

УДК 82.0

Донецкий национальный университет

Сборник научных работ, основанный в 1999 г.

Литературоведческий

сборник

Выпуск 12

Донецк, 2002

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. — Вып. 12. - Донецк: ДонНУ, 2002.-152 с.

Сборник посвящен актуальным проблемам современного литературоведения.

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

Редакционная коллегия:

Гиршман 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;
Фризман Л.Г., доктор филологических наук, профессор;
Наривская В.Д., доктор филологических наук, профессор;
Домашенко 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

© 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 их творческого взаимодействия: «Литературоведческий сборник» — открытое издание, не исключающее, 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.

Домащенко А.В.

РАЗДЕЛ I. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ЗАВЕРШЕНИИ

И

"ЦВЕТУЩЕЙ СЛОЖНОСТИ"
СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

*Они обращены скорее к разуму, чем к
зрительному восприятию, к
этическому, и не эстетическому
началу.*

В.В.Набоков

К вопросу об эстетическом завершении в 1924 году обратился М.М.Бахтин в работе «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве». Ее решение М.М.Бахтиным представляется симптоматичным для всей отечественной (и не только) теории литературы XX века.

Полемизируя с основоположениями материальной эстетики, реконструкцию которых он сам осуществляет, М.М.Бахтин пишет: "Форма самодостаточности, самодовления, принадлежащая всему эстетически завершенному, есть чисто архитектурная форма, менее всего могущая быть перенесенной на произведение, как организованный материал, являющееся композиционным телеологическим целым, где каждый момент и все целое целеустремлены, что-то осуществляют, чему-то служат. Назвать, например, словесное целое произведения самодовлеющим можно, только употребляя к высшей степени смелую, чисто романтическую метафору" [I, с. 19].

Не будем сейчас касаться чрезвычайно важного указания М.М.Бахтина на внутреннее сродство формалистов и романтиков: оно заслуживает отдельной статьи. Остановимся на проблеме, вынесенной в заголовок. В трактовке М.М.Бахтина архитектурные формы целиком относятся к содержанию произведения. Только так может быть понято его утверждение, что они “общие всем искусствам и всей области эстетического, они конституируют единство этой области” [1, с.21-22], поскольку понятно, что на уровне “внутренней формы”, как ее понимал А.А.Потебня, между поэзией и, к примеру, музыкой очень мало общего.

Ответ М.М.Бахтина на поставленный вопрос, следовательно, таков: завершенность в интересующем нас смысле является, во-первых, категорией эстетической, во-вторых, она относится к содержанию произведения, но ни в коем случае, в-третьих, не к словесно-речевой его организации как уровню доэстетическому (уровню материальной эстетики).

Чему учит нас ответ М.М.Бахтина? Он учит, что в пределах “литературоведческой грамматики”, ориентированной главным образом на изучение словесно-речевого строя произведения, в принципе невозможна постановка вопроса об эстетической завершенности как таковой, но можно сколько угодно говорить о “сегментах” и т.д. [см.: 2, с.253-254], подменяя эстетическое рассудочным. Поэтому и принадлежащее формалистам “главное эстетическое открытие” всей “христианской культурной эры” - “прием” (Вл. Новиков) - не только к христианскому контексту никакого отношения не имеет, о чем справедливо пишет С.Г.Бочаров [см.: 3, с.509], но не имеет как вполне технический момент никакого непосредственного отношения и к эстетическому. Однако то же самое, вопреки мнению М.М.Бахтина, мы должны сказать и о попытках понять эстетическую завершенность как сугубо содержательную категорию. Это не так, во-первых, потому что в содержании художественного произведения нет ничего специфически эстетического, во-вторых, потому что содержание не завершается и не может быть завершено в произведении.

Содержание произведения одновременно изолируется от самой жизни и в то же время не может быть от нее изолировано.

В самом деле, что полого, такого, что мы без этой трагедии никогда не узнали бы, говорит нам о любви и вражде “Ромео и Джульетта”? Хочется сказать: ничего, но это будет поспешный и неправильный ответ. Новое в трагедии есть, и это в первую очередь — сами Ромео и Джульетта и те “события”, которые *начинаются и заканчиваются*, встречаются нас к Вероне и завершаются обещанием установки золотых изваяний на том месте, где кипели страсти. То, что говорит образ (внутренняя форма произведения), нельзя передать иными средствами. Новизна содержания обусловлена исключительно новизной образов (на уровне же “формулировок” оно будет всего лишь набором банальностей). Содержание не завершается, а раскрывается в образах: чтобы его понять, его нужно пережить оно именно жизненное, тогда как завершённое осуществляется в пространстве и времени и открывается наглядному представлению. Но смысл, который мы постигаем в этих имеющих начало и конец событиях, незавершим, т.е. неисчерпаем, как сама жизнь.

Странно было бы утверждать, что М.М.Бахтин этого не понимает. В последней своей работе он именно об этом говорит: о “бесконечности и бездонности смысла (всякого смысла)” [4, с.364], значит, о его незавершимости. Но последовательного прояснения проблемы эстетического завершения в ранней его работе мы не находим. Обращаясь к разграничению искусства и жизни, М.М.Бахтин пишет: «...Действительность можно противопоставить искусству только как нечто доброе или нечто истинное — красоте” (I, с.27). Вряд ли с этим суждением можно согласиться. Содержание произведения искусства как раз и представляет собой “доброе” и “истинное”, которое, в отличие от непосредственно жизненного содержания, опосредовано красотой. К тому же М.М.Бахтин как бы не замечает, что этим утверждением он отменяет то, что будет сказано им далее: « ...Несмотря на весьма почтенную старую традицию образа, поэтике нелишне с ним расстаться...” [1, с.50]. Если поэтика расстанется с образом, что же в искусстве останется от красоты и что в нем останется от самого искусства? И какое отношение к красоте имеют в таком случае архитектурные формы, как их понимает М.М.Бахтин, — общие “всей области эстетического”? “Прекрасное, — писал в “Непостижимом” С.Л.Франк, не усомнившийся в значимости

“старой” традиции, - есть всегда “образ”, “картина”, не анализируемое целое - предмет чистого чувственного созерцания, а не анализирующей, раздробляющей мысли” [5, с.424].

Через тридцать лет после М.М.Бахтина к той же проблеме обратился М.Бланшо. Ответ французского мыслителя прямо противоположен бахтинскому, но проблемы, с которыми он столкнулся, порождены теми же причинами. М.Бланшо пишет: “...Писатель никогда не знает, завершено ли творение. И то, что он завершил в одной книге, он вновь начинает или уничтожает в другой. ...То, что творчество бесконечно, означает..., что художник, будучи не в состоянии прекратить его, способен, тем не менее, сделать из него огороженное место бесконечного труда, чья незавершаемость раскрывает господство духа, выражает это господство, и выражает, развертывая его под видом силы. Но в определенный момент обстоятельства, то есть история, под личиной издателя, нужды в деньгах, либо общественных дел, принуждают художника провозгласить этот никак не достижимый конец, и художник, оказавшись свободным от этого чистого принуждения, продолжает незавершенное в следующем произведении” [6, с. 11-12].

Согласно М.Бланшо, в сфере “господства духа”, в которой осуществляется творчество, завершение не является имманентным творчеству фактором, но всегда определяется внешними по отношению к творчеству, вполне случайными причинами. Позицию М.Бланшо мы можем резюмировать следующим образом: если в сфере духа завершение невозможно, значит оно невозможно вообще. Вопрос, таким образом, снимается. Именно поэтому “творение (произведение искусства, литературное сочинение)” для М.Бланшо “не является ни завершенным, ни незавершенным: оно есть” [6, с. 12]. Нетрудно заметить, что этот ответ ни в коем случае не является решением проблемы, но, скорее, уходом от нее и тем самым — ее актуализацией. Намек на ответ появляется у М.Бланшо лишь тогда, когда он вспоминает об образе. Сразу же выясняется, что завершенность произведения - следствие ограниченности образа: “...Он стремится в сокровенность того, что еще продолжает существовать в пустоте: здесь его истина. Но эта истина превышает его; то, что делает образ возможным, - предел, где образ прекращается” [6, с.258].

Еще через тридцать с лишним лет М.М.Гиршман констатировал, что “отношения между внутренней завершенностью и внешней законченностью произведения” являются “сложными и малоизученными” [7, с.78].

Наш черновой экскурс в недавнее прошлое, ни в коем случае не претендуя на полноту, все же достаточно ясно обозначает проблему; в нем же формулируются итоги ее осмысления в минувшем столетии. Эти итоги вряд ли можно назвать сколько-нибудь утешительными. В чем же здесь дело? Почему вопрос о завершении поэтического целого оказался слишком сложным для теории литературы XX века? Может быть, все дело в самой этой теории?

Сложной проблема эстетического завершения оказалась для теории литературы XX века потому, что она по большей части представляла собой либо “литературоведческую грамматику” в чистом виде (в пределах которой, как показал М.М.Бахтин, вопрос об эстетическом завершении не может быть поставлен в принципе), либо эклектическое соединение “литературоведческой грамматики” с “эстетикой словесного художественного творчества». Между тем дал “эйдосной” теории литературы XIX века этот вопрос не был ни сложным, ни, тем более, малоизученным. Для нее проблема заключалась не в самой по себе завершенности, но в том, какими причинами определялись разнообразные принципы эстетического завершения. Однако прежде, чем говорить об этом, нам необходимо возвратиться к работе, с которой был начат разговор.

М.М.Бахтин утверждает, что “действительность можно противопоставить искусству только как нечто доброе или нечто истинное –красоте”. Красота целиком принадлежит к области эстетического. Не в сфере добра или познания, но только в области красоты возможно эстетическое завершение. Она, в отличие от добра и познания, открывается лишь наглядному или поэтическому представлению эго знала теория литературы XIX века. Поэтому, говоря о красоте, нам волей-неволей придется вспомнить об образе. В противном случае нам нужно забыть о красоте, как, впрочем, и об эстетическом завершении. Об этой взаимосвязи красоты и эстетического завершения пишет С.Л.Франк: “...Во всем прекрасном, что творится человеком именно с замыслом произвести впечатление прекрасного, — “прекрасное” как бы изымается из состава предметного мира (в котором нет самодовлеющей части, нет ничего законченного в себе, а все есть фрагмент, черпающий свою полноту из своей связи со всем другим, из своей зависимости от другого)

и становится само в себе, независимо от всего остального, выразителем некоего последнего, глубочайшего, всепронизывающего исконного единства бытия” [5, с.425].

Столь же дискуссионным в этом контексте оказывается и известный призыв, касающийся поэтики, которая, по мнению М.М.Бахтина, “должна быть эстетикой словесного художественного творчества” [1, с. 10]. Без возвращения к образу, очевидно, эта задача не осуществима. Эстетикой словесного художественного творчества была эйдосная теория литературы XIX века, исходящая из поэтического представления и ориентированная на осмысление образа как центральной категории искусства. Поэтика, как ее понимали формалисты, конституируется в своем противостоянии предшествующей традиции и только в этом противостоянии она имеет смысл. Эта поэтика может учитывать определенные эстетические основоположения, но она не может и не должна сама становиться одновременно эстетикой. Скажу и о правомерности самого этого названия “формалисты”. Подлинными формалистами были западноевропейские ученые (например, О.Вальцель), занимавшиеся исследованием эстетически значимых форм как предмета представления [см.: 8, с.70]. Ученые, с которыми полемизирует М.М.Бахтин, склонны были понимать произведение как изделие, поэтому их правомернее было бы назвать “деланиеведами”. Об этом пишет М.М.Бахтин через пятьдесят лет, как бы продолжая дискуссию, начатую в 1924 году: “...Не “делание”, а творчество (из материала получается только “изделие”)...” [4, с.372; о неправомерности понимания художественного творения как изделия см. также: 9, с.55-72].

Обе названные теории (“эйдосная” и “грамматическая”) осуществляются в пределах представляющего мышления, но в этих пределах они имеют все же разноприродный характер: первая - эстетический, вторая - явно технический. У каждой из них свои задачи, и смешение их может быть только эклектическим, а это худшее из зол, которое подстерегает литературоведа. Чем

страшна эклектика? Тем, что приводит к “вторичному смесительному упрощению” (К.Н.Леонтьев). На таких путях мысли не рождаются. Поэтому будет лучше, если “литературоведческая грамматика” останется самой собой, при этом критически оценивая свои достаточно скромные возможности. Наполнение означенной грамматики эстетическим содержанием невозможно без обращения к образу, который является слишком сложной категорией для ее элементарных методик. Еще раз повторю: механическое соединение двух поэтик неминуемо приводит к искажению сущности обеих. Об этом свидетельствует поучительный опыт многих литературоведов XX века, попытавшихся на деле осуществить призыв М.М.Бахтина, как они его понимали.

