическую ёмкость интертекста: “Приходим к финишу, так и *не отдав всего, на что способны, но взяв всё, что можно было* на дистанции пути” [8, с. 253]. Исходный официальный текст узнаваем по тематике, двучленной конструкции (отдача обществу - получение от общества) и лексическим схождениям (“по способностям” - в тексте-источнике; “на что способны” - в тексте миниатюры). При этом, текст-источник трансформирован в свою полную противоположность: вместо отдачи “по способностям” - взятие всего, что возможно. Пародийная интертекстуальная игра с официальной идеологемой усилена дополнительными акцентами на многократной безуспешности и окончательном крахе идеи коммунистического мироустройства (“*так и . не отдав*”, приходим к *финишу*”). Идеологема, подвергнутая сатирической трансформации, выполняет в композиции текста роль развязки, обобщённого итога. Несовместимость *быта* и *бытия* оказалась

опровергнутой: официальное советское “бытие” предстало столь же несостоятельным, как и советский быт. Дискредитация обеих сторон дуальной оппозиции означала полный отказ от прежней шкалы ценностей.

В отличие от обличительных текстов периодов “оттепели” и “раннего застоя”, эстрадно-сатирический текст Жванецкого конца 70-х годов обнаружил окончательный переход сатирика от осмеяния индивидуального сознания “отрицательных героев” к обличению советской системы и идеологии; от смеха над “отдельными недостатками” - к осмеянию социального неустройства общества; от авторской свободы в рамках дозволенного - к свободе независимого честного художника, отказавшегося от самоцензуры и соцреалистического канона.

Цитированная литература

1. Vishevsky A. Soviet Literary Culture in the 1970s. The Politics of Irony. - Gainesville. Tallahassee Tampa Boca Raton. Pensacola Orlando Jacksonville, 1993.
2. Смирнов-Сокольский Н. О фельетоне, “эlegantности” и “весёлой болтовне” // Эстрада и цирк. - 1972. - № 1.
3. Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. - Л., 1984.
4. Новиков Вл. Заскок (эссе, пародии, размышления, критика). - М., 1997.
5. Райкин А. Воспоминания. - СПб., 1993.
6. Лотман Ю.М., Успенский Б.М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Труды по русской и славянской филологии. XXIII. Литературоведение. - Тарту, 1977.
7. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Феномен духа в искусстве и науке. - М., 1992.
8. Жванецкий М. Год за два. - М., 1990.
9. Добренко Е. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. - СПб., 1999.

Раздел 2. Поэтика и история литературы

10. Найдич Л. След на песке. Очерки о русском языковом узусе. -СПб., 1995.
11. Лотман Ю.М. Текст и структура аудитории // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. - Таллин, 1992. — Т.1.
12. Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература // Ленин В.И. Поли. собр. соч.: В 55 т. - М., 1958. - Т. 12.
13. Жванецкий М. Собр. соч.: В 4 т. -М., 2001. - Т.1.
14. Великий документ нашей эпохи // Новый мир. - 1961. - № 9.
15. Lexicon of Soviet Political Terms by Ilya Zemtsov. - Virginia, 1984.
16. Арканов.А. Брюки из лавсана // Всё. - М., 1990.
17. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. - М., 1985.-Т. 2.
18. О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы // Коммунист. - 1979. - № 7.
19. Эпштейн М. Бог деталей. Эссеистика 1977-1988. - М., 1998.

Аннотация

У статті розглядаються естрадні мініатюри М. Жванецького періоду “відлиги” та “застою”, які базуються на бінарній опозиції “побут-буття”. На різних рівнях структури цих текстів прослідковується послідовне подолання і сатирична дискредитація стереотипів та цінностей офіційної радянської культури.

Annotation

The article deals with M. Zhvanetskii's stand-up sketches based on the binary opposition between “byt” and “bytie”.

Consecutive' overcoming and satirical discredit of the stereotypes and values of the official soviet culture are traced at the different levels of these satirical texts structure.

Стаття надійшла до редакції 10.09.02
Стаття поступила в редакцію 10.09.02

УДК: 82-31

Попова Л.Н.

**ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ
ОРГАНИЗАЦИЯ ПОВЕСТИ-ПРИТЧИ Р. БАХА
“ЧАЙКА ПО ИМЕНИ
ДЖОНАТАН ЛИВИНГСТОН”**

Что такое жизнь и смерть? Хлебом ли единым жив человек? Что такое свобода? Можно ли любить врагов? Что такое человек и какова его природа? В чем цель и смысл его существования? Можно ли достичь совершенства? Этический круг идейно-нравственных проблем, стремление выйти за рамки обыденности и ответить на вечные вопросы бытия переводят произведения Баха в область вечных смыслов. Именно эта обращенность к вечным проблемам бытия и определила жанр “Чайки” как повести-притчи.

Повесть Баха состоит из трех частей с эпиграфом. Однако иллюстрирована она не рисунками, а фотографиями в духе “нового журнализма”. Фотографии были сделаны Расселом Мунсоном, снимавшим чаек с самолета во время их полета с близкого расстояния или издали - сидящих на берегу, во время грозы и при ясной погоде. Первая часть содержит фотографию одиноко летящей чайки на фоне неба и воды, а также многотысячной Стаи, занятой добычей пищи. Четыре фотографии чайки, сделанные для второй части повести, изготовлены на очень тонкой, почти прозрачной бумаге. На них отсутствует фоновый пейзаж и даже облака, что подчеркивает вневременный характер изображаемого. Появление на фотографии еще одной чайки символически указывает на обретение духовной близости с себе подобными существами, которой Джонатан был лишен на земле. Возвращение героя на землю и обретение учеников из числа молодых чаек Стаи также нашло свое отражение на фотографиях: на них изображены пять чаек, не убоявшихся грозы ради своих дерзновенных полетов.

Раздел 2. Поэтика и история литературы

Для наиболее полного воплощения своих идей Бах использует фотографию как средство для достижения своих эстетических целей. Это визуально-оптическое художественное средство придает фантастическим событиям повести реалистический, почти документальный характер, создавая аллегорическую действительность притчевого порядка. “Подлинность земли, моря и неба, полета чаек не только не пришла в противоречие с притчей, но даже придала истории необыкновенной чайки некую иллюзорную достоверность... ту странную двойственность впечатления, на границе невозможного и возможного...” [1, с. 197].

Другим визуально-оптическим средством художественного изображения является *освещение*. Поскольку полет в аллегорической форме подразумевает духовную практику, для героя это единственный способ познания истины. Неуклонный рост мастерства позволяет Джонатану летать в *темноте*, что знаменует собой преодоление им границ ментального характера (нарушение племенного табу: ‘Seagulls never fly in the dark’) и свидетельствует о духовном росте героя. Таким образом, полеты в темноте становятся еще одной ветхой в расширении внутреннего и внешнего пространства героя.

Неотъемлемой частью пространства героя является *свет*. Утренний, дневной свет солнца сопровождает его ежедневные полеты. Сияние, охватывающее героя в финале повести-притчи, символизирует его переход на высший план бытия:

A moment later Jonathan's body wavered in the air, shimmering, and began to go transparent.

Сияние окружает персонажей, достигших вершин высшей мудрости, и символизирует трансцендентный уровень сознания.

Моделирование пространства осуществляется также при помощи акустических художественных средств: шума моря, криков чаек, сопровождаемых борьбой, передаваемых на уровне словесного ряда (с помощью слов, обладающих звукоподражательных эффектом:

- to *dodgge* and *fight* for bits of food;
- *screeching* and *fighting* around the piers and fishing boats, diving on *scraps* of fish and bread.

Криком и суете тысяч чаек противопоставляется тишина телепатической связи немногих чаек вечного мира Небес (ч. II).

Эпиграф как форма авторской интерпретации используется Бахом для прямого обращения к читателю, взявшему в руки его книгу. Как рамочный компонент текста он находится в сильной позиции - в самом начале повести, что делает его значимым: “To the real Jonathan Seagull, who lives within us all”. Возможность присутствия главного героя “в каждом из нас” делает этот образ обобщенным, что также свойственно притче, и этот факт делает его прочтение многозначным. Его можно рассматривать как образ молодого человека, стремящегося к познанию мира, духовной личностью, целью которой является не столько достижение личного совершенства, сколько помощь другим. Этот образ архетипически отображает черты философа-идеалиста; в буддийской мифологии соответствует образу бодхисаттвы; в евангельской - образам учеников Христа.

Наиболее частыми атрибутами притчевости являются условность времени и пространства. В “Чайке” абстрактное пространство притчи сочетается с вневременной сутью конфликта: дух - материя; жизнь - смерть.

В повести сочетаются разные по степени условности типы пространства. Пространство главного героя, которое характеризуется большей степенью абстрактности по сравнению с пространством Стаи и достигает своего максимума во второй части повести, где оно расширяется до бесконечности и пространственные границы полностью исчезают.

Время в притче также неоднородно: от бессобытийного бытового времени Стаи, циклического времени героя до атемпоральности вечного бытия как редкой разновидности циклического библейского времени [2, с. 60]. Существует точка зрения, что в притче абстрактное пространство используется в виде глобального обобщения, символа, как форма выражения универсального содержания [2, с. 60]. Поскольку в “Чайке” сочетаются разные типы пространства, степень их обобщения, символизации разная. Для выяснения этого вопроса обратимся к системе хронотопов повести-притчи.

Хронотоп Стаи. Пространство его закрытого свойства - оно ограничено территорией Стаи (берег моря, пирсы), на которой с криком дерутся за рыбы головы тысячи чашек. Быт в притче сжат, символизирован. Чайки редко покидают свое пространство, преодолевая при этом малые расстояния и лишь с целью добычи пропитания. Ограниченность в передвижениях и отсутствие иных потребностей, кроме физиологических, символизируют узость и косность мышления членов Стаи. Однообразие жизни Стаи подчеркивает бессобытийный характер бытового времени.

Хронотоп героя, напротив, характеризуется открытостью пространства. Джонатан в своем полете достигает даже пустыни, устремляясь вглубь материка, на что не способна ни одна чайка Стаи.

Герой постоянно расширяет свое пространство в неудержимом стремлении к познанию вечных законов бытия. Степень охвата пространства символизирует степень развития самосознания героя. По мере расширения внутреннего происходит увеличение охвата внешнего пространства.

Время героя - циклическое время суток, никак не определенное хронологически. Цикличность задает ритм повествования и создает иллюзию смены дня и ночи, подчеркивая ежедневный труд Джонатана, его настойчивость в достижении цели.

Хронотоп Учителей высшей мудрости характеризуется *атемпоральностью*. Это космически трансцендентное время, вернее вневременность. Бесконечное пространство включает в себя тысячи миров.

В характере хронотопов М.М.Бахтин видел воплощение различных ценностных систем, а также типов мышления о мире [3, с. 234-235]. Принадлежность к определенному хронотопу отражает шкалу ценностей персонажа. Борьба “за рыбы головы” аллегорически характеризует мировоззрение обывателя, борющегося за место под солнцем. Хронотоп Стаи с эмпирическим уровнем сознания является в ценностном смысле *профаническим*, в то время как хронотоп высшего сознания - *сакральным*.

Сакральный уровень противоположен профаническому и соотносится с ним как верх (Небо) и низ (Земля) в пространственном отношении, образуя Земной и Небесный хронотоп.

При анализе повести-притчи необходимо учитывать авторскую концепцию бытия, опирающуюся не только на христианскую, но и буддистскую (а также дзэн-буддистскую) традицию, на что указывала в свое время М.Туровская: “Очевидна евангельская структура сюжета: “изгнанничество и избранничество”, смерть и воскресение, проповедь, чудеса, апостолы. Также очевидна сознательная модификация его, “остранение” путем перенесения в иную, уже аллегорическую действительность [1, с. 198]”. “Очертания традиционного евангельского мира подновлены и подправлены в истории необыкновенной чайки также за счет идей и дзэн-буддизма в особенности [там же]”.

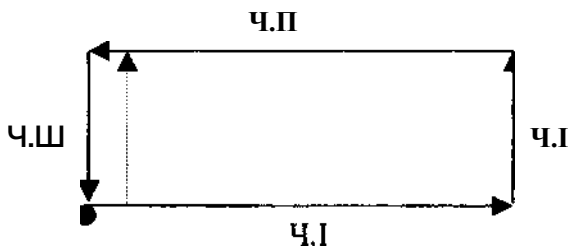
Баховская космологическая модель мира носит иерархически-ценностный характер. Подобно средневековой картине мира, верх и низ, выше и ниже имеют в ней абсолютное значение как в пространственном, так и в ценностном смысле. Перемещение по вертикали выражает соответствие определенному уровню сознания:

‘The gull sees farthest who flies highest’

(чем выше летает чайка, тем дальше она видит).

Пространство и время как художественные образы символизируются через оппозицию реально-бытового пространства (Земной хронотоп) космически трансцендентному (Небесный хронотоп), дихотомии времени и вечности, что отражается на уровне противопоставления сакрального сознания профаническому.

Хронотоп героя “изначально пересекается с хронотопом Стаи лишь по касательной. Герой *чужой* в пространстве Стаи и *свой* в мифологизированном вневременном сакральном пространстве высших существ. Хронотоп протагониста (главного героя) медирует эти уровни, последовательно пространственно передвигаясь по вертикали, переходя от временного к вневременному и наоборот (см.схему).



При этом движение вниз по вертикали не означает деградации сознания Джонатана. Получив эзотерические знания (ч. П), движимый любовью и состраданием, герой вновь возвращается в условия земного времени и пространства (ч. III). Хронотоп героя, оставаясь по-прежнему сакральным, не сливается с хронотопом Стаи, но оказывает значительное влияние в аксиологическом смысле на часть ее членов - несколько молодых чаек с радостью воспринимают высшие знания, тем самым сакрализируя профанический уровень сознания Стаи и частично снимая противоречия.

Символизация хронотопов придает им многозначность прочтения, образуя подтекст, второй план. Наполненные символическим смыслом хронотопы образуют единство притчевого порядка, которое обеспечивает целостность произведения.

В “Чайке по имени Джонатан” впервые появляется схема, в которой движение героя по вертикали образует квадрат, космологически отражающий баховскую модель мира, напоминающую буддийскую *мандалу*. Эта модель будет использоваться автором в его последующих произведениях.

Цитированная литература

1. Туровская М. Три жизни “Чайки по имени Джонатан Ливингстон” // Иностранная литература. - М., 1974. - № 12.
2. Рейн А.Б. Время и пространство // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные

- понятия и термины / Л.В.Чернец, В.Е.Хализев, С.Н.Бройтман и др. / Под ред. Л.В. Чернец. - М., 1999.
3. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975.
 4. Bach R. *Jonathan Livingston Seagull*. - N.Y., 1970.

Анотація

Стаття торкається проблеми часу та простору в повісті-притчі Р.Баха “Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон”. Автор говорить про використання візуально-оптичних і акустичних художніх засобів (фотокартка, світло, звук та тиша). Крім того, у статті розглядаються система хронотопів та їх символіка.

Annotation

The paper is concerned with the problem of *time* and *space* in a parable story ‘*Jonathan Livingston Seagull*’ by Richard Bach. The use of visual-optical and acaustic means of artistic expressiveness (photography, light, sound and silence) are reviewed. The system of chronotopes and its symbolics are also considered in the article.

Стаття надійшла до редакції 6.09.02

Статья поступила в редакцию 6.09.02

УДК 821.161.1 -1.09

Заярная И.С.

“ФИГУРЫ ИНТУИЦИИ” И “ОСТРОУМИЕ ФИГУРАТИВНОЕ”: ФЕНОМЕН БАРОККО В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

“Фигуры интуиции” - название первого поэтического сборника А. Парщикова, и оно настолько емко и символично обозначило существенную тенденцию современной поэзии к реконструкции философски-стилевых черт барокко, что вполне применимо к творчеству целого ряда авторов. Имеем в виду прежде всего поэтов, первоначально именовавшихся “метаметафористами” - И. Жданова, А. Парщикова, А. Еременко, К. Кедрова, приверженцев сложного ассоциативно-образного письма, “сгущенной” многоступенчатой тропики. Термин “метаметафоризм” в литературоведческом обиходе не прижился, несмотря на попытки его автора и теоретика К. Кедрова манифестировать свои взгляды и подкрепить иллюстрациями из собственного творчества в “Энциклопедии метаметафоризма” (2000). Художественная практика показала, что “сложный” (трудный) метафорический стиль не является достоянием лишь трех перечисленных авторов. Он характерен для творчества О. Седаковой, И. Бродского, Е. Шварц, В. Кальпиди, В. Кривулина, С. Кековой и др., формирующих массив необарокко, пишущих в рамках постмодернистской поэтики. Генетически многие приемы их творчества связаны с эстетикой барокко. Сразу же оговоримся, что речь здесь идет не о прямом заимствовании, буквальном влиянии диахронически удаленной традиции. Перефразируя высказывание И.П. Смирнова, сопоставившего в свое время русское барокко и русский футуризм, подчеркнем сложность и своеобразие методологической ситуации, в которую попадает исследователь,

См. об этом: Эпштейн М. Концепты...Метаболы...О новых течениях в поэзии // Октябрь. - 1988. - №4. - С.194-203; Кулаков Вл. Поэзия как факт. - М.,1999.

“поскольку теория влияний в данном случае в слабой степени способна раскрыть происхождение многочисленных совпадений между двумя литературными системами” [1, с. 336]. Здесь перед нами ярко выраженные процессы широких типологических схождений, обусловленные характерной для эпохи конца XVII-начала XVIII и конца XX века рубежной, “переходной” ситуацией развития культуры*. Тенденции эти в какой-то мере подтверждают справедливость известных циклических теорий философов и искусствоведов Ф. Ницше, Ю. Кшишановского, Д. Чижевского, Э. Курциуса, О. Шпенглера, в разное время независимо друг от друга отстаивавших идею обратимости, повторяемости каждый раз на новом витке устойчивых идейно-стилевых черт искусства.

В поэтическом видении поэтов постмодернистского направления обнаруживается множество образов, мотивов, стилистических фигур, возрождающих на новом витке поэтику восточнославянского и западного барокко**.

Начнем с характерного для него соотношения планов содержания и выражения, “организации смысла”, которая “в эпоху барокко обусловила панзнаковым подходом к действительности” [1, с. 337], и выразилась в мышлении символами. Смещение вещей и понятий, сближение далеких, зачастую лежащих в различных плоскостях явлений, поиск скрытых связей между ними (“связи между означающим и означаемым не иконическо-номинативного, а конвенционально-символического типа” [2, с. 58]), - все это соотносилось с

* См. об этом: Черная Л.А. Русская культура переходного периода от средневековья к Новому времени. Философско-антропологический анализ русской культуры XVII - первой половины XVIII века. - М., 1999; Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись). - Одесса, 2000; Мережнская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи: Русская проза 80-90-х годов XX века. - К., 2001.

Этот факт был отмечен критиками: Новиков В. Необходимы крайности // Лит. Газета. - 1984. - 5 декабря. - С. 6; Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. - Кн.3. - М., 2001. -С. 41.

Раздел 2. Поэтика и история литературы

главной идеей иллюзорности бытия, представлениями о неадекватности действительности самой себе и понятиям человека о ней.

Эффект иллюзорности в поэтике современной постмодернистской литературы обычно соотносят с понятием “симулякра”. Это позволило, к примеру, исследователю В. Курицыну выстроить теорию “виртуальности” применительно к поэтическому творчеству И. Жданова, А. Парщикова, А. Еременко, В. Кальпиди и обозначить “виртуальные фигуры” как реализацию мотива неадекватности, не совпадающих с собой сущностей и их выражения [3, с. 133-138]. Действительно, можно привести целый ряд эффектных иллюстраций, как это делает исследователь, демонстрирующих этот образный мотив: “летит полет без птиц”, “ты вынут из бега...”, “мой слух ушел за звуком” (И.Жданов), “вода, скрывая тело пустоты, натягивает влажную одежду”, “симулируя себя, закат настроен на свечу” (В.Кальпиди) и т.д.

Однако, если пристальнее взглядеться в поэтический мир каждого из названных авторов, то значение перечисленных “фигур” повернется несколько иными гранями, окажется мотивированным особенностями индивидуальной поэтики и генетической памяти. Так, в текстах И. Жданова эти образы связаны с философией неоплатонизма, которая явно оказывает влияние на автора. Показателен образ, соотносящийся с идеей материализации мысли: “Отбрасываю! тени не предметы, а мысли, извлеченные на свет” [4, с. 24].

В стихотворениях В. Кальпиди мотив симулятивности мира проецируется на барочную идею логоцентризма, “словесного мира”, которую современный поэт, подобно барочным гуманитариям, доводит до абсурда. Знаки и вещи меняются местами, первые полностью вытесняются вторыми, реальность, созданная интуицией художника, поэта заступает тварный мир:

На земле нарисована пыль
и немного травы,
на деревьях написано твердое имя -
“кора” [5].

В целом же, характерные для остроумия - центральной категории эстетики барокко, разрабатывавшейся в многочисленных поэтиках и риториках того времени, трудах Б. Грасиана, Э.Тезауро, М. Сарбевского, С. Джонсона, - “фигуры мысли” и “словесные фигуры” играют в современной поэзии весьма существенную роль. Разумеется, речь не идет о непосредственном обращении поэтов XX века к руководствам, манускриптам и памятникам поэтики прошлой эпохи. Аллюзивно-реминисцентный пласт их текстов также не столь богат непосредственными отсылками к рассматриваемой культуре. Здесь скорее речь идет о внутренних генетических ресурсах движения лирики, реконструкции типологических идейно-стилевых тенденций, наконец, о восприятии традиции опосредованно. Очевидно, немаловажную роль играет' здесь связующее звено, своеобразный “культурный” мостик, который пролегает через поэтику авангарда - футуризм, кубизм, поэзия раннего Пастернака, Есенина имажинистского периода, которая в свою очередь коррелирует с эстетикой барокко и маньеризма . В качестве творческого импульса авангард начала века приемлем и оказывает более непосредственное влияние на представителей постмодернистской поэзии. Это манифестируется ими самими, например, И.Жданов причисляет свое творчество к “традиции авангарда. Авангарда в широком смысле этого слова. То есть традиции того, что противоположно зарежиссированному существованию как результату иллюзорного всезнайства” [4, с. 4].

В творчестве А. Парщикова встречаем характерный образ: “от черных греческих чернил/ до пестрых перьев Рима/ от черных пушкинских чернил/ до наших анонимных,/ метало море на рога/ под трубный голос мидий/ слогов повторных жемчуга/ в преображенном виде” [6, с. 7]. В иносказательной, метафорической форме здесь речь идет, безусловно, о чуде поэтического творчества. Понимание этого процесса как словесного пересотворения, преображения мира, а также обилие реминисценций относят этот текст к миру пастернаковской поэзии. На это указывает тавтологически подчеркнута::

См. об этом также: Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм. - М., 2001.

ключевая символика чернил - сквозной пастернаковский метонимический образ творчества. Соотнесение же словесной стихии с природной, в частности, морской, как известно, центральный образный мотив цикла “Темы и вариации” Б. Пастернака. В нем именно такой образной интерпретации подлежит чудо пушкинской поэзии.