В результате, к примеру, пришлось иметь дело с соблазном в определенном соотношении и расположении звонких и глухих согласных в том или другом стихотворении обнаруживать проявление тех или иных закономерностей эстетического порядка. Ясно, что за **такое** механическое соединение литературоведческой грамматики и «эйдосной теории литературы М.М.Бахтин ответственности не несет. Он, напротив, в рассматриваемой работе **категорически** отвергает наличие у формы в ее “лингвистической определенности” непосредственной эстетической значимости: “Художественное произведение, понятое как *организованный материал*, как вещь, может иметь значение только как физический возбудитель физиологических и психических состояний или же должно получить какое-либо утилитарное, практическое назначение” 11, с. 14]. Мы можем, конечно, от определенного набора звуков ожидать чувственного удовольствия, но какое отношение к эстетике имеет этот грубо “гедонистический” [там же] подход?

К той же области литературоведческой эклектики принадлежат такие языковые кентавры, как “эстетика стиховой формы”, “онтологическая поэтика” [см.: 10, с.78]. Такого рода словесные гротески оказываются возможными потому, что непродуманным остается смысл употребляемых слов. Так бывает всегда, когда языком пользуются по инерции, когда единственно значимым для литературоведов является понятийный язык (служебный, инструментальный, который всегда “между”),

когда понимание языка определяется не вопросом “Что есть язык?”, но вопросом “Как договорились?”.

Приведу еще один весьма показательный пример. МЛ.Гаспаров, опираясь на концепцию Б.И.Ярхо, выделяет следующие уровни и подуровни “текста”: “Первый, верхний, уровень — *идейно-образный*. В нем два подуровня: во-первых, идеи и эмоции...; во-вторых, образы и мотивы... Второй уровень, средний, — *стилистический*. В нем тоже два подуровня: во-первых, лексика...; во-вторых, синтаксис... Третий уровень, нижний, *фонический*, звуковой. Это, во-первых, явления стиха...; а во-вторых, явления собственно фоники...” [11, с.14]. Названные уровни и подуровни увидены, конечно, с помощью разных приспособлений. “Внешняя форма” произведения (словесно-речевая его организация) рассмотрена в микроскоп. В ней выделяются два уровня и четыре подуровня. Здесь литературоведческая грамматика занимается своим делом и чувствует себя уверенно. Ситуация становится противоположной, когда речь заходит о первом уровне. Он рассмотрен едва ли не в телескоп. “Внутренняя форма” произведения здесь фактически растворяется в содержании, о чем прямо и заявлено: “На уровне... образов, мотивов, эмоций, идей — то есть всего того, что мы привыкли называть “содержанием”...” [11, с. 16].

На вопрос: кто привык? - мы легко находим ответ, свидетельствующий о том, что в данном случае действительно можно говорить о давней и уже укоренившейся привычке: “...Художественный образ - это прежде всего и обязательно процесс: это процесс перехода от фиксированного текста произведения к произведению как динамическому и художественному миру, не имеющему конечных параметров (даже “начало” и “конец” имеются у трагедии, поэмы или романа, но не у жизненного и смыслового их ареала)” [12, с.85-86]. Привычка, конечно, важна, но она — еще не довод в пользу неопровержимости того или иного положения. Смешивая принципы творческого видения, которое всегда имеет дело с “конечными параметрами” (этому учит нас Аристотель), и содержание творческого видения, мы неминуемо осуществляем прозаизацию поэтического целого [см.: 13, с. 197-198]. МЛ.Гаспаров и Н.К.Гей по праву принадлежат к числу авторитетнейших и наиболее уважаемых

отечественных литературоведов. Тем отчетливее проявляется актуальность проблемы, к которой они обращаются.

Конечно, основываясь на классификации Б.Л.Ярхо, литературоведческой грамматике работать удобнее: с образами и идеями она мало что может сделать. Красноречиво поэтому звучит признание М.Л.Гаспарова по поводу “формулировок содержания”: “Я составил такие формулировки к одной только книге стихов позднего Брюсова, и это была каторжная работа” [111, с. 18]. Каторжная, потому что предмет исследования был не адекватен избранной методике: результат ни в коем случае не соответствовал затраченным усилиям. “Не будем поддаваться обману иллюзии, писал А.Бергсон. - Бывают случаи, когда именно образный язык точно передает существо дела, тогда как язык отвлеченных понятий остается прилепленным к поверхностной видимости вещей” [цит. по; S, с.431]. М.Л.Гаспаров любит обвинять своих оппонентов в нежелании работать. Как видим, бывают случаи, когда простой усидчивости оказывается явно недостаточно. Другое дело, когда речь идет о метрике и ритмике: усилий затрачено намного больше, но получен результат, значимость которого дин пауки о литературе не нуждается в разъяснениях. Поэтому и работа, убежден, была не каторжная, но приносила глубокое удовлетворение.

Несколько непоследовательно М.Л.Гаспаров именно первый уровень (уровень образом и идей) называет областью “собственно поэтики” [111, с.437]. Это действительно так, если говорить об эйдосной теории литературы XIX века. Но эта теория литературы те же самые инструменты (микроскоп и телескоп) использовала бы противоположным образом, более внимательно рассмотрев “внутреннюю форму” и содержание как два разных, хотя, разумеется, взаимосвязанных уровня произведения. Следует обязательно сказать несколько слов и в поддержку принципиального лингвоцентризма стиховедческих исследований М.Л.Гаспарова. Нападки на него, вызванные этой основополагающей установкой, бьют мимо цели (см.: 10): то, что автор упомянутой статьи считает новым словом в литературоведении, на самом деле представляет собой образчик той самой эклектики, которой многие годы М.Л.Гаспаров противостоит.

Вновь возвращаясь к М.М.Бахтину, отметим, что он дает такую интерпретацию архитектурных форм, с которой никак нельзя согласиться: отталкиваясь от крайностей “материальной эстетики”, он впадает в противоположную крайность, отождествляя эстетическое и

содержательное. В самом деле, можно ли принять утверждение, что “основные архитектурные формы общи всем искусствам”, даже если, вслед за М.М.Бахтиным, понимать их как сугубо содержательные? Не слишком ли обобщенно судит он здесь не только об искусстве в целом, но даже о литературе? Мы помним слова А.Эйнштейна о романах Ф.М.Достоевского: “Он дает мне больше, чем любой мыслитель, больше, чем Гаусс” [цит. по: 14, с. 119]. Относится ли познавательная составляющая к *основным* архитектурным формам романа в бахтинском их понимании? Безусловно. Но можем ли мы то же самое сказать не только о музыке или о живописи, лирике или драме, но о других эпических жанрах, не прошедших через стадию романизации? Где же в таком случае общность архитектурных форм?

Но дело в том, что и понимать их как сугубо содержательную категорию, у нас нет никаких оснований. Поскольку они принадлежат к тому, что М.М.Бахтин определяет как эстетически завершенное [см.: 1, с. 19], постольку они осуществляются в пространстве и времени и являются предметом поэтического представления. Архитектурные формы, стало быть, определяются актуальным для того или иного автора, для того или иного произведения творческим видением. И в этом смысле архитектурные формы тоже принадлежат к композиции. Архитектура, в нашем понимании, — это именно форма эстетического созерцания, тогда как архитектурные формы, как их понимает М.М.Бахтин, - на самом деле никакие не “формы”, но именно “содержание эстетической деятельности (созерцания)” [1, с. 17]. Вот почему понятия “эстетический объект” и “архитектурные формы” на самом деле тождественны - в строго эстетическом, а не каком-то ином смысле.

В.В.Федоров, как известно, считает, что понятие “эстетический объект”, употребляемое М.М.Бахтиным, неудачно [см.: 15, с.118]. В этом он прав лишь отчасти. Противоречие в работе М.М.Бахтина действительно есть и именно то, на которое

указал В.И.Федоров. Гонора об эстетическом объекте (предмете творческого видения, представления), М.М.Бахтин на самом деле говорит о поэтической реальности, как она переживается изнутри: “и который а чувствую себя как активного субъекта, в которую а вхожу как необходимый конститутивный момент ее” [1,с.71]. Трудности, с которыми столкнулся М.М.Бахтин, вызваны тем, что он некорректно осуществил “эстетическую -редукцию” (см.: 16, С.43-44J: выйдя за пределы эстетического, он продолжает говорить об эстетическом завершении. В этой связи характерным является следующее рассуждение В.В.Федорова о соотнесенности поэтического бытия (а поэтическое для него — частный момент эстетического) и литературоведческого анализа: “Поэтическое бытие мира реально осуществляется для героев романа в событиях их вполне прозаической жизни... Поэтичность - Внутреннее качество этого бытия, а не его внешний момент... Таким образом, только будучи социологическим, психологическим, экономическим и проч., литературоведческий анализ будет поэтическим. “Непосредственно” поэтическим он быть не может; опосредованное проявление поэтичности мира необходимо приводит к опосредованным способам ее анализа” [15, с. 17]. Все это справедливо в пределах персоналистской теории литературы, тогда как за этими пределами наше понимание поэтического может быть совсем иным. После смерти Е.А.Денисьевой Ф.И.Тютчев пишет о ней своему другу А.И.Георгиевскому: “Вы знаете, она, при всей своей поэтической натуре, или, лучше сказать, благодаря ей, в грош не ставила стихов, даже и моих - ей только те из них нравились, где выражалась моя любовь к ней... [17,11, с.201]. Для Ф.И.Тютчева, как видим, существует нечто непосредственно поэтическое, причем в большей степени безусловное, нежели все стихи. Наиболее полно это поэтическое выявляется в лирике. Когда чуткость к непосредственно данному поэтическому притупляется, в качестве ведущих в литературе утверждаются жанры, в которых поэтическое выражается опосредовано (через изображение психологии персонажей, общественных или экономических отношений). Но Ф.И.Тютчев, в силу своей принадлежности к иной художественной культуре, как раз в этом совмещении отказывался признавать присутствие поэтического начала:

Затею этого рассказа

Определить мы можем так:

То грязный русский наш кабак

Придвинут к высотам Кавказа [17,1, с.209].

Опыт М.М.Бахтина — наглядное доказательство того, что в пределах постэстетического (поскольку опосредованного представлением) персонализма проблема эстетического завершения не может быть решена. Это — проблема поэтического представления, а не переживания, вызванного тем или другим представлением. Поэтому я не могу согласиться с В.В.Федоровым, считающим, что от категории “эстетический объект” следует отказаться в пользу категории “поэтический мир” [см.: 15, с. 118]. Это категории, принадлежащие к двум разным теориям литературы: первая - эйдосной, вторая — персоналистской, основы которой заложил М.М.Бахтин в ранних своих работах. Укажу и на тот несомненный факт, что крупнейшим ее представителем ныне является именно В.В.Федоров. В этом отношении показательна, в частности, осуществленная им глубокая, персоналистская по своей сути, интерпретация понятия “внутренняя форма” [см.: 15, с.57]. Но он ошибается, определяя интерпретацию А.А.Потебни того же понятия как сугубо языковедческую [см.: 15, с.47]. Когда А.А.Потебня мыслит внутреннюю форму слова как “ближайшее этимологическое значение” его [18, с.Л 60], он действительно понимает ее лингвистически. Когда же он говорит, что “потерянная эстетичность впечатления” может быть “восстановлена только сознанием внутренней формы” слова [18, с.162-163], он мыслит ее в границах эйдосной теории литературы.

В пределах персоналистской теории понятие “эстетический объект” действительно оказывается излишним, так как оно в данном случае — нерелевантная основа всех теоретических построений. Но именно поэтому персоналистская теория не покидает границ представляющего мышления (а поскольку это так, постольку она не становится той филологией, которая “еще не родилась”). В то же время в пределах эйдосной теории литературы понятие “эстетический объект” является правомерным и адекватным для “внутренней формы” (А.А.Потебня) поэтического произведения. Эйдосная теория литературы
и персоналистская

не хуже и не лучше друг друга, они просто разные и решают разные задачи. То понимание внутренней формы, которое предлагает первая, более адекватно при анализе лирических произведений, тогда как предлагаемое второй - при анализе произведений эпических.