С другой стороны, оксюморон “трубный голос мидий” в сочетании с метафорой “жемчуга слов” явно отсылает к более древнему культурному топосу. Среди эмблематических изображений эпохи барокко особенной популярностью пользовался тритон, трубящий в рог, что символизировало славу, в обрамлении змеи, кусающей свой хвост (символическое значение вечности). Девиз к эмблеме гласил: “Занятиями литературой приобретают бессмертие” [7, с. 23]. Не случайно это эмблематическое изображение использовали в качестве издательской марки. Таким образом, оксюморон в тексте I Парщикова оказывается коррелирующим с одним из устойчивых культурных символов, семантика которого активно утвердилась именно в эпоху барокко. Одновременно в небольшом отрывке стихотворения создается широкое и многозначное интертекстуальное пространство, где воочию представлен диалог различных традиций. Попутно отметим, что подобное использование устойчивых эмблематических образов обнаруживаем в различных контекстах в творчестве А.Еременко: “Я смотрю на тебя — погибает взгляд и кусает свой собственный хвост”, Е.Шварц: “жизнь все время свой собственный хвост грызет”. Как правило, семантика этих образов не противоречит традиционному, изначально установленному символическому значению вечности.

Эмблемы рассматривались в риторике барокко как элементы “остроумия фигуративного” [8], к которому относили также разного типа визуальные стихи, рисунки, графические изображения и прочие невербальные средства текста (книги). Современная поэзия в различных вариантах возрождает поэтику визуального экспериментаторства, использует разные виды нелинейного текста, его графический уровень. Она изобилует различными формами анаграмматического и палиндромного стиха (К. Кедров, Д. Авалиани, В. Кальпиди, Е. Кацюба, А. Возне-

сенский, В. Мельников), фигурного стихотворства (Г. Сапгир, А. Вознесенский, А. Очеретянский, Г. Айги, А. Еременко и др.). Любопытно, что возрождается и модифицируется забытый тип силуэтного стиха. Например, цикл Г. Сапгира из двух стихотворений “Фриз разрушенный” и “Фриз восстановленный” демонстрирует оригинальный синтез слова и архитектуры. Словом “нарисованы” сначала разрушенная, а затем восстановленная верхняя часть колонны, где обычно располагалось украшение в виде барельефа. Другой пример - стихотворение “Я видел...” А. Очеретянского, который, используя переносы слов, нарушая их ирафику, при помощи отдельных морфем и фрагментов слова “рисует” ящерицу.

Так что метафора Парщикова “фигуры интуиции” вполне адекватно отражает и сугубо формальные поиски художественных принципов конструирования произведений.

Возвращаясь непосредственно к поэзии А. Парщикова, отметим, что для нее характерен “сгущенный”, ассоциативно-метафорический стиль, авторская метафора “отличается повышенной усложненностью” именно в силу барочного стремления к универсализму, превращающему каждую вещь в мирообраз вселенной во всем ее многообразии, в соединении природы и культуры, техники и органики, исторического и сиюминутного [9, с. 41].

В поэтическом мирообразе Парщикова находят отражение свойственные для барокко полярные модели мироустройства. С одной стороны, фрагментарность, раздробленность передана в метафоре бытийного хаоса - гигантской свалки: “А что такое море? - это свалка велосипедных рулей, а земля из-под ног укатила, / море - свалка всех словарей, только твердь язык проглотила”.

С другой стороны, стремление к воссозданию стройного универсума, упорядоченного алфавитной его моделью:

Если ты носишь начало времен в ушах,
помнишь прирученье зверей,
как вошли они в воды потопа, а вышли:
овца принесла азбуку в бурдюке
от Агнца до Ягненка... [10, с. 62].

Процитированный фрагмент - из поэмы “Новогодние строчки”, в которой поэтика игры, нагромождение произвольных авторских ассоциаций - “словесных” и “мысленных” фигур особенно ощутимы : “К Новому году/ часы выходят из корпуса, вьась горошком по небосводу”, “заводная ворона, разинув клюв, таким треугольником ловит сферу земную”, “мир делится на человека, а умножается на остальное” и т.д. От карнавальной атмосферы новогоднего праздника, в котором возможны любые фантазии и превращения, например, представление мини-модели мира в виде парада игрушек, авторская мысль через поток ассоциаций движется к серьезным размышлениям о жизни человека как об универсальной, общей категории. И здесь раскрывается его глубокий пессимизм в понимании судьбы человека: “каждый из нас от начала вдыхает небесный залог,/ но в обмене жизни своей на чужую,/ на спирт, на кувшинку в затоне - Елене-/ этот запас исчезает”, человек перестает помнить “начало времен”, забывает о библейской святости своего предназначения. Вот поэтому-то образ хаоса, иллюзорного “игрушечного мира” также “воплощает утрату онтологической тверди, сознание слабости языка как логоса, как носителя разумной гармонии (“твердь язык проглотила”)) [9, с. 42] и получает логическое завершение в конце поэмы в символе “городов-твердынь”, воздвигнутых детьми из песка.

Некоторые аспекты пространственно-временного осмысления мира, присущие художественному видению эпохи барокко, типологически сходно реконструированы в поэтике А. Парщикова. Имеем в виду прежде всего высокую проницаемость пространства, стремление охватить вселенную единым мысленным взором. В “Землетрясении в бухте Цэ” читаем:

~ Открылись такие ножницы
меж временем и пространством,
что я превзошел возможности
всякого самозванства
смыкая собой предметы,
я стал средой обитания
зрения всей планеты [6, с. 20].

Подобные образы мгновенной “всеохватное™” вселенной были едва ли не общим местом в поэтике футуризма - раннего Маяковского, Б. Пастернака, легко обнаруживаются и в текстах Есенина имажинистского периода.

Другой момент заключен в пространственном осмыслении времени, которое, по словам И.П. Смирнова, “становится причиной того, что в моделях мира, создаваемых писателями барокко и футуризма (а в нашем случае - постмодернизма - И.З.), настоящее может превращаться в ту единственную реальность, куда прошлое и будущее вмещены наподобие пространственных фрагментов” [1, с. 337]. Именно так выстроена поэма Парщикова “Я жил на поле Полтавской битвы”, где тесно переплетены настоящее лирического героя, историческое прошлое и образ вечности:

Я припомню из всех, через Полтавское поле
сверкая на велосипеде.

Вижу: копьё разбивает солдату лицо, вынимая
из-под верхних зубов бездну,

слышу: вой электрички, подруливаю к поезду [6, с. 41].

Натуралистические подробности, анатомическая метонимия помогают достичь нужного эмоционального, отчасти, эпатажирующего эффекта. Попутно отметим, что наиболее зримо эта вполне барочная и в целом свойственная авангардному искусству провокативная тенденция демонстрации “составных частей” человеческого тела, демонстрации его анатомии, помимо соответствующих вербальных средств в текстах поэта, воплотилась и в своеобразном “украшении” обложки сборника “Выбранное” рентгеновским снимком позвоночника. Поистине, модернизированная реализация одного из принципов “остроумия фигуративного”, стремления как можно больше удивить и ошеломить читателя.

В изображении легендарной битвы поэт обнаруживает диалог с философским видением эпохи барокко, которая в данном случае выступает и в качестве конкретного исторического материала для художественного осмысления. А.Парщиков разворачивает ситуацию метафизического текста и описывает события с “высоты вечности”, сводя на нет

Раздел 2. Поэтика и история литературы

привычный героико-патриотический пафос изображения Полтавской битвы и победы, берущий начало в русской литературе еще в “Эпиникионе” Ф. Прокоповича. Перед лицом вечности все уравнивается - воюющие уподоблены людям, “по чьим лицам мазнула стихия”, их судьба предрешена свыше. Нет ни победителей, ни побежденных: “Все хотели понравиться этой войне, все сияли, / но кто же герой? / отделяется он от рядов сцепленных так, / что ни трусов там нет, ни героев, / как, сойдя со стены, трепеща и прямясь упала бы полоска обоев” [6, с. 43]. Такое довольно-таки неожиданное и опять-таки корреспондирующееся со стилем косептизма (соединение несоединимого), нарочито приземленное сравнение логически оправдано в данном смысловом контексте. “Слава” как категория индивидуального бытия и социального сознания оказывается малозначашей во временной перспективе, ибо поэт считает, что “историю сделает тот, кто родится последним” [6, с. 67]. Исторический пессимизм автора нарастает в главе “Царь награждает” с появлением аллегорического образа смерти: “не с людьми сражаешься, а со смертью”, “смерть! Шведами тебя награждает царь! / Любовников боя - ложем с гипсовыми пружинами, пусть лежат неподвижно”.

Стиль поэмы Парщикова отличается повышенной метафоричностью, обилием иносказаний, сложностью аллегорико-символической структуры, неожиданным сопряжением “далековатых понятий”. Ему присущи жанровые вкрапления притчи и пародии (главы “Первая пушка”, “Ягненок рассказывает о распре двух братьев, которые пытались поймать его для жертвоприношения, и о том, как родился нож”, “Медный купорос. Второе деловое отступление”), элементы интертекстуальности.

В книге стихотворений “Фигуры интуиции” среди множества гротескных образов и аллегорических фигур, извилистых лабиринтов авторской ассоциативной мысли обнаруживаем любопытную трансформацию традиционного мотива денег (цикл “Деньги”). Чрезвычайно популярный, в частности, в литературе барокко и классицизма, он имел дидактико-моралистическое освещение в поэзии (например, в “Вертограде многоцветном” Симеона Полоцкого - цикл

“Богатство”, стихотворения “Богатый”, “Богатых обычай”, “Скупость”, “Сребролюбие”, в “Одах нравоучительных” М. Хераскова - стихотворения “Богатство”, “Злато” и т.д.).

А. Парщиков в цикле “Деньги” скорее полемизирует с риторической традицией раскрытия темы и разворачивает фантазмагорию в гоголевском духе. Лирический герой перемещается внутрь пространства купюры и путешествует там среди водяных знаков и “галереи президентов”, проникая “в текучую изнанку рынка”. Размышляя о роковой власти денег, об их роли в истории и прогрессе, через цепь подчас неоправданно сложных метафор и превращений поэт снова приходит к идее иллюзорности. Как нельзя лучше ее воплощают именно деньги, наиболее преходящая вещь - “запальчивая пустота, единая для нас и иностранцев”, которая “язвит людские лица”. Фигурам “вселенского сейфа” и бездонного “денежного мешка”, “трояку” и “червонцу” противопоставлена свобода творческой безденежной стихии: “А я за так хотел витать/ в тех облаках, где ничего нет/ похожего на них”. Эта же мысль подчеркнута и на стиховом уровне контрастом паронимии: “нас круговодит цель и замыкает в нас/ холодную личинку новой *цели*, / дух будущего увлекает глаз/ сравненье целей порождает *цены*” (Курсив мой - И.З.).

Таким образом, творчество Алексея Парщикова убедительно иллюстрирует факт включенности дистантной традиции барокко в современную поэзию. Различные грани этой традиции обусловлены как реализацией индивидуальной авторской “генетической памяти”, так и общими процессами возрождения переосмысления на новом витке принципов риторического рационализма, которые парадоксальным образом оказываются созвучными поэтике постмодернизма.

Цитированная литература

1. Смирнов И.П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века // Славянское барокко. - М., 1979. - С. 335-360.
2. Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. - М., 1991.
3. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. - М., 2001.
4. Жданов И. Место земли. - М., 1991.
5. Кальпиди В. Запахи стыда. - Челябинск, 1999

Раздел 2. Поэтика и история литературы

6. Парщиков А. Фигуры интуиции. - М., 1989.
7. Морозов А.А., Софронова Л.А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. - М., 1979. - С. 13-39.
8. Грасиан Б. Остроумие, или искусство изощренного ума // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. - М., 1977.
9. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. — М., 2001. - Кн.3.
10. Парщиков А. Выбранное. - М., 1996.

Анотація

У статті досліджується сучасна російська поезія в аспекті функціонування в ній традиції бароко. Розглянуто складний метафоричний стиль, “словесні фігури” і барокові моделі світосприйняття у віршах А. Парщикова, В. Кальпіді, І. Жданова. Підкреслено типологію окремих явищ поетики постмодернізму і художніх засобів, обумовлених риторикою бароко.

Annotation

The article deals with the problem of baroque tradition in the modern Russian poetry. Figurative metaphorical style (wit) and models of baroque outlook are investigated in the verses of A. Parschikov, V. Kalpidi, I. Zhdanov. The author underlines the typology of some poetical processes in the literatures of baroque and postmodernism.

Стаття надійшла до редакції 25.09.02
Статья поступила в редакцию 25.09.02

РАЗДЕЛ 3. ДИСКУССИИ

УДК 82: 1

Домашенко А.В.

К ПРОБЛЕМЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ ЛИРИЧЕСКОГО И ЭПИЧЕСКОГО СЛОВА

Насколько правомерно, осмысляя проблему изобразительности поэтического слова, обращаться к лирической поэзии? Ведь общеизвестным и достаточно тривиальным в наше время является тот факт, что именно в эпических произведениях изобразительность - доминирующее начало, тогда как в лирике на первый план выходит начало выразительное. Наиболее авторитетный в теории литературных родов мыслитель утверждает (и с его утверждением не поспоришь), что эпическая поэзия “прежде всего (здесь и далее выделения автора - А.Д.) проводит раскрывшуюся целостность духовного мира перед внутренним представлением в форме внешней реальности, тем самым повторяя в себе принцип изобразительного искусства, которое само делает наглядной объективную вещь...” [1, с. 224. Пер. П.С.Попова]. Содержание же лирической поэзии “составляет субъективность, внутренний мир, созерцающая, чувствующая душа - вместо того, чтобы обращаться к действиям, она скорее останавливается на себе, как внутренней стихии; поэтому то, как субъект *высказывается*, является единственной формой и последней целью лирики” [1, с.225]. Однако на основании этих высказываний было бы неправомерно делать вывод, что два названных поэтических рода могут быть противопоставлены как изобразительный и неизобразительный [срл 2, с.92]. Во избежание недоразумений сразу же оговорюсь: книгу А.А.Кораблева считаю и полезным, и нужным исследованием. Я благодарен ему, что он своим суждением предоставил мне возможность высказаться по этой чрезвычайно важной для меня (и, очевидно, вполне второстепенной для него) проблеме.

А.А.Кораблев утверждает, что предметность лирики “не представима”, но при этом, по его мнению, лирика “не *столько*

(курсив мой. - А.Д.) визуальна, сколько тональна” [там же]. Как связать эти два рядом стоящих вывода в непротиворечивое целое? Если предметность лирики “не представима”, значит она и “не визуальна”, а если она сколько-то визуальна (сколько?), она, по крайней мере, столько же и представима. Само выражение “непредставимая предметность” - это *contradictio in adjecto*. В границах представляющего мышления (а именно в этих границах происходит разговор) все, что стало предметностью, одновременно стало и представимым: первым предполагается второе и наоборот. Проблема, стало быть, заключается не в наличии - отсутствии представлений в лирическом произведении, а в том, какого рода представления характерны для него.

Согласно Г.В.Ф. Гегелю, представление может быть либо прозаическим (абстрактным; видимо, это имел в виду А.А. Кораблев), либо поэтическим. Поскольку лирика принадлежит к поэзии, постольку все, что Гегель говорит о поэтическом представлении, касается и ее. Выводы Гегеля относительно поэтического представления следующие:

- сущность поэтического языка заключается “в характере и свойстве представления” (поэтому “непредставимое™” для Гегеля - синоним непоэтичности);
- поэтическое представление - “образное, поскольку оно ставит перед нашим взором вместо абстрактной сущности конкретную ее реальность, вместо случайного бытия - такое явление, в котором мы познаем субстанциональное начало непосредственно через самое внешность и ее индивидуальность в неразрывной с ней связи...” Поэзия “не удовлетворяется абстрактным пониманием”, но “доставляет нам понятие в его бытии, род — в определенной индивидуальности”; она “устраняет чисто абстрактное понимание, ставя на его место реальную определенность”; именно в “характере и свойстве” поэтического представления главным образом заключается “красота и совершенство” поэзии. Когда мы в своем прозаическом осмыслении произведения выносим за скобки (редуцируем) характер поэтического представления (форму видения), мы тем самым разрушаем и поэтическую сущность самого

произведения, хотя, как нам кажется, именно ее и анализируем;

- поэтическое представление “становится объективным... р. *словах*”, при этом не имеет значения, в “объективном” ли эпосе оно реализуется или в “субъективной” лирике [см.: I, с.193-197].

Поэтическое представление объективируется в словах (в любом роде поэзии), поэтому оно может и должно быть предметом теоретико-литературного осмысления. Когда мы отрицаем за лирикой способность образного (в гегелевском смысле этого слова) выявления идеи, мы тем самым выводим ее за границы поэзии в область “других способов выражения” - прозаических. Очевидная неприемлемость этого вывода свидетельствует о том, что в послышке была допущена ошибка.

Тем не менее, приведенные выше суждения А.А. Кораблева остаются симптоматичными для современного литературоведения. В конечном счете, они представляют собой не что иное, как поздний рефлекс того переворота в отечественном литературоведении, который был совершен в 1920-е годы формалистами по отношению к образу как центральной категории традиционной русской художественной культуры. Речь здесь, собственно, идет о необходимости разграничения “эйдосной” теории литературы XIX века (в последующем столетии ее традиции были достойно продолжены А.Ф. Лосевым и А.В. Михайловым, которые сумели в позитивном смысле “не заметить” того, что произошло в теории литературы в 1920-е годы) и “литературоведческой грамматики” XX века. Для того чтобы последствия отмеченного переворота преодолеть, нам для начала следует научиться, вслед за мыслителями XIX века, соотносить понятия “образ” и “изображение” как взаимосвязанные и обуславливающие друг друга.

Лирика - не просто один из родов поэзии: она представляет собой наиболее полное и глубокое выражение сущности поэзии. О лирике, а не, к примеру, о романе мы вспоминаем в первую очередь, когда произносим это слово - “поэзия”. О том, что роман или новелла - это тоже “поэзия”, в наше время даже не все филологи помнят. Гегель же утверждает,

что сущность поэзии заключается в “характере и свойстве представления”. Сказанное означает, что лирике не только не свойственна “непредставимость”, но, напротив, в лирике поэтическое представление выявляется в более чистом виде, нежели в романе, поэтому именно лирику и следует избрать в качестве изначального материала исследования, обращаясь к проблеме образительности поэтического слова.

Любое поэтическое произведение (и лирическое в том числе) представляет собой сопряжение явленного и того, что осталось сокрытым, это, говоря словами М.Бланшо, “явленная потаенность”: “Глубина не открывается, если смотреть в нее лицом к лицу, она открывается, только если утаена в созданном” [3, с. 174-175. Пер. Б.В.Дубина]. Конечно, наша главная цель - постижение глубины, но приблизиться к адекватному ее постижению (в границах представляющего мышления) мы можем только через явленное. Правда, соотношение явленного и сокрытого при разной орудийности языка и при разных принципах завершения поэтического целого будет различным (об этом нет возможности говорить в настоящей статье).

Представление в лирике - это озарение, в котором сопрягаются в одно целое отдельное жизненное мгновение и вся человеческая жизнь. В этом отношении лирика подобна живописи с ее “самым плодотворным моментом” (Г.Э. Лессинг) как предметом изображения. Поэтому, говоря об образительности лирического слова, мы вполне можем, вслед за А.А. Потебней, ограничиться понятием “внутренняя форма”, тогда как при обращении к эпосу принципы исследования во многом становятся другими.

В настоящей статье я могу высказать лишь несколько соображений по поводу образительности эпического слова. Эти соображения следующие:

- эпическое повествование есть развертывание в речи того, что в имплицитном виде заключено в лирическом произведении. Поэтому лирика и эпос характеризуются разной степенью укоренности в языке: большей - в первом случае, меньшей - во втором;
- эпическое повествование допускает использование тех же принципов исследования, которые были выработаны

(ситуация сумасшедшего дома, пережитая изнутри) или попросту безобразное.

Промежуток Ю.Н. Тынянов определяет как отсутствие инерции [см.: 7, с. 169]. Затухание инерции романтизма и реализма ощутимо в творчестве Гаршина. Об этом же идет речь в его письме 1885 г. В.М. Латкину, в котором он отрекается и от романтизма, и от реализма: “Для меня прошло время страшных отрывочных воплей, каких-то “стихов в прозе”, какими я до сих пор занимался: материалу у меня довольно и нужно изображать не свое я, а большой внешний мир... Что вещь (повесть “Надежда Николаевна”. - А.Д.) вышла не “реальная”, о том я не забочусь. Бог с ним, с этим реализмом... Это теперь в расцвете или вернее в зрелости и плод внутри уже начинает гнить. Я ни в коем случае не хочу дожевывать жвачку последних пятидесяти-сорока лет, и пусть лучше разобью себе лоб в попытках создать себе что-нибудь новое, чем идти в хвосте школы, которая из всех школ, по моему мнению, имела меньше всего вероятия утвердиться на долгие годы” [8, с. 406]. Для писателя романтическое “я” вполне обнаружило “пустоту своей низвергнутой оболочки” (В.В. Розанов), поэтому так настойчивы его попытки перейти от “страшных отрывочных воплей”, от “стихов в прозе” к изображению внешнего мира. Однако именно с этими попытками связаны самые большие его творческие неудачи.

Ситуацией промежутка во многом объясняется противоречивость эстетической позиции Гаршина: отрицание художественных принципов реализма и стремление к изображению “большого внешнего мира”, создание символично-аллегорических по своему характеру образов и категорическое отрицание в них всякого символично-аллегорического содержания и т.д. -

Своим отрицанием художественных принципов реализма Гаршин опередил Л.Н. Толстого, который позднее, также оказавшись в ситуации промежутка, не менее категорично говорил об исчерпанности реалистического искусства (мы оставляем в стороне вопрос о том, насколько справедлива или несправедлива в данном случае оценка конкретного произведения - бунинского рассказа “Счастье”): “Сначала

превосходное описание природы, - идет дождик, - и так написано, что и Тургенев не написал бы так, а уж обо мне и говорить нечего. А потом девица мечтает о нем..., и все это: и глупое чувство девицы, и дождик, все нужно только для того, чтобы Бунин написал рассказ. Как обыкновенно, когда не о чем говорить, говорят о погоде, так и писатели, когда писать нечего, о погоде пишут, а это пора оставить. Ну, шел дождик, мог бы и не идти с таким же успехом. *Я* думаю, что все это в литературе должно кончиться. Ведь просто читать больше невозможно!” [9, с. 112]. Этот восклицательный знак в конце пассажа говорит об очень многом.

Идеал поэзии промежутка - уравновешенность противоположных тенденций или, говоря словами из “Красного цветка”, “равновесие... мира, в котором нейтрализуются противоположные начала” [8, с. 196]. Именно в этом рассказе писатель в наибольшей степени достигает такой уравновешенности, проявляющейся, в частности, з семантической насыщенности красного цвета. Семантика красного цвета в рассказе оказывается текучей, подвижной, однако в самой ее подвижности и текучести обнаруживаются определенные закономерности.