Эйдосная теория литературы созерцает: созерцает не бытие (его и нельзя созерцать), но, по слову А.Ф.Лосева, “выразительные лики бытия” [19, с.48]. Персоналистская теория литературы не созерцает, но вслушивается: вслушивается в голоса — носители смыслов (см.: 4, с.364]. Противоположный характер названных теорий отчетливее всего проявляется в их отношении к “Эстетике” Гегеля. Для Л.Ф.Лосева “Лекции по эстетике” - одна из важнейших и даже самая важная работа, решающим образом повлиявшая на формирование его эстетических идей, а сам Гегель (наряду с Шеллингом) является “вершиной всемирно-человеческой философии” [19, с.49]. М.М.Бахтин отзывается о “монологической диалектике Гегеля” как о внутренне чуждой ему философии, не способной расслышать “глубинный (бесконечный) смысл”. В пределах этого монологизма, считает ученый, мы неизбежно “стукнемся о дно, поставим мертвую точку” (4, с.364]. Через это противоположное отношение к Гегелю мы не имеем права переступить, какими бы благородными целями сконструировать еще одно единство при этом ни руководствовались. Переступить - это самое легкое.

“Ликом” становится то, что оформлено эстетически, т.е. завершено. Голоса бесконечны нет первого (тогда это монологизм) и ни один не претендует на то, чтобы быть последним: “Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и в безграничное будущее)” [4, с.373].

Эйдосная теория литературы аристократична:

По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья,
Вот счастье! вот права... [20, с.372].

Поэтому она в загоне в наш либерально-демократический век. Персоналистская теория литературы — в высшей степени

демократична. Поэтому она так уютно себя чувствует с самым демократичным жанром - романом. Когда я только приступал к обдумыванию этой статьи, я спросил у В.В.Федорова, нет ли у него работ о завершении поэтического целого. Он ответил, что нет и что это не его проблема. Моя реакция была слишком поспешной: "А чья же это проблема, если не ваша?" Теперь я понимаю, что В.В. Федоров был прав.

Об эстетическом завершении, стало быть, мы можем говорить лишь на уровне образов; на уровне словесно-речевом - только о законченности, тогда как на уровне идей — о принципиальной незавершенности поэтического произведения. Любая теория литературы (если это не сугубая эклектика) неизбежно должна самоопределиться относительно главного предмета изучения. Выбор эйдосной теории литературы в полемически заостренном виде формулирует В.В.Набоков: "В конце концов, необходимо иметь в виду, что *идеи* в литературе не так важны, как *образы* и магия стиля. Нас интересует в данном случае не то, что думал Левин или сам Лев Николаевич, а букашка, так изящно обозначившая поворот, изгиб, движение мысли" [21, с.248]. В пределах же любой другой теории литературы, утратившей вкус к эстетическому, вполне убедительно и даже свежо может прозвучать мысль, что "букашка здесь ни при чем". Но здесь же, очевидно, следует сказать об ограниченности эйдосной теории литературы. Ее ограниченность обусловлена ограниченностью эстетики (значит - представляющего мышления). Когда речь идет о "ликах бытия", она может много сказать глубокого и интересного, когда же к речи приходит само бытие, она умолкает. И тогда приходит очередь той самой филологии, в которой правит вопрошающее мышление и которая "еще не родилась".

В этой связи хотелось бы коснуться вопроса о "донецкой филологической школе". В этом неудачном названии можно согласиться только с первым словом. Слово "филология" слишком ответственно, его не нужно путать с понятиями "литературоведение" и "теория литературы". Не менее сложно дела обстоят и с понятием "школа". В Донецке можно указать на попытки продолжить традиции эйдосной теории литературы; в других работах определяющим является воздействие семиотики; есть приверженцы эклектической теории литературы; есть работы, принадлежащие литературоведческой грамматике, персоналистской теории литературы; присутствует интерес к аналитической философии в надежде получить от нее новые импульсы для развития теории литературы; есть стремление утвердить филологию

в онтологических границах представляюще-символического мышления; есть единичные усилия создания филологической теории, реально, а не на словах исходящей из вопрошающего мышления. Поскольку теоретиков, о которых можно серьезно говорить, в Донецке меньше, чем указанных направлений, и одним лице порой совмещаются два разных направления. О какой школе мы говорим? Или это все то же стремление все упростить? Скажу и о другой беде: по той причине, что совершенно непродуманными остаются отмеченные мною различия, постоянно устанавливаются фантастические линии преемственности.

Выше было скатано, что вопрос об эстетическом завершении относится к композиции поэтического целого. В композиции вообще следует различать уровень тектоники с ее единицами и уровень архитектоники с ее компонентами *расчовисра* означает “строительный”, *ирхпг.киткос* - “зодческий”. Тектоника, следовательно, это определенным образом организованный “строительный материал”; архитектоника - то, что открывается поэтическому представлению, образ целого (ср. соотношение понятий “архитектоника” - “тектоника”, “атектоника” в работах О.Вяльцеля, сжатое, но в высшей степени содержательное изложение его концепции см. в книге: [22, с.130-139]). Так, в стихотворении “Silentium!” Ф.И.Тютчева тектонические формы - это особенности ритмики и строфики, особенности синтаксиса (риторические вопросы и восклицания) и т.д.; архитектонические - это открывающееся поэтическому представлению тождество ночной души и ночного космоса. Первыми занимается литературоведческая грамматика, вторыми - эйдосная теория литературы. Об эстетической завершенности мы можем говорить только во втором случае, на уровне архитектонических форм или “внутренней формы” (А.А.Потебня) произведения: эстетической его завершенностью определяется его внешняя законченность. Представители обеих теорий (грамматической и эйдосной) должны, разумеется, учитывать результаты деятельности друг друга, но в то же время они должны заниматься каждый своим делом.

Мы знаем, что сущность эйдосной теории литературы наиболее глубоко раскрыл Гегель в своем учении о поэтическом представлении. Но ее основы впервые были заложены отнюдь не Гегелем: это сделал задолго до него Аристотель, который на примере трагедии попытался решить также и проблему завершения поэтического целого. Об этом поговорим в другой статье.

Цитированная литература

1. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975.
2. Небольсин С.А. Пушкин и европейская традиция. М., 1999.
3. Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. - М., 1999.
4. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979.
5. Франк С. Л. Непостижимое // Франк СЛ. Сочинения. - М., 1990.
6. Бланшо М. Пространство литературы. - М., 2002.
7. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. - М., 1991.
8. Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. - Л., 1928.
9. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. - М., 1993.
10. Зырянов О.В. Об эстетике стиховой формы (методологические заметки) // Литературоведческий сборник. Вып. 11. — Донецк, 2002.
11. Гаспаров МЛ. О русской поэзии. - СПб., 2001.
12. Гей Н.К. Динамическое пространство образа // Литературная учеба. - 2002. - Кн.1.
13. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Сочинения. - Т. XIV. - М., 1958.
14. Кузнецов Б.Г. Этюды об Эйнштейне. - М., 1965.
15. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. - М., 1984.
16. Прехтль П. Введение в феноменологию Гуссерля. -Томск, 1999.
17. Тютчев Ф.И. Сочинения: В 2 т. - М., 1980.
18. Потебня А.А. Мысль и язык // Потебня А.А. Слово и миф. —, М., 1989.
19. Лосев А.Ф. Страсть к диалектике. - М., 1990.
20. Пушкин А.С. Поли. собр. соч.: В Ют. - М.; Л., 1949.-Т.3.
21. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. - М., 1999.
22. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. - К., 1994.

Анотація

У статті розглядається питання про естетичне завершення поетичного твору. **Автор** вважає, що це питання може бути вирішеним лише в межах «ейдосної» теорії літератури.

Annotation

The article deals with the problem of the aesthetic completion of the poetic work. In the author's opinion, this problem can be solved only within "eidolon" literary criticism.

Стаття надійшла до редакції 14.11.02
Стаття поступила в редакцію 14. 11.02

УДК 82-21.09

Гаврилова Ю.Ю.

**ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ:
СТАНОВЛЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ**

Арифметической суммы прошедшего, настоящего и будущего не представляет собой ни одна из предложенных людьми вечностей... Вечность и прозе и загадочней: она — одновременность всех времен.

Х.Л. Борхес

Целью настоящей статьи является прояснение специфики художественной организации времени в драматическом произведении. В связи с этим предлагается анализ концепции времени в античной трагедии — жанре, воплотившем в себе существенно новое, принципиально отличное от этического, отношение к феномену времени.

Отношение ко времени, способ его восприятия — неотъемлемая, сущностная составляющая всех временных видов искусства и, в частности, словесного. Будучи, по словам И.В.Гете, “природными формами” искусства слова, эпос, лирика и драма поразному выстраивают свои отношения со временем, реализуя тем самым один из главных принципов родовой дифференциации поэзии. При этом каждый из литературных родов воплощает в себе специфическую концепцию времени, архитектурно обосновывая и композиционно конкретизируя ее на всех формально-содержательных уровнях произведения.

Определяющую роль в становлении драматической концепции времени сыграла древнегреческая трагедия. Согласно мнению Ж.Ромильи, художественной задачей древнегреческой трагедии является описание “острого кризиса временной природы, происходящего в мире, остающемся еще во многих отношениях вневременным” [цит. по 1, с.250]. Развивая эту

идею французской исследовательницы, можно продолжить: по-видимому, античная трагедия имеет в виду не столько описание, сколько напряженно-активное преодоление кризисноеTM восприятия времени культурным сознанием эпохи. Данное состояние сознания, кристаллизовавшееся в жанре древнегреческой трагедии, можно представить в виде *картезианского эксперимента* - своеобразной рефлексивной процедуры, заключающейся в одновременном удержании двух противоположных и взаимоисключающих сущностей. Подобную ситуацию М.К.Мамардашвили описывал как “зазор первичного шага мира*”, как “попытку держать вместе свободу и закон**” [2, с. 39].

Драматическая концепция времени, впервые проявляющая себя именно в жанре древнегреческой трагедии, проблематизирует феномен времени, осознавая его в качестве не только онтологической, но и художественной проблемы. Более того, рефлексия времени, обретение его эстетической определенности в жанре трагедии — необходимый этап в становлении не только драматического рода поэзии, но и художественной словесности в целом как принципиально временного вида искусства.

Как известно, раннее греческое мышление было довольно безразличным к феномену времени. Но уже в V в. до н.э. у Пиндара и трагиков эта проблема приобретает огромное значение. Согласно предположению Ж.Ромильи, само возникновение трагедии вызвано обострением сознания времени у греков, поэтому трагедия родилась одновременно с историей.

На несовпадение восприятия времени трагедией и эпосом указывал уже Аристотель: эпическое событие начинается в неопределенном прошлом, останавливается, возвращается назад без всякого признака надвигающегося тревожного момента. В трагедии же, проблематизирующей феномен времени, требуется строгая преемственность событий, неудержимое их нарастание, неизбежная развязка, которая неминуемо должна произойти в строго определенный момент. Эпическая поэма гомеровского типа еще не знала столь принципиальной зависимости от поступательного хода истории и характеризовалась специфическим консерватизмом восприятия времени, прежде всего прошлого. Предметом изображения в гомеровском эпосе всегда, как отмечал М.М.Бахтин, выступает абсолютное прошлое, изолированное от настоящего и исключаящее возможность сколько-нибудь активных контактов с

последующими временными пластами. Герметизация прошлого, свойственная древней эпической поэме, предполагает особую дискретность ее поэтической реальности, “абсолютную эпическую дистанцию” между “временем отцов” и “временем детей”. Гомеровский эпос обладает гораздо менее развитым ощущением времени, внутренней соотнесенности его последовательно разворачивающихся моментов.

С другой стороны, эпос, не знающий последовательно развертывающегося времени, не способен осознать и внутренней континуальности, непрерывности эстетического события. Катастрофичность времени в трагедии — пик осознания его необратимости. Трагедия вся пронизана рефлексией протекающего времени, всякое действие рассматривается здесь в своей временной связности, в своем *отношении* к прошедшему и будущему. Осознание вовлеченности события в поток времени, событийной сущности времени - условие непрерывности эстетического события, отчетливо уясняемого жанром трагедии.

В случае с эпопеей эстетическая определенность художественного мира и в том числе его погруженность в стихию времени “...оказывается лишь безобидной игрой, которую не принимают по-настоящему всерьез” [3, с.213]. При этом не “игра” представляется несерьезной, а серьезность происходящего еще не столь очевидна. “...Серьезный характер и важность ситуации... могут иметь место лишь там, где определенность обнаруживает себя как существенное различие и, выступая в противоположность к чему-то другому, порождает коллизию” [3, с.213].

Одной из неотъемлемых составляющих трагической коллизии является столкновение двух противоположных воззрений на время, двух способов его организации — циклического и линейного. В гомеровском эпосе, не знающем необратимого, линейно развертывающегося движения времени, это столкновение было невозможно. Неопределенность отношения ко времени в древнем эпосе, знающем только абсолютное (а не относительное) прошлое, влечет за собой неопределенность художественных усилий, ориентированных на его художественную организацию, на создание его образа. Как отмечал Аристотель, эпос не имеет предела во времени. Не иметь предела - значит быть бесконечным, в том числе не иметь “образа” - эстетической формы. Однако гомеровский эпос отнюдь не страдает незавершенностью. Напротив - субстанциальная

завершенность принадлежит к числу его конститутивных качеств. Отсутствие эстетической определенности времени в эпосе (как, впрочем, и всего мира в целом) — прямое следствие его “доэстетического” синкретизма. Поэтому эпически совершенное время не только не нуждается в своем эстетическом восполнении, но само способно восполнить собой несовершенное настоящее. Отсюда и основной вид словесного поведения субъекта творческого бытия — исполнение, то есть погружение в “полноту”, “стихию первоначал бытия” (М.Бахтин).

В трагедии, представляющей новый этап в развитии словесного искусства, складывается другое положение дел. Трагический поэт уже не столько обращается к совершенному прошлому, сколько переосмысливает его, соотносит себя с ним, обнаруживая новые смыслы. “...Отношение ...трагедии к эпосу, — подчеркивал В.В.Иванов, - определяется именно ее тоном, ибо она не просто драматизация эпоса..., но его переложение, или транспозиция в другой лад... И из условий этого другого строя, лада и обряда проистекала, как следствие, и ее драматическая форма” [4, с.241].

Существование трагедии в условиях “другого строя” обнаруживает себя уже в том, что, согласно Аристотелю, ее действие должно совершиться в одно обращение солнца. В образе солнца, который выступает фактором, ограничивающим и упорядочивающим трагическое действие, нашло свое адекватное и символическое воплощение пересечение двух способов отношения ко времени. Очевидным в данном случае является эстетическое усилие, направленное на преодоление “этически-познавательной” (М.М.Бахтин) бесконечности жизни - на обращение (возвращение?) линейности в цикличность, безобразного хаоса в поэтически определенный космос. На необходимость прояснения условий этого обращения указывает А.В.Ахутин, задаваясь вопросом: “...Как трагик скрещивает, сводит к одной точке пути

жизненного пространства, уже предначертанные мифом? Как объемлет он времена и сосредоточивает в одном мгновении эпохи и пласты времени? Как, словом, стягивает он божественный космос в обозримый космос сцены, на которой все божественные силы, содействовавшие и противодействовавшие поступкам, стоят, как хор, вокруг героя? ...Как происходит встреча человека с самим собой, от которой герою нельзя уклониться в этом остановленном и насквозь прозрачном космосе?» [5, с. 16].

Одной из форм обретения эстетической определенности времени является принципиальная для трагедии специфическая интенсивность, самособранность действия. Насыщенность внешним действием, присутствующая, например, в пьесах У. Шекспира, «...в греческой трагедии в течение целого столетия была абсолютно невозможна ...Актер V в. ...должен был экономить действие и искать выхода, с одной стороны, в энергии советов, предостережений, заклинаний, просьб: «Сделай!..» - «Не делай!..» и, с другой стороны, в изображении потрясения, позднего познания, прозрения, горя. И так, целая сеть стеснений и ограничений, никакого простора для новшеств, заданное содержание, предписанная форма, - но в то же время какое богатство возможностей для драматурга достигнуть наивысшей действенности в этих обозримых пределах! Ограниченность оборачивалась свободой, условность не сковывала, а прищипывала фантазию поэта, не позволяя ей отвлекаться на поиски оцупью предметов, сюжетов и форм» [6, с. 126].

Художественно значимую самообращенность эстетического события устанавливают также хоры, регулярно прерывающие трагическое действие. В данном случае на первое место выступает мифическая сторона трагедии, в кругозоре которой действие предстает в своей космической, мистериальной ипостаси — как постоянно повторяющаяся история, вечно существующее происшествие.

Кроме того, трагедия по-новому определяет (и продуктивно ограничивает) положение зрителя, специфически выстраивая перспективу его зрения. Зритель — наблюдатель, знающий больше, чем видящий на сцене. При этом его прежнее знание как бы рассеяно и пассивно. А вот новое видение, напротив, высвечивает ситуацию как бы изнутри, интенсифицирует, проявляет ее неизвестный доселе смысл.

Иными словами, в трагедии все построено не только на

протекании, но и на преодолении, ограничении времени. Именно уяснение динамичной, линейно развертывающейся сущности времени, соотношенности в нем различных состояний мира позволяет трагедии проникнуть внутрь события, обрести жизненную полновесность каждого из его моментов. Однако эстетическая полновесность осуществляется в трагедии благодаря художественному ограничению этой линейности, ее претворению в цикличность. Трагедия - это событие преодоления, обездвижения (“амехании”) времени, транспозиция совершенного и абсолютного прошлого в совершенное и абсолютное настоящее, позволяющее смыслу присутствовать в непосредственном, предельно обнаженном виде. Здесь уместно вспомнить слова М.Хайдеггера; “...Через настоящее в смысле присутствия бытие определяется однообразно как прибытие сути и позволение присутствовать, т. е. как раскрытие” [7, с.89].

Это обретение трагедией абсолютного настоящего, на наш взгляд, - “...вовсе не психологический опыт, а тот глубинный и трудный экзистенциальный переворот, который называется еще открытием личности” [5, с.5-6].

Таким образом, в результате предпринятых нами рассуждений можно сделать вывод о том, что основой драматической концепции времени является противоречивое единство линейного и циклического способов его организации. Художественная определенность времени, обретаемое в драматическом произведении, знаменует собой новый этап становления не только драматического рода поэзии, но и самой поэзии в целом как реальности особого рода.

Цитированная литература

1. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. - М., 1975.
2. Мамардашвили М.К. Картезианские размышления. - М., 1993.
3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4-х т. - М., 1971. — Т-3-
4. Иванов В.В. Возникновение трагедии // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. - М, 1980. - С.237-293.
5. Ахутин А.В. Открытие сознания (древнегреческая трагедия) // Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры. - М., 1990.

6. Гаспаров МЛ. Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в современной классической филологии. - М., 1979. -С. 126-166.
7. Хайдеггер М. Время и бытие // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге: Избранные статьи позднего периода творчества. - С. 80-101.

Анотація

У статті здійснено аналіз одного з аспектів художньої природи давньогрецької трагедії. Метою роботи є обґрунтування логіки співвідношення циклічної концепції часу у трагічному образі світу. Стаття поглиблює тлумачення художньої організації часу у драматичному творі, а також висвітлює характер взаємодії часу та вічності у античній трагедії.

Annotation

The article is focused upon the analysis of one aspect of art nature of antique tragedy. The goal of the article is to find out the conformity to the law of correlation between the cyclical and lineal time's conceptions in the tragic image of the world. The article deepens the interpretation of the organization of the art time in the drama and explains the character of interrelation between the time and the eternity in antique tragedy.

*Стаття надійшла до редакції 1.11.02
Стаття постуила в редакцію 1.11.02*

АРХИТЕКТОНИКА ТРАГИЧЕСКОГО. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

В трактате М.М.Бахтина “Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве” заявлена особая перспектива филологической науки. На наш взгляд перспектива эта состоит в преодолении родо-жанровой ориентированности филологического видения, в установлении эстетического фокуса. Бахтин утверждает поэтику как конкретную эстетику, как эстетику словесного художественного творчества; поэтика, лишенная базы систематико-философской эстетики, “становится зыбкой и случайной в самых основаниях своих” [1, с.10]. Предложенная Бахтиным методология анализа основана на различении “эстетического объекта” и “внешнего произведения”. Обе эти величины структурированы: структуру “эстетического объекта” Бахтин называет архитектуроникой, структуру “внешнего произведения” - композицией. При этом архитектуронические формы общи всем видам искусства, “всей области эстетического”. Таковыми являются: форма лирического, юмор, героизация, тип, характер, трагическое и комическое. Архитектуроническая форма определяет выбор композиционной: “поэма, повесть, новелла - суть чисто композиционные, жанровые формы; глава, строфа, строка - чисто композиционные членения” [1, с.20].

Описанный взгляд на поэтику позволяет утверждать следующее: архитектуронические формы независимы от родо-жанровой системы. Архитектуронические формы, конституирующие эстетический объект, единосущны, сходны во “внешнем произведении” различных жанров. То есть, трагическое может реализоваться не только в трагедии. К примеру, Чацкий - лицо трагическое, является героем комедии. Явно трагической фигурой является Раскольников. (Вспомним также, что Вяч.Иванов характеризует роман Достоевского как “роман-трагедию”). С точки зрения эстетического и жанр трагедии, и жанр лирического стихотворения или романа могут быть уравнены как осуществляющие архитектуроническое задание трагического.

Таким образом, архитектуронические формы являются эстетическими универсалиями, гораздо более жизнеспособными, чем

система жанров любого искусства. Мысля трагическое только как трагедию, мы сосредоточены лишь на одном из многочисленных проявлений некоего фундаментального понятия, метафизической ките горни, по терминологии Р.Ингардена. Показательны в этом плане современные определения трагического: “вид пафоса” (Г.Поспелов), “модус художественности” (В.Тюпа), “одна из форм... эмоционального постижения и художественного освоения жизненных противоречий” (В.Хализев). По мнению же В.Шестакова “трагическое означает форму драматического сознания и переживания человеком конфликта особого рода” [2, с.101].

Последнее определение наиболее показательно в своей противоречивости: трагическое охарактеризовано через драматическое, общее эстетическое понятие заменено его специфической конкретизацией. По мнению В.Шестакова, первая систематически развитая концепция трагического содержится в “Поэтике” Аристотеля. Мы же полагаем, что аристотелевский трактат — это по большей части характеристика “внешнего произведения”, т.е. характеристика трагедии как композиционной формы.

Это несогласие ставит перед нами вопрос о генезисе трагического и об истоках бахтинской идеи “эстетического объекта”. Иными словами, мы должны выявить традицию философской мысли, к которой причастен трактат Бахтина, и на которой мы в свою очередь будем строить собственные размышления о трагическом.

Мы полагаем, что бахтинская идея архитектурных форм и «ходит к платоновской концепции эйдосов (форм, причин, испытанных сущностей), т.е. к той идеальной сфере, в которой Платон располагает прекрасное, которое по Платону является абсолютным и неизменным, тождественным самому себе, не подверженным изменению и развитию. Обратим внимание на то, что Бахтин, характеризуя архитектурные формы, наделяет их атрибутами платоновских идей: “все они суть достижения, осуществленности, они ничему не служат, а успокоено довлеют себе, — это формы эстетического бытия в его своеобразии” [1, с. 20-21]. Важно отметить, что и у Платона, и у Бахтина самодовлеющие формы обеспечены, поддержаны неким техническим компонентом, телеологично устремленным на выполнение эстетического задания. Пифагорейская по своему происхождению мысль Платона о соразмерности, пропорциональности, порядке, мере как условиях прекрасного особенно для нас важна: “.. умеренность и соразмерность всюду становится

красотой и добродетелью” “Всякая смесь, если она не причастна мере и соразмерности, неизбежно губит и свои составные части, и прежде всего самое себя” [Филеб 64e] [3, с. 452]. “Становящийся” характер платоновских умеренности и соразмерности родственен телеологической заданности бахтинских композиционных форм. Таким образом, размышляя об архитектонике трагического, мы должны ответить на платоновский по своей природе вопрос - “что есть трагическое само по себе?”. Мы утверждаем платоническую сущность бахтинского трактата, и осмысление сущности трагического ориентируем по-платоновски, а не по-аристотелевски, не смущаясь при этом инвективами Платона в отношении жанра трагедии. Актуальный для Аристотеля жанровый критерий оказывается второстепенным (“техническим”) в платоновско-бахтинской парадигме, где речь идет в первую очередь об универсалиях, и лишь затем об универсально обусловленных специфических конкретизациях.

Однако, для нас принципиально важным является не отвержение Аристотеля и предпочтение Платона, но намеченный Бахтиным выход из двухмерной системы координат, презумпция третьего измерения, вмещающего в себя оба подхода. И в этом подходе аристотелевская составляющая занимает свое необходимое место.