Так, сквозь реалистическое изображение “темно-красной комнаты” сумасшедшего дома (семантический ряд первого плана, в котором дистанция между обыденной и поэтической референцией сведена к минимуму) проступает семантический ряд второго плана, когнитивно-имагинативная природа поэтической референции которого близка к романтической; “Это была большая комната со сводами, с липким каменным полом, освещенная одним, сделанным в углу, окном; стены и своды были выкрашены темно-красною масляною краскою; в почерневшем от грязи иолу, в уровень с ним, были вделаны две каменные ванны, как две овальные, наполненные водою ямы. Огромная медная печь с цилиндрическим котлом для нагревания воды и целой системой медных трубок и кранов занимала угол против окна; все носило необыкновенно мрачный и фантастический для расстроенной головы характер, и заведовавший ванной сторож, толстый, вечно молчавший хохол, свою мрачную физиономию увеличивал впечатлением” [8,

с.192]. В этой мрачной обстановке в голову больного приходят мысли об инквизиции, месте “тайной казни”, даже об аде. Однако в изображении “операции”, романтический колорит сменяется натуралистическим описанием ссадины, чему соответствуют и определенные трансформации в семантике красного цвета: “Солдат взял за два конца грубое полотенце и, сильно нажимая, быстро провел им по затылку, сорвав с него и мушку, и верхний слой кожи и оставив обнаженную красную ссадину. Боль от этой операции, невыносимая и для спокойного и здорового человека, показалась больному концом всего” [8, с.193].

С другой стороны, очевидна взаимосвязь описания казенного халата (“широкие красные полосы и крупные цветы”), вязаного колпака с его красным крестом и алых цветов больничного сада с символическим планом, реализующимся как борьба красного креста и красного цветка. Не случайно безумец борется “со злом мира” со *скрещенными* на груди руками.

Таким образом, в “Красном цветке” нет романтизма, реализма, натурализма, символизма в чистом виде, есть соответствующие им тенденции, которые уравнивают друг друга. Творческие неудачи В.М.Гаршина связаны с его попытками сделать какую-либо одну из названных тенденций довлеющей себе.

Цитированная литература

1. Гегель Г.В.Ф. Сочинения. -М., 1958. -Т. XIV.
2. Кораблев А.А. Поэтика словесного творчества: Системология целостности. - Донецк, 2001.
3. Бланшо М. Пространство литературы. - М., 2002.
4. Домашенко А.П. “Братья Карамазовы” Ф.М.Достоевского: Проблема антиномики // Литературоведческий сборник-Донецк, 2002. - Вып.9.
5. Домашенко О.В., Захаренко С.О. Особливості сюжетно-фабульної будови повісті М.Коцюбинського “Тіні забутих предків” // Литературное произведение: Слово и бытие. - Донецк, 1997.

6. Домашенко А.В. Поэт промежутка (Взаимосвя?: разнородных художественных принципов в рассказе “Красный цветок”) // Vsevolod Garshin at the turn of century : In 3 vol- Oxford, 2000 - Vol. 3.
7. Тынянов Ю.Н. Промежуток // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977.
8. Гаршин В.М. Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма - М., 1984.
9. Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. - М., 1959.

Анотація

У статті здійснюється конкретизація нашого розуміння зображальності ліричного і епічного слова. Особливості зображальності епічного слова розглянуті на матеріалі оповідання В.М. Гаршина “Червона квітка”.

Annotation

In this article the author makes more precise our understanding of the pictorial figurativeness of lyric and epic word. The peculiarities of the pictorial figurativeness of epic word are considered in V.M.Garshin’s story “The Red Flower”.

Стаття надійшла до редакції 12.09.02
Стаття поступила в редакцію 12.09.02

УДК 82:1

Кравченко О.А.

ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО

Проблема научности литературоведческого знания не является ни новой, ни окончательно решенной. Пути подхода к ней предлагались разные: от лотмановского призыва сделать литературоведение точной наукой до бахтинского методологического принципа: “Критерий здесь не точность познания, а глубина проникновения” [1, с. 205]. Кроме того, сегодня настойчиво предлагается различать литературоведение и филологию, рассматривая первое как “школьную” науку, второе - как внутреннюю форму всякого знания.

Мы же полагаем, что фундамент решения данной проблемы был заложен в 1924 году бахтинским трактатом “Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве”. Здесь поэтика утверждена в статусе конкретной эстетики. Литературоведческий анализ, а в терминологии Бахтина - эстетика словесного художественного творчества - направлен на осмысление эстетического объекта. Понимая литературное произведение как эстетический объект, мы тем самым “обеспечиваем” искомую степень научности - включение в систематическое единство эстетического. Такая ориентация позволяет избежать не только ошибок “материальной эстетики” (приводящих к невозможности “выделить предмет, подлежащий изучению поэтики - художественное произведение в слове, - из массы словесных произведений другого рода” [2, с. 9]), но и ошибок иного рода, о которых скажем подробнее.

Если, критикуя формалистские методы исследования, обобщенно названные им “материальной эстетикой”, Бахтин все же предполагает здесь наличие эстетической составляющей, то современную тенденцию можно охарактеризовать как развивающуюся в русле “вольного русского мышительства”, не учитывающего эстетической доминанты литературоведческого анализа. Подобный отказ от эстетического горизонта, эстетической проблематики анализа наблюдаем в монографии единственного в своем роде “магического кристаллографа” А.А.Кораблева “Поэтика словесного творчества: Системология целостности” [3].

Предлагая в качестве “взаимных критериев художественности” истинность, нравственность и красоту произведения, исследователь не ставит вопроса о своеобразии красоты, о ее “необходимом и незаместимом месте”. “Красота произведения - это не только красоты языка, стиля и т.п., но и возможность “непосредственного усмотрения истины”, т.е. восприятия красоты как истины, и возможность духовного преображения, “катарсиса”, т.е. переживания красоты как блага” [3, с. 23]. При всей логической противоречивости формулировки (красота - восприятие красоты как истины, возможность переживания красоты как блага: сущность красоты не раскрыта, а переведена в область истины и нравственности), эстетический критерий все же прослеживается: “красоты языка, стиля и т.п.”. Если эстетическое минимизировано до “красот”, если не определено его отношение к этическому и познавательному, то, как предупреждал Бахтин, можно “навязывать искусству какие угодно цели и назначения...” [2, с. 10]. И речь здесь идет не о панэстетизме как проявлении художественного мировоззрения (в отличие от целостного, ставшего фундаментом “Системологии..”), а о сущностном отличии искусства от науки или религии. Игнорирование специфичности искусства уже само по себе есть начало “профанации ... “всеединства”, которое приводит, как показывает история, к гуманитарным катастрофам” [3, с. 12].

Согласившись с тем, что искусство призвано объяснять нам нашу жизнь, а нас самих воспитывать, мы таким образом присвоили искусству функции науки и идеологии, и оказались перед необходимостью ответить на вопрос, вынесенный в заглавие статьи Д.В.Затонского “В чем смысл искусства?”. “Если науке надлежит объяснять и толковать, идеологии - убеждать, внушать, навязывать, то что же остается за искусством, какова его специфическая функция - та, что оправдывает непереносимость его многовекового существования?” [4, с. 26]

Продолжая мысль Д.В.Затонского, естественно предположить за искусством не только специфическую функцию, но и специфическую законосообразность, обеспечивающую особый онтологический статус художественной реальности, отличный от формируемой, в частности, наукой и идеологией реальности жизненных связей и отношений. Отличие это было в свое время закреплено опять-таки бахтинским трактатом. Предложенное А.А.Кораблевым неиерархическое

триединство в составе эстетического объекта имеет принципиально иную логику взаимоотношений. Действительность познания и этического поступка является содержанием художественного произведения, форма же “нисходит на содержание, переводя его в новый ценностный план отрешенного и завершенного, ценностно успокоенного в себе бытия - красоты” [2, с. 33]. Первичной функцией формы по отношению к содержанию Бахтин называет отрешение и изоляцию, что обеспечивает форме такие ценностные горизонты, которые могут не совпадать с жизненными критериями добра и зла, истины и лжи. И если, к примеру, М. Цветаева утверждает, что произведение искусства “добру служит, как служит добру ручей, крутящий мельничное колесо” [5, с. 73], то, пожалуй, самый глубокий ее почитатель И. Бродский говорит о невозможности писать стихи после Хиросимы и Нагасаки: жизненная ситуация капитуляции добра влечет за собой дискредитацию красоты, гармонии; писание стихов воспринимается как кощунство. И тем не менее, сам И. Бродский продолжает после этого утверждения оставаться поэтом. Искусство жизни не служит, его законы “могут не совпадать с нашими мыслями о том, что хорошо и что плохо” (А. Блок). Бродский, находящий творческую энергию для опровержения самого себя, доказывает самодостаточную, автономную, неслужебную природу эстетического: оно получает свою определенность не от прагматического контекста жизни, а предстает в полноте своей собственной значимости.

Эта невозможность для красоты быть “взаимным критерием” истины и блага заставляет рассматривать эстетический объект как особое бытийное образование, не преследующее жизненно-прагматических целей, целесообразное не замкнутой на самое себя “технической” (ремесленной) логикой, но движимое логикой перевода содержания в новый ценностный план. И тогда перед нами встает задача увидеть целесообразность искусства в стремлении к достижению эстетической ценности.

Приступая к осмыслению этой задачи, обратимся к кантовским “отрицательным” характеристикам суждения вкуса: они незаинтересованны и не преследуют цели. В “послекантовские” времена эти положения критически корректировались: с различных мировоззренческих позиций доказывалось наличие в искусстве глубинных духовных интересов. Об этом говорили и материалист Н.Г. Чернышевский, и религиозный философ

В. Соловьев, связывавший восприятие прекрасного с представлением о благой упорядоченности бытия. В этом же критическом русле (эстетические эмоции являются духовно заинтересованными в воспринимаемом) должен быть осмыслен и бахтинский термин “внеаходимость”. В.Е. Хализев полагает, что “М.М. Бахтин термину Канта “незаинтересованность” предпочел другой, более осторожный. Он говорил о внеаходимости эстетической позиции по отношению к воспринимаемому” [6, с. 25]. Мы же видим в бахтинском понятии не “осторожность”, а мощное приращение обоих смыслов: и заложенного Кантом, и развитого В. Соловьевым. Бахтинская позиция внеаходимости - это не пространственная или психологическая дистанция носителя эстетической эмоции по отношению к воспринимаемому. Она также несводима к “внепространственности и вневременности”, создающей, как полагает А.А. Кораблев, “эффект дистанцированноTM, необходимый для эстетического восприятия” [3, с. 55]. Внеаходимость - это особое онтологическое измерение способное вобрать в себя жизненные события и ситуации, и не встать на одну из сторон (оказавшись тем самым в ловушке жизненного дуализма добра и зла, гения и злодейства, правды и лжи), а творческим усилием превысить эту бинарность, перевести в третье измерение, поэтически “снять” жизненную дифференциацию, конфликтность интересов, и утвердить точку зрения собственно человеческую, т.е. того в человеке, что осуществляет его как духовное, сверхорганическое существо.

Такое утверждение человеческого у Бахтина представлено как эстетическая любовь — ценность, задающая целесообразность красоте и полагающая цель искусству.

В эстетической любви внеаходимость и причастность, “доброта и благодность” осуществляются по принципу русской пословицы, приводимой Бахтиным, - “Не по хорошу мил, а по милу хорош”. Эстетическая “доброта и благодность” - не по причине или заслуге, а как бы вопреки жизненным обстоятельствам и природным законам. Смысловым эквивалентом бахтинской пословицы является и такая: “Полюбите нас черненькими, беленькими нас всякий полюбит”. Во “внежизненности” — не отказ от жизни, а приятие жизненных законов не в оптимистической “белизне”, как изначально мудрых, а в жестокой “черноте”. Аналог такого отношения - доброта Христа, но не к падшим и

сырым, а к казнящим легионерам, доброта к подавшему уксус вместо воды.

Говоря о том, что “только любовь может быть эстетически продуктивной” [7, с. 281], Бахтин в работе “К философии поступка”, проговаривал идею, легшую позднее в основание “Проблем содержания...”: красота как оформляющая сила переводит жизненное событие в поэтическую сферу приятия многих и разных правд, утверждая истинно человеческое начало и главную его ценность - любовь.

Цитированная литература:

1. Бахтин М.М. К методологии литературоведения // Контекст - 1974.-М.,- 1975.
2. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М.,1975.
3. Кораблев А.А. Поэтика словесного творчества: Системология целостности: Монография. - Донецк, 2001.
4. Затонский Д.В. В чем смысл искусства? // Вікно в світ. - 1998,-№2.
5. Цветаева М. Об искусстве. - М.,1991.
6. Хализев В.Е. Теория литературы. Учеб. 2-е изд. - М., 2000.
7. Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. - Киев, 1994.

/ Анотація

Статтю присвячено естетичній проблематиці літературознавчого аналізу, розкриттю специфічного відношення форми і змісту в складі естетичного об'єкту.

Annotation

The article is devoted to the aesthetic problem of the poetics analysis, to discovering the specific relation between the form and the contents in the structure of the aesthetic object.

Стаття надійшла до редакції 16.09.02
Статья поступила в редакцию 16.09.02

О ПОЭТИЧЕСКОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТИ

Есть вопросы - их называют “вечными” или, отчаявшись, “проклятыми”, - которые обращены лично к каждому и вынуждают не только к умственным усилиям, но также к душевному отклику и ответственному поступку. *Что есть истина? добро? красота? поэзия? любовь?.. Что мы можем знать, понять, выразить?..* Спорить о том, какой из возможных ответов правильное, истинное, вроде бы ни к чему, но - спорим, движимые неизъяснимой потребностью в единомыслии и всеобъединяющем понимании. Истина от таких споров едва ли становится ближе, зато проясняется знание о сознании, о человеке - о его интенциях и потенциях.

Характерным достоянием минувшего века стала идея мирного сосуществования разных воззрений, обусловленных культурно-историческими, социально-политическими, личностно-психологическими и прочими обстоятельствами. Историческая правота и самодостаточность каждой эпохи, а также правда и самодостойность каждой личности, выразившиеся в понятиях “историзм”, “персонализм”, “диалогизм” и т.п., представляются — если видеть в исторической парадигматике школу духовной свободы - уроками интеллектуальной толерантности и веротерпимости.

Смысловая свободы достигла немислимых прежде пределов - освобождения и от самого смысла. В актах конфликтного самопреодоления выразилась грандиозная драма идей, разыгранная в языковом пространстве, которая явила не только поэтические, но и поэтологические закономерности. Она выразилась в конфликте системной (научообразной) философии и целостного (литературоподобного) философствования, который затем осложнился еще более радикальной коллизией: и системности, и целостности, осознанным как смысловые ограничители, была противопоставлена динамика смыслопорождения. Смеще

ние философского интереса к технологии мышления, начатое кантовским переворотом, дошло к концу XX века до осознания философской потребности в обратном движении - от речи к языку, от прозы к поэзии. Поиски смысловой первоосновы, которые привели многих влиятельных философов XX века (Гуссерля, Хайдеггера, Витгенштейна, Бахтина, Деррида) к языку, повели и дальше - к поэтическому языку и, соответственно, к поэтике как целостно-системной его реализации. Поэтика словесного творчества, если она сущностно и бытийно совпадает с процессами общечеловеческой и индивидуально-человеческой истории, обретает значение мировоззренческой доктрины.

“Системология целостности” [1] - это опыт практического ответа на теоретический вопрос: возможен ли общий язык для “систематиков” и “целостников”? Существуют ли для их общения, кроме субъективных импульсов, объективные основания? Поэтому суждений, которые бы провоцировали полемику по мировоззренческим позициям, я старался по возможности избегать, ограничиваясь, с одной стороны, освященным временем набором тривиальностей, а с другой - экспонируя кое-что из коллекции современных оригинальностей. Но, как видно, все-таки уклонился от того, что считал вполне тривиальным.

Оригинальность неоспорима, тривиальность бесспорна; но есть частности, затемняющие или искажающие понимание. Вот о них и поговорим.

1. Камертон и палитра

Ответить на полемическое замечание А.В. Домашенко [2], обнаружившего в моих рассуждениях *contradictio in adjecto*, побудили несколько причин. Во-первых, основательная компетентность моего оппонента, глубоко и продолжительно исследовавшего проблему художественной изобразительности [3]. Во-вторых, второстепенность этой проблемы и оттого эскизность ее изложения и недопроясненность в моей “системологии целостности” [1]. В-третьих, широкие обобщения, которые были выведены из этого частного случая.

Сразу надо сказать, что сами по себе противоречия, как известно*, могут указывать и на ошибочность, и на истинность - притом и отдельных высказываний, и всего мировоззрения. А в отношении к художественным феноменам *contradictio in adjecto* уже привычно воспринимается как особая форма логической адекватности, отражающая внутреннюю неоднородность, разноприродность искусства (ср.: “заумный язык”, “историческая эстетика”, “целостный анализ”, та же “системология целостности” и т.п.) - совмещение в нем сферы “поэтики”, где формально-логическая корректность не только уместна, но и обязательна, и сферы “поэзии”, о которой допустимы и даже неизбежны противоречивые высказывания. О чем бы мы ни рассуждали, о родах или жанрах, о сюжете или композиции, эта двойственность вынуждает совмещать наши интуитивные и дискурсивные интенции, наитие и логику, если мы хотим, чтобы наше представление об искусстве было не только системно, но и целостно.

Различия литературных родов, как и все другие различия, осмысленные “системологически”, - следствие фундаментальных различий и соотношений художественных первоначал - “идеи”, “образа” и “знака”. А поскольку эти начала наличествуют в каждом художественном произведении, независимо от степени его художественности, то, как можно предположить, родовые различия вызваны доминированием одного из этих первоначал. Прежде чем спорить об атрибутах, нелишне условиться о самом предмете: “Если литературный род - это архетип произведений, объединенных первоосновными доминирующими признаками, тогда родовые различия должны определяться особенностями порождения произведения, т.е. если всякое литературное произведение обусловлено триединством идеи, образа и знака, то его особенность будет происходить от того, как проявляются и соотносятся между собой эти начала. Первичное (родовое) разделение литературных произведений - это, таким об-

* Это известно и А.В.Домашенко, который в недавней статье об антиномике у Достоевского рассуждает о двух типах противоречий - негативном, альтернативном (“вместо”) и позитивном, соборном (“вместе”) [4].

разом, преобладание (доминирование) в произведении одного из первоначал - идеи, образа или знака...” [1, с.91].

Обычно словом “лирика” обозначается и литературный род, и литературное произведение. Но при теоретическом рассмотрении лучше все-таки различать: лирика - доминантная (преобладающая) интенция (направленность) одного из первоначал; лирическое произведение - лирическая доминанта в единстве с другими началами. Лирика - это аспект лирического, и не только лирического, произведения; это эманация идеи, если рассматривать художественное целое системологически, или, если рассматривать его онтологически, это Я-бытие, личностное переживание бытийности и общезначимости своего существования. И в этом смысле, считаю, возможно утверждение: “Лирика - это все то, как отзывается в нашей душе предмет, но не сам предмет” [1, с. 91].

Предмет, вызывающий лирическое чувство, представлен произведением, которое по этой причине и называется лирическим. Предметность необходима, ибо беспредметное лирическое чувство, даже если такое возможно, едва ли может вызвать ответный отклик. Более того, будучи выраженным, лирическое чувство тоже обретает свойства предметности, хотя и иного рода, нежели изображаемый предмет. Изображаемый предмет - эпического рода, опредмеченное чувство - лирического. Отсюда и заключение, вызвавшее несогласие моего оппонента: “Лирика предметна, но ее предметность специфична - она непредставима. Лирическая образность не столько визуальна, сколько тональна, лирический образ скорее музыкален, нежели пластичен” [1, с.92].

Однажды мне довелось присутствовать на уроке, где молодая учительница-практикантка анализировала стихотворение Н.Гумилева “Жираф”. Помня о цеховой принадлежности поэта к акмеизму, она усиленно обращала внимание учеников на предметно-изобразительную сторону стихотворения. Особенно пристально рассматривался жираф, который бродит у озера Чад, пока наконец одна ученица вдруг не заявила, что жираф здесь “вообще не при чем”. При всей заслуживающей всяческих оговорок категоричности этого заявления, трудно не признать, что ученица оказалась более близка пониманию лирического произведения, нежели ее учительница. Ни “изысканный жираф”, ни даже та, чьи руки

“особенно тонки, колени обняв”, не идентичны тому, что составляю ет суть лирического переживания. Хотя, разумеется, и сам жираф и все зримые детали этого стихотворения таковы, чтобы это переживание было выражено как можно точнее и “заразительнее”. Если бы, скажем, вместо жирафа в стихотворении бродил носорог или пусть какой-нибудь другой жираф, не “изысканный”, поэтическое впечатление было бы существенно иным. И жираф, который где-то “далеко, далеко”, и любимая женщина, которая хоть и рядом, но тоже “далеко, далеко”, и многое другое, не обозначенное словом, но неявно присутствующее в этом лирическом высказывании, - все это некий мир, подобный и неподобный реальному, который видим настолько, насколько зряча обитающая в нем душа. И если бы автор решил, что не душевное состояние, а этот мир, томящий душу, должен стать основным предметом художественного описания, это изменение художественной основы означало бы перемену литературного рода: вместо лирического стихотворения был бы написан рассказ, записки путешественника или роман.

Спросим себя: а что же мы “видим”, когда читаем строку “...далеко, далеко, на озере Чад / Изысканный бродит жираф”? Видим ли мы вообще что-нибудь из того, что обычно видим физическим или трансфизическим зрением? Не правильнее ли говорить, что поэтическое видение - это умозрение, созерцание сущности, которая не обязательно должна являться в видимых формах? Видимость удостоверяет законность возникающего образа, облегчает постижение сквозящей в нем идеи, но сама по себе она может быть и обманчива, и подменяться произвольными представлениями, и вообще отсутствовать, поскольку зависит не только от суггестивности художественного образа, но и от психофизических особенностей воспринимающего - от силы и богатства его воображения, от прихотей его ассоциаций, от момента восприятия и т.д. Поэтическая видимость производна от видимого мира, хотя провести границу между предустановленной, объективной образностью и свободными, субъективными представлениями бывает нелегко, а нередко и едва ли возможно. Да и не всегда это нужно - непреднамеренность тоже предусмотрена в произведении, это условие его жизненности, потенциал его смысловой свободы. Но мы сейчас о другом: преднамеренные или непреднамеренные, зрительные

впечатления предстоят зрящему - все это предметы словесной живописи, которые могут быть интонированы лирически - словесной музыкой.

Теперь можно вернуться к основному вопросу нашей дискуссии: является ли предметно-визуальная образность принадлежностью исключительно эпического рода или и лирического тоже? Ясно, что ответ будет зависеть от того, как мы определяем лирику. Если мы согласны, что лирика есть проявление субъектности, а эпика, соответственно, объектности, тогда нужно согласиться и с тем, что все видимое, изображенное, представимое, т.е. любое проявление объектности, лишь вызывает, направляет или изменяет лирическое чувство, но не является таковым. Объективация чувств делает их одним из объектов общей эпической картины.

Родовые различия, основанные на субъектно-объектных соотношениях, определяют внешний, структурный аспект произведения, но выражают и внутреннее, первичное разделение творческого сознания на “Я” и “не-Я” - на камертон лирического настроения и палитру эпической картины. “Общеизвестность” и “тривиальность” такого разграничения лирики и эпики - как выразительного (“музыкального”) и изобразительного (“живописного”) аспектов образности - не должны смущать, ведь тривиальность - это одна из форм истинности, которая со временем становится слишком очевидной, чтобы ее замечать.