Интересно в этой связи обратить внимание на увиденную С.С.Аверинцевым оппозицию Бахтин - Аристотель: “Бахтин выбрал себе очень большого, поистине великого противника, величие которого проверено тысячелетиями, и противник этот - Аристотель (вместе с порожденной им традицией). Основоположник науки логики, непревзойденный слуга закона тождества и закона противоречия, Аристотель создал также первую поэтику, ориентированную на идеал правильности и нормы” [4, с.59]. По мнению С.Аверинцева общие контуры мысли Бахтина заданы духовным усилием, направленным на “восчувствование онтологического приоритета реальности сравнительно с проекцией” [4, с.59], на борьбу с аристотелевской логической схемой, один из вариантов которой - критикуемый Бахтиным формальный метод.

Разделяя точку зрения С.Аверинцева, мы, однако, полагаем, что Бахтин не “борется” с Аристотелем как с противником, а перенаправляет мощную энергию аристотелевской мысли в особое русло, мысля “идеал правильности и нормы” как подчиненный онтологическому приоритету. Бахтин в своем трактате утверждает

эстетический фундамент, отличный от базовых предпосылок материальной эстетики. Принципиальной ошибкой материальной эстетики Бахтин считает следующее: “Материальная эстетика не может обосновать существенного различия между эстетическим объектом и внешним произведением <...> и всюду проявляет тенденцию к смешению них моментов” [1, с. 16]. Подобное смешение — одна из характерных черт аристотелевского описания трагедии. Мы считаем, что определение трагедии, данное Аристотелем, всецело “технично”, оно не предполагает онтологического горизонта трагического. Напомним его: “...трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, [подражание] при помощи речи и каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов” [5, с. 56]. Однако, в 13-ой главе, описывая случаи превратности судьбы, Аристотель сквозь логическую схему “прорывается” на уровень архитектурных универсалий, описывая единственный, по мнению Шеллинга, “высший случай трагедии”. При этом смысл трагедии в том, что трагическое лицо *необходимо* [курсив Ф.Шеллинга] оказывается виновным в каком-либо преступлении [4, с.402].

Размышляя об архитектурном потенциале аристотелевского трактата, следует также обратить внимание на предлагаемое А.Домашенко понимание катарсиса. Ключ к “разгадке” аристотелевских сострадания и ужаса исследователь видит в словах В.Гумбольдта о том, что трагедия “учит нас не столько любить жизнь, сколько с нею мужественно расставаться” [6, с. 126]. Не разделяя мнения А. Домашенко о том, что трагедия, очищая душу зрителя, “возвращает ему мужество жить и умирать” [Там же] (поскольку мы полагаем, что именно предпочтение смерти генерирует трагическую ситуацию), мы ценим здесь акцент именно на архитектурной составляющей аристотелевской поэтики.

Таким образом, в поиске ответов на вопрос о сущности трагического для нас принципиально важными являются следующие выводы:

I. Бахтинская методология анализа эстетического объекта как особого архитектурно-композиционного отношения восходит к платоновской идее идей.

2. Архитектоника трагического может быть понята лишь с учетом взаимодействия и взаимопроникновения платонически и аристотелевской традиции.

Цитированная литература

1. Бахтин М.М. Проблемы содержания, материала и формы словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1978.
2. Шестаков В.П. Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. — М., 1983.
3. Платон. Собр.соч.: В 4 т. - Т.1. - М, 1990.
4. Аверинцев С.С. Личность и талант ученого // Литературно обозрение. - 1976. - № 10.
5. Аристотель. Об искусстве поэзии. - М., 1957.
6. Шеллинг Ф. Философия искусства. - М., 1966.
7. Домащенко А.В. Интерпретация и толкование. - Донецк, 2000.

Анотация

Метою статті є визначення сутності естетичної категорії “трагічного” як специфічної архітектонічної форми. Вирішуючи дану проблему, автор спирається на бахтинську методологію аналізу естетичного об’єкту та пропонує власне розуміння генези бахтинських ідей. Стверджується думка про продуктивну взаємодію платонічної та аристотелівської традиції в контексті бахтинської думки.

Annotation

The aim of the article is to define the nature of the aesthetic category of the tragic as a specific architectural form. Dealing with this problem, the author is guided by M. Bakhtin's methodology of analysis of the aesthetic object and offers her own vision of the genesis of M. Bakhtin's conception. The idea of the productive interaction of Platonic and Aristotelian traditions in the context of M. Bakhtin's thought is claimed.

Стаття надійшла до редакції 2.12.01

УДК 82.0

Раздел 1. Теория литературы
Статья поступила в редакцию 2.12.02

Дубровська О.Т.

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРОВИХ КОНЦЕПЦІЙ
У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

3 осмисленням категорії жанру пов’язані магістральні шляхи розвитку європейського літературознавства як науки від початку її виникнення (“Поетика” Аристотеля) до сучасних постструктуралістичних досліджень. Поняття жанру поряд з такими категоріями як автор, літературний твір і стиль завжди було однією з провідних характеристик літературного твору. Зрозуміло, що літературні жанри як явища історичні виникали, розвивались та занепадали, а дослідження їх у перехідні епохи стосується не тільки динаміки самих жанрів, але й сягає одночасно осмислення феномену літератури як такої.

Сьогоднішні літературознавчі дослідження більшою мірою зосереджуються на проблемах, пов’язаних з екзистенціальними параметрами інтерпретації художнього твору, з проблемами забороненої у свій час чи забутої літератури, ніж з традиційними проблемами історичної поетики. Питання жанру в такій ситуації в останні десятиліття відступило, звичайно, на периферійне місце, хоча зрозуміло, що без вивчення таких фундаментальних традиційних категорій як “стиль”, “автор”, “жанр” розуміння художньої літератури, як культурного феномена в історії людської цивілізації, стає неможливим. Зауважимо, що зазначена тріада літературознавчих категорій *стиль — автор — жанр* ось уже впродовж декількох десятиліть була об’єктом наукової уваги та детального дослідження груп російських та українських літературознавців, котрі намагались вести свої розвідки по стежках, прокладених “історичною поетикою” О.Веселовського та її традицією. Тут перш за все слід назвати імена С.Аверінцева, М.Бахтіна, М.Гаспарова, М.Гіршмана, П.Грінцера, С.Мелетинського, О.В.Михайлова, Д.Чижевського. Підсумковим дослідженням у цій галузі можна вважати монографію Самсона Бройтмана “Историческая поэтика” [1].

Звичайно, у процесі досліджень змінювались та уточнювались певні акценти, що стосуються загальної теорії розвитку мистецтва слова та його форм у людській культурі. Погляди, що представляли згадану теорію, висловлювались, з одного боку, у дослідженнях конкретних літературних явищ чи епох (тут перш за все слід згадати колективні монографії про античну літературу та культуру взагалі: “Поэтика древнегреческой литературы” [2], “Поэтика древнеримской литературы” [3], “Античная поэтика” [4], “Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в античной литературе” [5], “Античность как тип культуры” [6], а також книгу О.В.Михайлова “Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры” [7]), а з іншого боку, ці питання висвітлені у двох етапних дослідженнях про загальні проблеми історичної поезики: “Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения” [8] і “Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания” [9].

Підсумовуючи та узагальнюючи названі дослідження, що проводились в Росії та в Україні, сьгоднішні погляди на корпус питань, пов’язаний з проблемою жанру, можна сформулювати наступним чином.

Усі категорії поезики (в тому числі й жанр) арґіогі *рухомі*. Навіть тоді, коли у контексті історичної перспективи такі категорії, як “стиль”, “автор”, “жанр”, зберігають свою актуальність, то “от периода к периоду и от литературы к литературе они меняют свой облик и смысл, вступают в новые связи и отношения, всякий раз складываются в особое и отличное друг от друга системы” [10, с.3]. Кожен раз характер і зміст зазначених систем, що складають категорії поезики, визначаються літературною свідомістю епохи: “Именно художественное сознание, в котором всякий раз отражены историческое содержание той или иной эпохи, её идеологические потребности и представления, отношения литературы и действительности, определяет совокупность принципов литературного творчества в их теоретическом (художественное самосознание в литературной теории) и практическом (художественное освоение мира в литературной практике) воплощениях” [там само].

Як зазначають дослідники, така фундаментальна категорія як жанр теж є “рухомою” у тому сенсі, що в архаїчний період вона відрізняється “нелітературним забарвленням”, не співпадаючи ні за

Обсягом, ні за змістом з тим поняттям жанр, котре появилось у європейській літературі Нової доби. Така ситуація пояснюється тим, що «и в традиционном фольклоре, и в архаической литературе жанровые структуры неотделимы от внелитературных ситуаций, жанровые законы непосредственно сливаются с правилами ритуальном) и житейского приличия» [10, с. 12}. Звичайно, що у різних жанрах і на різних стадіях розвитку літератури зазначені процеси проходять по-різному (так, деякі фольклорні жанри не юснують поза обрядовими ситуаціями, інші - як казка, епічна пісня - дають поштовх до розвитку власне літературних жанрів).

Підсумовуючи провідні тенденції у розвитку категорії жанру щодо європейської літературної традиції, Сергій Аверінцев визначив відомі три періоди розвитку європейської літератури:

"Итак, в истории литературной культуры европейского круга выделяются три качественно отличных состояния этой культуры:

- 1) дорефлективно-традиционалистское, преодоленное греками в V-IV вв. до н.э.;
- 2) рефлективно-традиционалистское, оспоренное к концу XVIII в. и упраздненное индустриальной эпохой;
- 1) конец традиционалистской установки как таковой" [11, с.7].

Літературознавці по-різному називають зазначені три періоди, причому у західному літературознавстві існує традиція називати їх просто як дориторичний, власне риторичний та постриторичний. Такий підхід зумовлює дослідження особливих функцій і значення риторики у розвитку європейської літератури та європейської науки про літературу. Показовим дослідженням такого типу є монографія німецької дослідниці Ренати Лахманн "Демонтаж красномовства" [див.: 12]. Ця праця присвячена російській літературі кінця XVIII — початку XIX століття, і авторка зауважує, що предметом її дослідження є "функция риторики как части (общего) коммуникативного кода", "которая отвечает за построение коммуникативных ситуаций, определённых эстетической доминантой (поэтическим кодом)" [12, с. 7]. Р.Лахманн спеціально обумовлює, що "риторика репрезентує не первичний код мови, а поетический" [12, с. 7]. Щодо еволюції жанрів, то у цій площині риторика і поезика поєднані особливо, оскільки у риторичну епоху кожен жанр ніби апріорі має свою власну граматику і комунікативні правила.

Зауважимо, що поряд з розпадом чи, властиво, кінцем

«традиціоналістської установки» жанрові зміни у системі літератури пов'язані з ростом індивідуально-творчого елементу в структурі художньої цілісності твору. Ці, суто стильові, особливості відображаються у текстах художніх творів у такий спосіб що “уже не стиль входить в жанровое единство, а, наоборот, жанр становится одним из элементов складывающегося стилевого целого, преобразующего в художественном единстве произведения традиции (жанра — О.Д.)” [13, с. 33]. Таким чином, на кінець риторичної епохи, тобто на переломі XVIII і XIX століть, художня цілісність літературного твору починає базуватися на тих елементах, що складають жанрово-стильову єдність, поєднуючи цим самим традицію власне жанру зі стильовим новаторством.

Жанрове мислення було визначальним у риторичну епоху **В** тому сенсі, що сам художній твір сприймався як варіант певного жанру, себто як спроба оновити саме жанр, продовжити його життя. Письменники цієї доби ніби змушені були вводити в “силове поле” того чи іншого жанру, коли йшлося про написання певного твору. Дослідники літературного процесу констатують зміни, що відбувалися у процесі занепаду риторичного світобачення (чи, власливо, жанрового мислення) як такі, що вкрай змінюють саму уяву про художній твір як самостійну художню цілісність: “Если в системе жанрового мышления литературное произведение воспринималось как вариация жанра, то в современном сознании, наоборот жанр выступает как одна из сторон произведения самостоятельного художественного целого” [14, с. 4].

Так виглядають висновки літературознавців щодо теоретичного осмислення категорії жанру. Трохи інакше вирішують цю проблему дослідники західноєвропейських літератур. У підсумковій розвідці польського літературознавця Генриха Маркевича “Літературні роди і жанри” автор слушно підкреслив, що, не зважаючи на слідування жанровим нормам чи їх порушення. Свідомість реципієнта завжди апіорі налаштована на жанрове сприйняття тексту [15, с. 165]. Цей теоретичний аспект є суголосним до висновків представників рецептивної естетики, на аналізі яких ми зупинимось нижче. Зауважимо, що

свій

висновок

Миркевич зробив на фоні спроби аналізу основних жанрових концепцій європейського літературознавства від Аристотеля до другої половини ХХ століття (К. Бурке, К.Вітор, Е.Штайгер, Г.Поспелов та інші).

Сучасні західноєвропейські теоретики літератури у своїх працях про проблему жанру, з одного боку, постійно підкреслюють зазначений зв'язок жанрового мислення з риторичною епохою, а з другого, — відносність жанрових рис як таких. Як одна з найстарших проблем науки про літературу в такому контексті проблема жанру визначає статус науковості літературознавства. Ця думка акцентується автором розділу про літературний жанр, у підсумковому колективному дослідженні німецьких літературознавців, Клаусом Мюллером-Діесом, який філософські корені дискусії про жанр шукає у наукових суперечках реалістів та номіналістів про універсалії та реалії [16, с.323-349]. Як зазначає дослідник, в епоху формування класицистичних норм художньої творчості філософські думки про жанр переносяться у площину поетик, а вчення про геніїв руйнує нормативність жанрового мислення як такого. У сьогоденному літературознавчому дискурсі жанровість (*Gattungshaftigkeit*) визначається на різних рівнях, що відповідають різним традиційним орієнтаціям:

- 1) як природні форми поезії (за вченням Гете);
- 2) як категорій психологічного бачення світу (за Дільтеєм);
- 3) як фундаментально-онтологічна категорія (у дусі основного поняття поетики Еміля Штайгера);
- 4) як категорія морфологічна (у позитивістському аспекті).

К. Мюллер-Діес підкреслює, що у рамках логічних категорій жанр є абстракцією, яка ґрунтується на прикладах багатьох реально існуючих творів (згадаймо тут, принагідно, статтю Сергія Аверінцева про жанр як “абстракцію” і жанри як реальність) [17, 0. 3-20]. Завдання жанрових теорії полягає, однак, у тому, **щоб** систематизувати різноманітні художні тексти, враховуючи авторські жанрові визначення, і саме у цій площині виникають різноманітні проблеми та протиріччя, що стосуються трьохтисячолітнього розвитку західноєвропейських літератур.

Перелічені проблеми та спостереження дозволили німецькому вченому визначити дві різні жанрові концепції, що вони відповідають сьогоденним дискусіям про жанр. Перша опирається на логічну посилку щодо можливості класифікації

певного роду явищ, звідси вимоги до ясності та чіткості жанрових ознак і відповідна їх класифікація. Сам жанр бачиться як своєрідна праформа чи архетип, «неісторична» за своєю суттю, тобто дана апіорі, а не така, що виникає в ході літературного розвитку.

Друга концепція розглядає жанри як саме історичні інституції (*historische Institutionen*) з більшою або меншою тривалістю існування, і тому тексти при жанровій класифікації об'єднують лише в історично оформлені групи чи сім'ї і, властиво, на основі не логічних, а історичних точок зору. У цьому сенсі жанри можуть бути визначені у рамках експліцитних правил чи іманентної поетики окремо взятих творів, а також на основі авторських означень (як новела або робінзонада).

Як видається, обидві концепції є чітко відмежованими, проте не незалежними одна від одної, особливо при конкретних інтерпретаціях творів.

Пошуки компромісу між зазначеними концепціями характерні для цілого ряду сучасних німецькомовних праць, серед яких виділяється монографія Г.Віллемса [див.: 18]. Аналізуючи та підсумовуючи висновки цього дослідника, російський літературознавець Олександр Михайлов пише так: “Настаивая на “историческом познании” в противоположность “априорно вне* временным сущностным законам” жанров, (а проблема жанра стоит, как полагает Г.Виллемс, в центре поэтики “Literarischej Theoriebildung”), Г.Виллемс выступает и против раскола литературоведения на “систематику” и “историю”, вследствие которого! “предмет литературной теории состоит из внеисторически общего и исторически особенного” [див.: 19, с. 4-5].

Цікавою є теж концепція жанру, запропонована у монографії американського літературознавця Аластера Фаулера “Родові поняття літератури: вступ до теорії жанрів і видів» [20, с. 9-13]. Фаулер відштовхується від думки, що будь-який літературний твір обов'язково належить до якогось жанру і, таким чином, містить у собі певний жанровий елемент. Тому жанр стає умовою для творчості, а відношення твору до жанру є не пасивним підляганням, а активною модуляцією, що має, перш за все, комунікативну цінність. Зауважимо, що американський літературознавець, як і цитовані вище російські автори, пише про рухомість поняття жанру, підкреслюючи, що перспективніше вивчати жанри з урахуванням їхнього впливу на авторів і читачів та без спроб відобразити жанрові структури у чітких схемах.

До аналогічних висновків прийшли і французькі літературознавці, аналізуючи проблеми літературних жанрів в аспекті

художньої комунікації [див: 21]. Одним із висновків, що їх зробили учасники міжнародного колоквиуму «Літературні жанри як комунікативні структури» у місті Бордо, стало твердження про динамізм жанрових структур, який у літературознавстві повинен піддаватися інтерпретції. Враховуючи умови художньої комунікації, проблему жанру слід розглядати у чотирьох аспектах:

- 1) тематичному (кожей жанр “відає” певною тематикою);
- 2) архетипічному (кожен жанр має визначене “архетипічне” походження);
- 3) структурному (твори, що належать до одного жанру, повинні мати типологічну структуру);
- 4) контекстуальному (кожен жанр функціонує у певний час історико-літературного процесу) [21, с. 13-14].

Аналогічними виглядають спроби польських літературознавців щодо визначення такої концепції жанру, котра б відповідала всім літературним явищам (до речі, саме з цієї причини з’явилися у словникових статтях такі поняття, як “жанри мішані» ТА “жанри пограничні”) [див.: 22]. Для авторів польського літературознавчого словника жанр – це «сукупність інтерсуб’єктивних правил, що вони окреслюють будову загальних літературних творів», і, таким чином, літературні жанри функціонують на засадах, подібних до граматичних правил [22, с. 174]. Вихідним моментом польські дослідники вважають тезу Ф.Брюнет’єра про те, що “жанр народжується, росте, сягає досконалого рівня, хилиться до занепаду, нарешті вмирає” [див.: 22, с. 176-177].

Жанри, як зазначають польські дослідники, є найстаршими категоріями літературної рефлексії, що визначають, перш за все, межі літератури і літературності [23, с.41]. Теорія літературних жанрів ставить перед собою перш за все типологічні завдання — упорядкувати тексти, які у даний час вважаються за літературні. Однією з основних проблем жанрової типології є питання про спільність та індивідуальність жанрових рис кожного літературного твору. Літературознавці відмічають у цьому питанні певні протиріччя, бо типологія жанрів не може базуватися на їхньому індивідуальному втіленні. Такий підхід до теорії жанрів дозволив Бенедетто Кроче свого часу зробити висновок про те, що немає загальної типології жанрів, що жанри як такі не існують, а кожний літературний твір є єдиним і неповторним.

Частково до висновків Кроче є подібними теоретичні положення Еміля Штайгера, висловлені у його монографії “Основні поняття поезики” [24]. Оскільки кожен жанр є вираженням певного відношення автора до світу, то він, на думку Штайгера, є метафізично-екзистенціальною категорією. Польські літературознавці пишуть, що помилкою і Кроче, і Штайгера було те, що вони вбачали основне завдання теорії жанрів у класифікації літературних текстів. Як зазначає М.Гловінський, основне завдання жанрових теорій полягає не у класифікації всіх літературних текстів, а у вивченні та інтерпретації кожного твору зокрема. Саме у цьому аспекті М.Гловінський вважає дуже перспективною теорію жанрів мовлення Бахтіна, котра виражає загальні принципи художньої комунікації. І тому, пише польський літературознавець, “жанр не є сумою рис” [23, с. 48]. Специфікою цих рис літературного твору, котрі представляють його жанр, є комунікативна функціональність, однаково обов’язкова як для автора, так і для реципієнта. Ці думки дозволили М.Гловінському зробити висновок про певну аналогію між жанровою системою і граматикою мови: “жанр є своєрідною граматиною літературного дискурсу” [23, с. 49].

Зазначимо, що актуальною при вивченні жанрів є теза про відповідність жанру певній культурній формації, у рамках якої він не тільки функціонує, але і еволюціонує. Щодо жанру оди, то такого типу парадигматичну формацію складають класицизм та романтизм з їхніми різними засадами поезики, стилями, ідейно-естетичними критеріями.

У цій ситуації варто згадати про таке актуальне, впроваджене представниками рецептивної естетики, літературознавче поняття як “горизонт очікування”. Цей термін впровадив свого часу Г.Яусс у розвідці “Естетичний досвід і літературна герменевтика».

Німецький дослідник літератури вважає, що в процесі історичного розвитку кожний жанр творить певну семантичну структуру. Ця семантична структура у рамках художньої комунікації знайома як авторові, так і читачеві. А назва жанру є своєрідним її знаком. Саме тому, на думку Яусса, за кожним жанровим поняттям (роман, драма, поема) криється певний “горизонт очікування”: ознайомившись з жанровою дефініцією, реципієнт очікує відповідного змісту та форми.

На кінець зазначимо, що у недавно опублікованій хрестоматії за редакцією Н.Д.Тамарченка “Теоретична поетика: поняття і визначення” [див.: 25] у спеціальному розділі зібрано найбільш важливі думки російських та західноєвропейських літературознавців про жанр. Укладач виходить з засади поділу на канонічні та неканонічні жанрові структури, що він їх розглядає на прикладі різних літературних родів. Зібраний Н.Д.Тамарченком матеріал, що стосується в основному найбільш відомих жанрових концепцій від Аристотеля до ХХ століття. Своєрідно доповнює нашу розвідку про сучасні підходи до проблеми жанру у зарубіжному літературознавстві.

При аналізі розглянутих жанрових концепцій напрошуються два **ОСНОВНІ** висновки. По-перше, європейське літературознавство у своїх жанрових рефлексіях завжди шукає опори в античній класичній спадщині. Античність у такій ситуації є ніби гарантом науковості. По-друге, ми повинні все ж таки констатувати, що теорії про **зникнення жанрів**, про те, що новітня література ХХ століття написана поза жанровими ознаками, є безпідставними, бо літературний твір може існувати тільки у межах певної жанрової традиції, жанрової антитрадиції чи пародії на традицію.

Цитована література

1. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. - М, 2001.
2. Поэтика древнегреческой литературы. - М., 1981.

На сьогодні фрагмент з роботи Яусса “Естетичний досвід і літературна герменевтика” перекладені українською мовою у книзі: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття за редакцією Марії Зубрицької, Львів, 1996, с.279-307 Німецький термін “Er wartunffhorizont” укладачі хрестоматії перекладають як “горизонт сподіваного”.

3. Поэтика древнеримской литературы: Жанры и стиль. - М. 1989.
4. Античная поэтика. Риторическая теория и литературная практика. - М., 1991.
5. Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. - М., 1989.
6. Античность как тип культуры. - М., 1988.
7. Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. — М., 1989. '*]
8. Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. - М., 1986.
9. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. - М., 1994.
10. Аверинцев С. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. - М., 1994.
11. Аверинцев С. Древнегреческая поэтика и мировая литература / Поэтика древнегреческой литературы. - М., 1981
12. Лахманн Р. Демонтаж красноречия. - СПб., 2001.
13. Гиршман М. М. Диалектика жанра и стиля в художественной целости // Жанр и проблемы диалога. - Махачкала, 1982.]
14. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. - М., 1991.
15. Marldewycz H. Prace wybrane. - Tom III. Glowne problem) wiedzy o literaturze. - Krakow, 1996.
16. Muller Dies K Gattungsfragen // Grundzuge dec Literaturwissenschaft. - Munchen, 1977.
17. Аверинцев С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости. / Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. — М., 1989.
18. Willems G. Das Konzept der literarischen Gattung. Untersuchungen zur klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere Asthetik F.Th. Fischers. - Tubingen, 1981.
19. Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в история , немецкой культуры. — М., 1989.
20. Фаулер А. Родовые понятия литературы: введение в

Раздел 1. Теория литературы

- теорию жанров и видов // Реферативный журнал. Литературоведение.- 1984.-№ 1.
21. Строев А. Теория жанров и коммуникация // Реферативный журнал. Литературоведение. - 1980. - №1.
22. Słownik terminów literackich / Red. J.Sławskiego. - Wrocław, 1998.
23. Glowinski M. Gatunki literackie // Glowinski M Prace wybrane. Kraków, 1998. - Т.Ш: Dzieło wobec odbiorcy.
24. Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. - Zürich, 1946.
25. Теоретическая поэтика: Понятия и определения. Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Н.Д.Тамарченко. - М, 2002.