Утверждая, что “лирика подобна живописи”, А.В.Домашенко порождает проблему, которой могло бы и не быть, - “проблему изобразительности лирического и эпического слова”, - вместо достаточно емкой “проблемы поэтической изобразительности”. И вполне ожидаемо, что критерии различения “лирической” и “эпической” изобразительности оказываются нестрогими, приблизительными, с использованием таких разграничителей, как “более” и “менее”. Даже если согласиться, что “лирика и эпос характеризуются разной степенью укорененности в языке: большей - первом случае, меньшей - во втором”, остается непонятным, как и чем измерить эту “укорененность” и, вообще, как ее идентифицировать. Второй тезис сглаживает даже эти нестрогие различия: “эпическое повествование допускает использование тех же принципов исследования, которые были выработаны применительно к лирической поэзии”. Третий тезис, по сути,

варьирует первый, а все три представляют эпическое повествование как экспликацию лирического высказывания. При таком понимании лирика и эпика соотносятся не как “музыка” и “живопись”, а как “живопись” и “кино”. Не отрицая, что эпическое повествование, действительно, можно представить как продление лирического кадра (“самого плодотворного момента”), условимся, что это все-таки не главный различительный признак, хотя бы потому, что существуют лиро-эпические и лиро-драматические произведения, где в единстве с эпической или драматической длительностью сосуществует и лирическое длящееся сопровождение.

Выстраивая “системологию целостности”, я не пытался изобретать оригинальных концепций, а наоборот, основывался на испытанных временем “тривиальных” положениях. Между тем А.В.Домашенко полагает, что мои суждения “симптоматичны для современного литературоведения”, которое, как он пишет, повернуло от “эйдосной” теории литературы XIX века к “литературоведческой грамматике” XX века. Отвечать за все современное литературоведение я не берусь, а вот о собственной концепции могу сказать, что категория “образ” в ней имеется, причем в числе первоосновных - наряду с “идеей” и “знаком”. Скажу больше: в монографии вовсе не говорится, что лирика - необразна или безобразна, речь идет лишь о специфической, лирической образности, которая “не столько визуальна, сколько тональна”: “Лирическое выражение не минует образность, но и не задерживается на ней, обнаруживая себя в слове - “в звуках” [1, с.92].

В современных же теоретических концепциях, действительно, более надежным основанием признается знак, и нередко знаковой конструкцией построение и ограничивается. Но, наверное, правильнее видеть в этом не всеобщее недомыслие, а историческую закономерность - необходимость сделать гуманитарное познание более строгим. Поучительные крайности этих усилий маркировали пределы, в которых возможен и необходим семиотический подход, но и обозначили проблему корректного выхода за эти пределы - из “семиосферы” в “эйдосферу”.

Таков же, остается заметить, путь и самого А.В.Домашенко, эволюционирующего от “литературоведческой грамматики” к

“филологической теории” [5], или, в терминах его монографии, от “интерпретации” к “толкованию” [6], или, в зеркале критикуемой им концепции, от “знаков” к “образам” и далее к “идеям”, к “истоку творчества”. Сама же концепция фиксирует противоположное направление мысли, акцентируя акты творческого процесса - от “идей” к “образам” и далее к “знакам”, к “системологии целостности”. А поскольку в результатах этих интенций обнаруживаются несовпадения, небесполезно установить, что это: формально-логические ошибки или методологическая закономерность?

2. Красота страшна

На замечания О.А. Кравченко можно бы смиренно не отвечать, а только вздохнуть и развести руками.

“Не раскрыта сущность эстетического”. Ну, не раскрыта. Не было такой надобности. Да и энтузиазма. Это в молодые годы ясно и понятно, что есть красота и почему ее обожествляют люди, но чем больше о ней думаешь, тем как-то тревожней становится душе, ясное понимание туманится, а затем, бывает, и вовсе исчезает. *“Красота страшна” - Вам скажут...* Почему страшна? Больше вопросов, чем ответов.

Впрочем, судя по количеству цитат в статье, от меня требовалось не столько раскрытие, сколько соответствие. Букве Бахтина и духу Канта. Ну, что тут скажешь. Ну, допустим, не соответствую. Так ведь не я один. Что ж теперь?

Хотя, как мне кажется, мое несоответствие этим немцам несколько преувеличено. Достаточно перечитать места, в которых замечено “логическое противоречие”, чуть более внимательно. Я пишу: красота - восприятие красоты. Я пишу: “Красота произведения - ...возможность “непосредственного усмотрения истины””, а затем уточняю: “т.е. восприятия красоты как истины” [1, с.23]. Существует ли более тривиальное представление о красоте?

Далее я продолжаю: красота - соотносится не только с истиной, но и с благом. Стало быть, красота (произведения) - “возможность духовного преображения, “катарсиса”, т.е. переживания красоты как блага” [1, с.23]. Тоже место достаточно общее,

чтобы на нем разместились и античные, и средневековые, и со временные представления о калокагатии.

Если видеть в красоте какую-то “пользу”, то только эту во-первых, как явление истины, во-вторых, как явление блага. Как созерцание сущего и должного. Как наслаждение, вызывающее побуждение - и к истине, и к благу. Красота удостоверяет, что являемое ею действительно истина и действительно благо, а не их подобия. А истина и благо, соответственно, удостоверяют, что красота, которая являет их миру, действительная, “истинная” красота и тем самым - “благая” вещь, в отличие от разнообразных внешних красот и украшений, скрывающих пустоты и отсутствия. Такое триединое соответствие истины, блага и красоты я назвал “взаимными критериями” [1, с. 22].

Казалось, яснее ясного сказано: “Красота произведения - это не только красоты языка, стиля и т.п.” [1, с. 23]. Казалось, куда уж привычнее и проще: есть красота “внешняя”, и есть “внутренняя” - есть “сосуд, в котором пустота”, и есть “огонь, мерцающий в сосуде”, или, более отвлеченно: “Красивость - адекватность внешним проявлениям природного космоса, тогда как красота - адекватность его внутренним, сущностным проявлениям” [1, с. 24]. “Внешняя” красота - сама по себе, “внутренняя” - едина с истиной и благом, т.е. истинна и добра [1, с. 24]. Нет, мой оппонент прочитывает этот фрагмент так, будто я “минимизирую” эстетическое до “красот”, и ссылается (естественно) на Бахтина, который учит, что эстетическое необходимо определить в отношении к этическому и познавательному - что, собственно, я и сделал.

Сделать-то я сделал, но не так, как, по мнению О.А. Кравченко, следовало: триединство истины, добра и красоты у меня “неиерархично”, а вот у Бахтина иначе - эстетическое внеположно познавательному и этическому. Не уверен, что в области высоких абстракций возможно или даже необходимо полное единомыслие - думаю, было бы более чем достаточно, если бы в этой области был достигнут общий язык. Но для этого нужно уточнять понятия, в которых мы фиксируем наше понимание.

Во-первых, “красота” и “эстетическое” - все-таки не одно и то же, так же как “истина” и “познавательное”, как “благо” и “этическое”. Триединство “благо-истина-красота” - это онтоло-

гическое ядро, которое открывается человеку в трех родах его деятельности - “этической”, “познавательной” и “эстетической”, т.е. в жизни, науке и искусстве, которые, как утверждал тот же Бахтин, “не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности” [7, с. 6]. В этой изначальной установке - зерно и суть бахтинского учения, продолжающего и синтезирующего (удачно или нет - другой вопрос) русскую и немецкую философские традиции.

Во-вторых, если предположить, что соотношение “блага”, “истины” и “красоты” иерархично, тогда должны быть и несомненные основания для расположения их именно в иерархическом порядке, но таких оснований, по-видимому, не существует. Можно лишь констатировать, что ценностная иерархия этих категорий определяет тип мировоззрения, но типология - это уже следствие первоосновных соотношений, а мы пытаемся выяснить, каковы они в причинном состоянии. Если рассуждать вслед за Соловьевым, что добро, истина и красота - это проявления “всеединства”, открывающиеся соответственно воле, уму и чувствам [8, с. 335], тогда выходит, что, поставив эстетическое над нравственным и познавательным, мы ставим чувства над волей и умом? Разумеется, есть и такие мировоззренческие системы, но ведь возможны и другие, и эта возможность другого снимает принципиальность этого вопроса.

В-третьих, противопоставляя эстетическое познавательному и этическому, Бахтин характеризует художественное произведение - как эстетическую автономию, которая именно этим и отличается от нехудожественных произведений, где доминирует либо познавательное, либо этическое начало. Эстетическая доминанта в художественном произведении вовсе не означает, что красота для автора превыше всего. Доминантность и иерархичность - взаимосвязанные, но различные характеристики. Эстетическая доминанта - это лишь условие художественности, статусный минимум, а не конечная цель, которая может быть различной, в том числе и эстетической. Если произведение не обеспечивает эстетический минимум, тогда просто не о чем говорить, поскольку в таком случае художественное произведение - как “эстетический объект” - попросту отсутствует. Но если произведение удостоверяет свою наличность, если оно

есть, тогда — и только тогда — уместен вопрос, как оно реализует свою наличность. Учитывая психофизическую аспектность человеческого бытия, естественно предположить три магистральные возможности художественного целеполагания - ту же триаду: истина, добро и красота.

“Взаимность критериев” вовсе не означает подчиненность истине и/или добру, ведь тогда то же следовало бы сказать и об истине, и о добре. Взаимность не исключает автономность. Но и автономность (“своезаконность”) не бывает абсолютной: частные законы не исключают универсальные, без которых обесмысливается понятие мирового всеединства. Отстаивая автономность красоты (которую, повторяю, я не собирался упразднить), О.А.Кравченко ссылается на Чернышевского (!) и Соловьева (!), которые утверждали как раз обратное - взаимозависимость красоты и истины, красоты и добра. Цитирует Цветаеву, причем по моей же работе, не замечая (!), что в этой цитате речь о том же: “...произведение искусства - то же произведение природы, но долженствующее быть просвещенным светом разума и совести. Тогда оно добру служит, как служит добру ручей, крутящий мельничное колесо” [1, с. 73]. Вспоминает и Бродского, но, как мне кажется, тоже исключительно для того, чтобы опровергнуть себя: психологическая невозможность стихов после Хиросимы и Нагасаки - пусть преодолеваемая - это именно подтверждение глубинного единства эстетического и этического. Конечно, для поэтов такого ранга, как Цветаева и Бродский.

Существенное различие эстетических концепций Канта и Соловьева снимае[^], полагает О.А. Кравченко, в бахтинском термине “внеаходимость”: это одновременно и кантовская “незаинтересованность”, и соловьевская “заинтересованность” в воспринимаемом. И попутно поправляет меня, уточняя, что позиция внеаходимости несводима к “внеиространственности и вневременноеTM”, хотя, уточню и я, “внепространственность” - это не пространственная дистанция, а позиция, дистанцированная от самой пространственноеTM, т.е. то же, о чем говорит, возражая мне, и О.А.Кравченко: “особое онтологическое измерение” (я бы только поставил запятую между “особое” и “онтологическое”).

В заключение своей статьи О.А. Кравченко объясняет, чего же, на ее мнению, недостает в моих построениях и рассуждениях. Любви. Целесообразность красоты и цель искусства определяется эстетической любовью. (См. Бахтина и Федорова.)

Что ж, против любви кто ж станет возражать. Любовь движет и солнце, и светила, любовью держится и художественный мир, открываемый только тому, кто входит в него с любовью. Это как бы понятно.