Аннотация

В статье проанализированы основные жанровые концепции русских, украинских и зарубежных литературоведов XX века. Особое внимание уделено анализу категории жанра в работах по исторической поэтике русских филологов (С.Аверинцев, С.Бройтман, А.Михайлов) и в современных работах немецких и польских литературоведов. В статье подчеркнута стремление современных литературоведов переосмысливать античную теоретическую мысль и обосновывать таким образом жанровые и аспекты произведений постмодернистской литературы.

Annotation

The article deals with the main genre conceptions of Russian, Ukrainian and foreign literary critics of the 20th century. Special Attention is paid to the analysis of the category of genre in the works on historical poetics of such Russian philologists as S. Averintzev, S. Broitman, A. Mikhailov as well as in the investigations of modern German and Polish scholars. The article emphasizes the modern philologists' intention to comprehend anew ancient theoretical thought and thus substantiate the genre aspects of postmodernist literary works.

Стаття надійшла до редакції 28.12.02

Статья поступила в редакцию 28.12.02

РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82-291.09

Какоєва Л.В*

АРХЕТИП ЖЕРТВОПРИНОШЕННЯ У СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ДРАМІ

До питання про сюжетні архетипи драматичних творів звернувся Є.М.Мелетинський у праці «Про походження літературно-міфологічних архетипів» (1994) [1]. Він визначає поняттям архетип первинні елементи, що складають одиниці певної “сюжетної мови” літератури, стосовно яких конкретні оповідні схеми можуть розглядатись як своєрідні трансформації цих “сюжетних архетипів”, або “архетипних мотивів”. “Архетипний мотив” автор визначає як “певний мікросюжет, що містить предикат (дію), агенса, паціенса і несе більшою чи меншою мірою самостійний і досить глибинний смисл” [1, с. 50]. Походження літературних архетипів ним виводиться з оповідних схем міфологічних оповідей, простежується їх трансформація і закріплення нових архетипів у казці, епосі, давньогрецькій драмі, новелі. У праці йдеться про формування драматичних архетипів (на матеріалі античної трагедії, що тією чи іншою мірою трактує міфологічні, легендарні, епічні сюжети) на шляху трансформації епічного архетипу героя. Джерелом трагізму визнається протистояння особистості позаосібних сил, на тлі якого відбувається дискредитація героїчного, “епічного” характеру [1, с. 35], що властиве не тільки творам Софокла, а й трагедіям Шекспіра. Середньовічна драма з огляду С.М.Мелетинського випадає.

Не претендуючи на виявлення кола мікросюжелів (у термінології С.М.Мелетинського) в середньовічній драмі, обмежимося постановкою питання про загальні трансформації, яким підлягають сюжетні вираження архетипу жертвоприношення в біблійних та мартирологічних оповідях при переведенні їх у драматичну форму.

Раздел 2. Поэтика и история литературы

Звернення до сюжетного архетипу жертвоприношення становить особливий інтерес у середньовічній драмі, що виросла з пасхального тропу на ґрунті символічної образності літератури, а ПОТІМ сама почала показувати історію спасіння, але вже шляхом не символічного (свхаристійне богослужіння)*, а “буквального”, міметичного її зображення, в тому числі й через розігрування перебігу викупної жертви Спасителя. Тим самим у межах середньовічної культури містерія виявляється сферою, в якій фактично зустрічаємося, якщо вдатись до термінології сучасної компаративістики, з художньою розробкою традиційних сюжетів біблійного походження при орієнтації на відтворення подієвої канви “протосюжету” - євангельській історії **.

Для розгляду обираються драматичні твори, сюжет яких орієнтовано на оповіді про жертву Авраама, Страсті Христові та мучеництво святих. У контексті християнського світогляду усі три мотиви тісно пов’язані між собою: жертвоприношення Авраамове розглядається як прообраз хресної жертви Спасителя, а мучеництво християн у свою чергу органічно доповнює старозавітний ряд пожертв та постає наслідують жертвності Христа***.

На рівні сюжетної схеми архетип жертвоприношення буде нами співвідноситись, у найзагальніших рисах, із зображенням пожертви батьком-“жерцем” своєю дитиною (варіант — зображення самопожертви - отримуємо при наголошенні жертвності особи, що сама відмовляється від найдорожчого для себе з вищих міркувань, у житті це готовність загинути за віру).

¹ теорія літургійного символу дістала детальної розробки у візантійській думці. Літургія 1) зображує історію спасіння, 2) здійснює це спасіння, 3) як видима дія возводить до споглядання невидимого, 4) у ній здійснюється рух до Бога окремої душі, що прагне стати дійсною частиною зібрання церкви (див.: 2, с. 114).

" З точки зору історика літератури нового часу у середньовічній драмі маємо «благочестиві пародії Євангелія»" [див. 3, с. 429].

“Особливо відчутно такий характер мученицької жертви виявлено у «Мучеництві святої Євгенії». Звертаючись до героїні, Спаситель повідомляє: «Я, Євгеніє, той, хто прийняв за тебе хрест і смерть, за кого й ти забажала витерпіти ці муки. День, що введе тебе до вічного життя, буде днем, коли Я з’явився до людей” (5, с. 241]. Відповідно й кат«ударом меча вбиває мученицю в самий день Різдва нашого Спасителя” [5, с. 241]. У «Мучеництві святого Євстафія та кровних його» очікувана смерть вписується у жертвний ряд біблійної традиції, наприклад: «Не зневаж жертву нашу, але нехай перед лицем Твоїм буде вона як дари Авеля, як жертва Авраама, як кров першомученика...»[5, с. 123].

Будемо виходити з припущення, що переведення оповідей про жертвоприношення із сакрального джерела у драматичну форму (форму зовнішнього вияву персонажів твору) створюватиме додаткові, порівняно з першоджерелом, лінії напруження, що реалізуватимуть конфліктогенні потенції архетипної ситуації як такої (батько / жрець, батько / дитина та ін.).

У мартирологічних оповідах архетип жертвоприношення виявляється в зображенні самопожертви мученика, здійсненої з волі Бога і заради Бога. Як наслідування хресного шляху Спасителя, вона відкриває герою перспективу "нового народження" до вічного життя після мученицької смерті. З іншого боку, ситуації, що могли б бути співвіднесені з архетипом жертвоприношення у його більш архаїчному вияві (матері пропонується відмовити власних дітей від загибелі за Віру), не провокують конфліктні ситуації: у життях неодноразово відзначається, що передбачення посмертної слави жертви зупиняє сльози матері мученика ще до його загибелі (життє святих Віри, Надії, Любові та матері їх Софії) або одразу після неї (життє святої Євгенії).

У драматизації мартирологічних творів зустрічаємося з яскраво вираженим сприйняттям аспекту перебування людини під опікою неба, яке не тільки очікує від неї жертвності, а й обіцяє підтримку в стражданнях та кінцеву винагороду. Відповідний мотив чуда входить у "християнські комедії" Гротсвіти – долітургійні літературні драми Х ст., побудовані на агіографічних сюжетах. У "Дульциї (Мучеництві святих дів Агапії, Хіонії та Ірини)" Гротсвіти з Гандерсгейма з мотивом чуда зустрічаємося тричі: спочатку Дульциї, що намагається розважитись із заарештованими християнками, позбувається глузду ("Ridiculum" [5, с. 386] - "смішно", "забавно", — констатує Хіонія); Агапія та Хіонія, засуджені до спалення живцем, помирають, але вогонь виявляється не владним над їхніми тілами; Ірину несподіване втручання незаних юнаків (янголів) звільняє з рук вояків, які вели її до лупанарію. У передмові [5, с. 382] та у репліці вояків із заключної сцени [5, с. 390], у зв'язку із згадкою про ці дивовижні речі зустрічаємося із зворотом "miris modis illudi" ("бути дивним чином посоромленим", буквально - "висміяним"; переклад наш - Л.К.), вжитим стосовно мучителів цих святих.

Таке перебування героя-жертви під батьківською опікою неба, як особливість життєвого втілення архетипу жертвоприношення, яскраво виявляється на прикладі польськомовної української драми XVII ст. "Declamatio de S. Catharinae Genio" І.Левицького, І. Дашкевича, Г.Новицького, В.Горленка та ін. [6]*. «Небо» стає тут повноправним учасником дії: посилає героям сонні видіння, які стають поштовхом до навернення спочатку самої Катерини, потім ряду інших персонажів; являє, на прохання героїні, образ Христа; в образі Любові Небесної обіцяє допомогу мучениці, а через янголів віщує майбутню нагороду; посилає, як свідчить Катерина, їжу через голува у в'язницю; руйнує через янголів знаряддя тортур і вбиває «багатьох, що стояли навколо» (тут і далі переклад наш — Л.К.) [6, с. 286]. І хоч у даному разі, відповідно до перипетій легенди, Спаситель тут – це передусім «коханий» (oblubieniec) [6, с. 284], драма відображає загальну тенденцію сприйняття Бога як Отця, захисника та помічника людині у протистоянні її злим силам земного світу, з вірності Якому людина рішуче йде на жертву земним життям. Любов до ближніх виявляється тут у торуванні їм шляху до страждання (за передчуттям Порфирія, Катерина Августі "do Hripliwomci drogQ utoruie" [6, с. 276]), у наверненні їх до загибелі її за християнську віру в передчутті «нагороди на небі» [6, с. 278].

Проблеми переведення оповідей про святих у драматичну форму відчуває вже Гротсвіта, з приводу чого і висловлює ряд зауважень у передмові до другої книги своїх творів, яку вона визначає як "liber secundus dramatica series contextus". Щоправда, питання про те, наскільки сказане там визначає розуміння нею "драматичного" в цілому чи, зокрема, комедії як жанру, не знаходить у сучасній медієвістиці однозначної відповіді. Не торкаючись суперечливого питання, чи підійшла Гротсвіта «до розуміння жанрової природи свого ненависного зразка» [див.: 8, с.27] зупинимося на тих зауваженнях, що можуть бути співвіднесені з баченням особливості драматичних творів у значно більш пізніх поетиках Середньовіччя. Нагадаємо, що у середні

* Драма доби бароко в Україні, як останнє відлуння середньовічної драматургії на європейському терені, ще не втратила власної причетності до сфери сакрального [див.:7]

Віки драматичні твори, точніше, трагедія і комедія, визначалися у поетиках як «наслідувальна оповідь», прикладом чого може бути розділ «Про види оповіді» в поетиці Іоанна Гарландського (13 ст.) [9]. Як відзначає М.Л.Гаспаров, це відбувається у відповідності до пізньоантичної граматики Діомеда, що дотримувався традицій олександрійської граматики (а вона вже відсилала до платонівського визначення родів поезії) [див.: 10]. Звернення до драми, схоже, видається Гротсвіті адекватним меті уславлення цнотливості святих дівичь через унаочнення контрасту між ними та грішниками-спокусниками: “Ибо, чем обольстительнее улещения безумцев, тем сила всевышнего заступника сильнее / и торжество победителей становится славнее” (цитати з передмови тут і далі подаємо в перекладі БЛ.Ярхо) [11, с. 84]. Зіншого боку, «велінням цього роду творів» (очевидно, драматичних - Л.К.) полягало в необхідності, всупереч почуттям сорому, писати
и ненавистное влюбленных безумие,
и пагубно-сладкое оных обольщение,
к коему даже наш слух
должен оставаться глух [11, с. 84].

Таким чином, перевага драми (посилена експресивність викладу за рахунок неопосередкованого вияву гріховних намірів спокусників) становить її ж небезпеку: “прелесть языческой мерзости” [11, с. 85], якої Гротсвіта, за її словами, уникнула.

Що стосується містерій та міраклів пізнього середньовіччя, то, зроджена у недрах літургійної драми і поступово витіснена з церкви, драма “забуває” про відзначені вище небезпеки і, стаючи виявом народного благочестя (бо грають її у славу Бога та святих [див.: 12]), з боку освіченої верхівки допускається з огляду на її дидактичні та анагогічні функції.. Пасхальна церемонія, за висловом святого Етельвольда, єпископа Вінчестерського (X ст.), використовується **ad fidem indocti vulgi ac neofitorum curroborandum** (для зміцнення у вірі невченого люду та неофітів); у XII ст. Сюгер з Сен-Дені виражає цю думку у вірші: “Mens hebes **ad verum per materialia** surgit” (Тупий розум сходить до істини через матеріальне) [цит. за: 13].