Но учтем и будем иметь в виду, что Бахтин не зря говорит об эстетической любви. “Эстетическая любовь” - поэтологический термин, введенный для обозначения особого состояния, подобного состоянию любви. Да, мы “любим” литературных героев, включая и злодеев, и лжецов, и уродов, но - “странную” любовью. Мы любим их злодейства, их ложь, их уродства, если все эти уклонения - от добра, от истины, от красоты - являют нам и добро, и истину, и красоту. Любящему открывается образ любимого - то, что есть человек в его сущности; любящему эстетически образ открывается в подобии - в том, что есть человек в его бытии.

В “эстетической любви” таится великий соблазн - возлюбить человека таким, каков он есть, в его преступности, греховности, ничтожности. Апелляция к Христу здесь едва ли уместна, поскольку христианская любовь - это сам Бог (1 Ин. 4, 16), который выше каких-либо разделений, даже на такие первоначала, как истина, добро и красота, как образ и подобие. Невозможно представить, чтобы Христос, умирая на кресте, любил “эстетически” своих мучителей, видя в их действиях некий эстетический акт. Конечно же, такой взгляд возможен, и он будет запечатлен - в произведениях литературы, живописи, музыки и т.д., но это - лишь эстетическая редукция той любви, которой учат христианские¹, и не только христианские, учителя, любви всепрощающей, но не всеоправдывающей, любви и к тем, кто ведает, и к тем, кто не ведает, что он творит.

“Эстетическая любовь” - по Бахтину - это прежде всего восприятие: “Ценностное многообразие бытия как человеческой го (соотнесенного с человеком) может быть дано только любовному созерцанию, только любовь может удержать и закрепить; это много- и разнообразие, не растеряв и не рассеяв его, не оста

вив только голый остов основных линий и смысловых моментов” [10, с. 130]. Именно поэтому Бахтин вспоминает русскую поговорку “Не по хорошу мил, а по милу хорош”, а мог бы вспомнить и друую, резче: “Любовь зла - полюбишь и козла” - ибо только в состоянии любви, ослабляющей или вовсе упраздняющей ценностные различия, возможно приятие мира в его многообразной целостности - “чтобы охватить и удержать конкретное многообразие бытия, не обеднив и не схематизировав его” [10, с. 130].

Но религиозная любовь - существенно иная. “Не мир, но меч” (Матф. 10, 34) приносит Христос, не всеприятие, а разделение - на истину и ложь, на добро и зло. Любил ли он казнящих его легионеров - нам неизвестно, об этом в Евангелиях ничего не сказано, но хорошо известно его гневное неприятие “книжников и фарисеев”, в которых, если быть честным перед собой, всякий практикующий отвлеченное знание имеет основание узнать и себя.

Философия и филология XX века (и, в частности, философия и филология Бахтина) примечательны тем, что осуществляли колоссальное усилие преодолеть свою “книжность” и свое “фарисейство” - отвлеченное познание и отвлеченную этику - и оправдать иное - “творческое”, “участное”, “диалогическое” и т.д. - мышление. Отдельные мысли и положения, фиксирующие это усилие, могут служить точками и опоры, и отсчета, и отталкивания, они важны как ориентиры общего исторического движения, как верстовые столбы, подтверждающие, что, двигаясь к истине, мы не сбились с пути. Если же принимать эти мысли не динамически, а дидактически и догматически, то легко обратиться вспять, к схоластической подмене реальности отвлеченными и схемами и пустотами - отчего предостерегал и Бахтин [10, с.130].

Цитированная литература

1. Кораблев А.А. Поэтика словесного творчества: Системология целостности. - Донецк, 2001.

2. Домашенко А.В. К проблеме изобразительности лирического и эпического слова // Литературоведческий сборник. - Донецк, 2002. - Вып.10.
3. Домашенко А.В. Проблема изобразительности художественного слова (На материале лирики Ф.И.Тютчева и Н.А.Заболоцкого): Дис. ... канд. филолог, наук. -М., 1986.
4. Домашенко А.В. “Братья Карамазовы” Ф.М.Достоевского: проблема антиномики // Литературоведческий сборник. - Донецк, 2002. - Вып.9.
5. Домашенко А.В. Об истоке герменевтики, литературоведческой грамматике и филологической теории // Литературоведческий сборник. - Донецк, 2000. - Вып.4.
6. Домашенко А.В. Интерпретация и толкование. - Донецк, 2000.
7. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979.
8. Соловьев В.С. Критика отвлеченных начал // Соловьев В.С. Собр. соч.: В 10 т. - Спб, б/г. - Т.2.
9. Цветаева М. Об искусстве. - М., 1991.
10. Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники: Ежегодник 1984-1985. - М., 1986.

Анотація

Відповідь на полемічні зауваження по проблемам поетичної зображальності та естетичної доцільності.

Annotation

The answer to the polemic remarks on the problems of poetic painting and aesthetic expediency.

Стаття надійшла до редакції 1.10.02
Статья поступила в редакцию 1.10.02

Відомості про авторів

- Гасцька Н.І.** - аспірант Донецького національного університету
- Гензелева Р.Н.** - кандидат філологічних наук, Ізраїль
- Домащенко О.В.** - кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету
- Дубровська О.Т.** - старший викладач Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Я.Франка
- Заярна І.С.** - кандидат філологічних наук, доцент Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка
- Какоєва Л.В.** - аспірант Донецького національного університету
- Корабльов О.О.** - кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету
- Кравченко О.А.** - кандидат філологічних наук, старший викладач Донецького національного університету
- Лисенко Н.Р.** — кандидат філологічних наук, доцент Донецького інституту соціальної освіти
- Логвінова І.В.** - здобувач Донецького національного університету
- Майборода Н.В.** - старший викладач Донецького інституту соціальної освіти
- Попова Л.М.** - аспірант Донецького національного університету
- Просалова В.А.** - докторант Київського національного університету ім. Т.Г.Шевченка
- Росінська О.А.** - старший викладач Донецького інституту соціальної освіти
- Шестакова Е.Г.** - докторант Київського національного університету ім. Т.Г.Шевченка
- Янущівський О.О.** - завідувач редакційно-видавничого сектору Національного інституту стратегічних досліджень при Адміністрації Президента України.

Сведения об авторах

Гаецкая Н.И. - аспирант Донецкого национального университета

Гензелева Р.Н. - кандидат филологических наук, Израиль

Домащенко А.В. - кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета

Дубровская О.Т. - старший преподаватель Дрогобычского государственного педагогического университета им. **И.Я.** Франко

Заярная И.С. - кандидат филологических наук, доцент Киевского национального университета им. Т.Г.Шевченко

Какоева Л.В. — аспирант Донецкого национального университета

Кораблев А.А. - кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета

Кравченко О.А. - кандидат филологических наук, старший преподаватель Донецкого национального университета

Логвинова И.В. - соискатель Донецкого национального университета

Лысенко Н.Р. - кандидат филологических наук, доцент Донецкого института социального образования

Майборода Н.В. - старший преподаватель Донецкого института социального образования

Попова Л.Н. - аспирант Донецкого национального университета

Просалова В.А. - докторант Киевского национального университета им. Т.Г. Шевченко

Росинская ЕЛ. - старший преподаватель Донецкого института социального образования

Шестакова Э.Г. - докторант Киевского национального университета им. Т.Г. Шевченко

Янишевский А.А. - заведующий редакционно-издательского сектора Национального института стратегических исследований при Администрации Президента Украины

ЗМІСТ

Від редакції		5
РОЗДІЛ 1.	ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ	
Гаєцька Н.І.	Проблема драматичного циклу в контексті теорії цілісності літературного твору	6
Лисенко Н.Р.	Функція заголовка художнього твору в акті художньої комунікації	14
Логвінова І.В.	Романтична іронія як засіб впливу на світ і людину в естетиці ієнського романтизму	24
Майборода Н.В.	“Романтизм в думаню”: критичні виступи В.Панейка	35
Шестакова Е.Г.	Повсяденність і злочин: естетико-культурологічний аспект (аналіз оповідання І.О. Буніна “Убивця”)	43
РОЗДІЛ 2.	ПОЕТИКА ТА ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ	
Дубровська О.Т.	Німецька ода у перехідну добу від класицизму до романтизму: Ф.Г.Клопшток і Ф. Гельдерлін	62
Російська О.А.	Поетоніми як засіб створення інтриги в оповіданні М.Коцюбинського “Гіомстився”	80
Какоєва Л.В.	“Бенкетний образ” у драмі Лесі Українки “Руфін і Присцилла”	87
Янішевський О.О.	Героїзм і трагедія “малої людини” у романі В. Гонсьоровського “Рік 1809”	94
Просалова В.А.	Спільність відмінного: “Неокласики” і “пражани” в аспекті типологічних зіставлень	110

Гензелева Р.Н.	Естрадно-сатиричні тексти М. Жванецького 60-70-х рр. у контексті сучасної культури	122
Попова Л.М.	Просторовочасова організація повісті-притчі Р.Баха “Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон”	136
Заярна І.С.	“Фігури інтуїції” та “дотепність фігуративна”: феномен бароко у сучасній російській поезії	143
РОЗДІЛ 3.	ДИСКУСІЇ	
Домащенко О.В.	До проблеми зображальності ліричного та епічного слова	154
Кравченко О.А.	Доцільність естетичного	163
Корабльов О.О.	Про поетичну зображальність та естетичну доцільність	168
Відомості про авторів		182

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 5

РАЗДЕЛ 1. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Гаецкая Н.И.	Проблема драматического цикла в контексте теории целостности литературного произведения	6
Лысенко Н.Р.	Функция заглавия художественного произведения в акте художественной коммуникации	14
Логвинова И.В.	Романтическая ирония как средство воздействия на мир и человека в эстетике иенского романтизма	24
Майборода П.В.	“Романтизм в думаню”: критические выступления В. Панейко	35
Шестакова Э.Г.	Повседневность и преступление: эстетико-культурологический аспект (анализ рассказа И.А. Бунина “Убийца”)	43

РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Дубровская О.Т.	Немецкая ода в переходный период от классицизма к романтизму: Ф.Г. Клопшток и Ф. Гельдерлин	62
Росинская Е.А.	Поэтонимы как способ создания интриги в рассказе М. Коцюбинского “Отомстил”	80
Какоева Л.В.	“Пиршественный образ” в драме Леси Украинки “Руфин и Присцилла”	87
Янишевский А. А.	Героизм и трагедия “маленького человека” в романе В. Гонсеровского “Год 1809”	94

Просалова В.А.	Общность различного: “Неоклассики” и “пражане” в аспекте типологических сопоставлений	110
Гензелева Р.Н.	Эстрадно-сатирические тексты М. Жванецкого 60-70-х гг. в контексте современной культуры	122
Попова Л.Н.	Пространственно-временная организация повести-притчи Р. Баха “Чайка по имени Джонатан Ливингстон”	136
Заярная И.С.	“Фигуры интуиции” и “остроумие фигуративное”: феномен барокко в современной русской поэзии	143
РАЗДЕЛ 3. ДИСКУССИИ		
Домашенко А.В.	К проблеме изобразительности лирического и эпического слова	154
Кравченко О.А.	Целесообразность эстетического	163
Кораблев А.А.	О поэтической изобразительности и эстетической целесообразности	168
Сведения об авторах		182

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. - Вип. 10. - Донецьк: ДонНУ,
2002.- 188 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного
літературознавства.

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

Рецензенти:

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

Підписано до друку 09.12.2002 р Формат 60х90/16 І Іапіртипографський Офсетний
друк. Умови друк арк 11,75. Тираж 300 прим. Замовлення № 544

Видавництво Донецького національного університету,
83055, м Донецьк, вул Університетська, 24
Надруковано Центр інформаційних комп'ютерних технологій
Донецького національного університету,
83055, м Донецьк, вул Університетська, 24