Для виявлення особливостей середньовічної драматизації сакральних сюжетів звернемося до двох епізодів Святого письма - історії жертвоприношення Авраама та євангельського “моління про

чашу”.

Драматизація біблійної історії про жертвоприношення Авраама ставить перед проблемою мовчання героя сакральної оповіді, яке неодмінно порушує герой середньовічної містерії.

Для увиразнення проблеми звернемося до трактату С.К'єркегора “Страх і трепет” (1843) [14], в якому протиставляються два типи жертви: здійснювана трагічним героєм на зразок Агамемнона- і жертва “лицаря віри” Авраама.

Агамемнон, що жертвує батьківськими почуттями на користь обов'язку, чия жертва морально виправдана вищим обов'язком люди ни, для європейської свідомості являє зразок героїчного характеру. “Справжній трагічний герой приносить у жертву себе і все своє заради всезагального; його дія, усякий рух у ньому належить всезагальному, він відкритий, явлений, і в цій явленості він - улюблене дитя етики” [14, с. 103]. Тому виправданість і необхідність жертвоприношення може визнавати й сама жертва: ‘Іфігенія схиляється перед рішенням батька, вона сама робить цей безкінечний рух самозречення, так що тепер вони розуміють одне одного. Вона може зрозуміти Агамемнона, оскільки його вчинок виражає всезагальне” [14, с. 104]. Натомість “лицар віри” Авраам переступає через усе етичне і поза ним набуває більш високий *те* Ход (для лицаря віри бажання і обов'язок тотожні, однак від нього вимагається, щоб він відмовився від обох).

Трактат С.К'єркегора зачіпає питання про те, що герой, здатний принести жертву в ім'я обов'язку, вимагає для себе зовнішньої реалізації - у слові. “Коли у рішучі моменти Агамемнон, Ієфій, Брут героїчно перемагають свій біль від втрати усього, що любили найбільше, і чисто зовнішнім чином здійснюють цей вчинок, у всьому світі не може знайтися жодної шляхетної душі, яка не проливалася б сльози, співчуваючи їх болю, і не висловлювала захоплення їх вчинком” [14, с. 57]. У сферу всезагального трагічний герой переходить через мовлення [14, с. 103], і у своїй явленості, відкритості він - улюблене дитя не тільки етики, а й естетики. Натомість Авраам, відзначає С.К'єркегор, не може дати волю своїм почуттям, “він не може говорити, він не говорить жодною людською мовою” [14, с. 104].

Отже, в аспекті нашої проблеми Авраам не може бути персонажем драматичного твору. Між тим звернення до історії

західної середньовічної драматургії демонструє численні випадки драматизації історії про жертвоприношення Авраама — як у циклічних містеріях (у складі їх “першого дня” чи перед сценою страстей Христових, як її старозавітний праобраз), так і в окремих творах¹. У деяких з них цей персонаж починає виявляти свої почуття та мотивувати вчинки і робить це перед обличчям співрозмовника, Ісаака, який намагається відмовити батька від принесення жертви, а отже, вступає у більшою чи меншою мірою виражений конфлікт з батьком. Перш ніж робити висновки про напрямки драматизації біблійної оповіді, зупинимося на “реконструкції” внутрішнього конфлікту Авраама християнськими екзегетами.

По-перше, відзначається суперечність між Авраамовою любов'ю до сина та великою любов'ю до Бога, покорою Його волі. Іоанн Златоуст говорить, що Авраам “будь-яке співчуття і любов батьківську поставив нижче за веління Божі [17, с. 520], і багато уваги приділяє зображенню його батьківських почуттів. Сам Авраам, “як батько і разом з тим жрець”, постає “ратоборцем, який боровся ... не з людиною, а з самою силою природи” і *не показував* “людської слабкості стосовно отрока”, хоч перебував у скорботі та страждав “побатьківськи” [18, с. 846-847]. Показово, що ця внутрішня боротьба “вичитується” християнською свідомістю з старозавітної ситуації, у якій сама вона зовнішнього вираження не знаходить (втім, і така невиявленість набуває знакового характеру): Авраам “утримував та пригнічував скорботу і робив усе з такою готовністю, з якою робили б люди, які не зустрічали нічого такого, що б стримувало їх” [18, с. 209].

По-друге, говориться про помисли, що могли б виникнути в душі людини меншої праведності ніж у Авраама, і появи яких у останнього перешкодила глибока віра. У Іоанна Золотоуста

¹ Див. про це: [15, с. 139-140]. Про звернення до мотиву жертвоприношення Авраама у шкільному театрі див.: [16, с. 213-214, 340-344].

відзначається, що Авраам “не знітився духом, не вагався в думках [...] не став роздумувати чи розмірковувати сам з собою так: Що це означає? ...Нічого однак подібного не подумав праведник, але [...] облишив будь-яке людське міркування і тільки про одне турбувався, як виконати повеління” [17, с. 520]. Сприяло цьому також і переконання, що “Той, хто дав йому можливість зробитись батьком, над силу людської природи, може й тепер здійснити справу, що понад розум людський” [17, с. 521].

Стосовно Ісаака відзначається покора його батькові (“Він не втік, не засмутився вчинком батька свого, але послушався і скорився його наміру і, мов агнець, безмовно лежав на жертovníку, чекаючи на удар від руки батька” [17, с. 522]), а також покора божественному велінню: “Ісаак цілком добровольно і беззаперечно підкорився божественному повелінню. Хоч він і був уже в такому віці, коли міг учинити опір своєму старому батькові, але чинить йому найзворушливішу покору”, так що “послух сина дорівнює вірі батька і обидва вони виявляють велике геройство духу” [19, с. 138].

Для виявлення специфіки драматичної обробки сюжету розглянемо також звернення до історії Авраама у проповіді, для чого зупинимося на творі Григорія Нисського [див.: 20]. З метою виявлення надлюдського подвигу Авраама проповідь вдається до опису реакції середнього батька на повеління принести в жертву сина. Як зазначає В.Бичков, Григорій Нисський “як би переносить у середину їх [слухачів] серцець бурю почуттів і переживань, яка могла б у цей момент виникнути в душі Авраама, якщо б він був менше відданим Богу, ніж був; якщо б він був подібний до пастви - звичайних людей, до яких була звернена його [Григорія Нисського] промова” (тут і далі переклад наш — Л.К.) [20, с. 435]. Більше того, у творі ще подано можливу реакцію Сарри у випадку, коли б вона дізналася про повеління. Проповідь моделює можливу реакцію батьківських і материнських почуттів для посилення емоційного ефекту впливу біблійного епізоду на своїх слухачів в потрібному напрямі. Таким чином, опозиція “любов людська — любов божественна” тут актуалізується (а потім вирішується) “парадоксальним” прийомом впливу риторики на слухача: “Шляхом граничного збудження у них
суто людських почуттів і

переживань (батьківської любові та співчуття) він [Григорій Нисський] прагне подолати подібні почуття, вивести їх на рівень благочестя, що переважає усі подібні суто людські емоційні стани” [20, с. 437].

Вбачаючи в зображеній містеріальній акції величезну трагедію, подібні до якої були описані класиками давньогрецької драми, В.В.Бичков одразу підкреслює принципову різницю між ними: “І батька не задушили сльози, коли син з ясним зором, назвавши його ласкаво-люблячим *отче*, нагадав йому простодушно, чи не забув він з неувважності узяти жертвну тварину. І заспокоєний дивними словами батька вже виконує усі подальші приготування до заклання себе мовчки, без тіні сумніву в тому, що батько може щось здійснити несправедне. Батько з почуття всепереможної *любові* до Бога слухняно творить зовсім незрозумілу і дику, з позицій буденного людського почуття і розуму, акцію; син з почуття такої ж любові до батька беззаперечно підкоряється йому” [20, с. 436].

У середньовічній містерії емоційний вплив на читача теж здійснюється шляхом актуалізації природних батьківських переживань. Інша справа, що, на відміну від проповіді, у драматичному дійстві реальній лінії поведінки дійофії особи не можна протиставити альтернативу можливого варіанту поведінки. Тому містерія вдається відповідного словесного виявлення опозиції “любое людська - любов божественна” як внутрішнього стану самого Авраама, і навіть може тимчасово відмовляти у покорі Ісааку. Тобто традиційно демонстрована на прикладі даного епізоду відмінність благочестя від природного почуття любові (з подоланням останньої) у драмі переноситься у душу Авраама і набуває лінійного розгортання: спочатку йдуть епізоди, що у діалозі з Ісааком виявляють незмірне страждання Авраама як батька, потім герої демонструють вияв мужньої готовності до дії.

З таким способом переведення біблійної оповіді в драматичну форму зустрічаємося у п’єсі “Авраам” з циклічної містерії “The Towneley plays” (1460)². У сцені перед жертвоприношенням активна роль надається Ісааку, що рядом запитань і прохань намагається утримати Авраама від жертви, а тим самим провокує останнього на відповіді, у яких виявляється батьківське страждання.

2 Цикл “The Towneley plays” (1460) дослідники визначають як унікальне явище в історії англійської середньовічної драми: “Ніде більше ми не зустрічаємо такого поєднання того, що ми зараз називаємо “добрим мистецтвом”, з нестримним гумором та багатством духу” [21, с.281].

Після рішучого Авраамового “Thou shal be dede what so euer betide” - “Ти помреш, що б не сталося” (переклад наш - Л.К.), якого ніби не зворушив розпачливий крик дигини “A, fader, mercy! mercy!” (“О, батьку, помилуй! помилуй!”) [22, с. 45], розгортається серія коротких запитань і відповідей на них: Ісаак не може змиритись із визначеною долею і раз у раз намагається ублагати батька відмовитись від жертвоприношення, Авраам же щоразу відмовляє йому. Наведемо два уривки з цієї частини діалогу.

“Isaak: What haue I done? (Що я вчинив?)

Abraham: Truly, none ill (Правда, нічого поганого).

Isaak: And shall be slayn? (Але буду забитим?)” [22, с. 46]

“Isaak: Sir, what may help? (Пане, що може допомогти?)

Abraham: Certis, no skill (Певен, засобу немає).

Isaak: I ask mercy (Я прошу про милість).

Abraham: That may not let (Цього я дати не можу)” [22, с. 46].

Тональність діалогу змінюється після чергового запитання Ісаака: “When I am dede, and closed, in clay, / Who shall then be your son?” (“Коли я помру і буду похований у поросі, хто тоді буде Тобі сином?”). Саме воно розбиває зовнішню незворушність Авраама, і надалі бачимо пряме вираження глибини батьківського страждання “A, lord, that I shud abide this day!” (“О Боже, і я повинен пережити цей день!!”) [22, с. 46].

Такого роду спроби Ісаака відхилити батька від жертвоприношення (через апелювання до батьківських почуттів Авраама) - не єдиний чинник ретардації дії у середньовічних драматизаціях біблійної оповіді: це могло бути коментування Авраамом своїх дій³, зображення розлогих сцен прощання батька з сином⁴.

Інша можливість драматизації даного епізоду випробовується шкільною драмою часів бароко. Вона практикує засіб уособлення чинників внутрішньої боротьби Авраама в антагоністичні постаті

‘У Єгерській містерії між Авраамом та Ісааком розгортається короткий діалог. Ісаак запитує про тварину для пожертви, Авраам спочатку відповідає за біблійним текстом, а потім обіцяє повідомити синові праду. Узявши меч, він говорить:

Non wil ich gottes wil volbringen.
Mein schwert ich in die hoch aUffschwingen,
Auff das inch iz got gchorsam seen,
Domit der wille sein geschech” [пит. за: IS, с. 215].

“Я хочу виконати бажання Бога. / Я Піднімаю високо свій меч, / Щоб показати послух Богу. / Щоб здійснилась Його воля” (переклад наш - Л.К.) Таким чином, відхилення від тексту мінімальне, тільки за рахунок вияву готовності героя принести жертву.

алегоричних осіб, таких, як Nature і Gratia (Мішпсть) або Ratio і Nature, суперечки яких передують діям Авраама на горі Моріа**.

Цей засіб, однак, за визнанням самих теоретиків шкільної драми, програє в емоційному впливі на глядача. Як писав у своїй “Палестрі красномовства” Я.Масен (1664), алегоризація руйнує правдоподібність і послаблює силу враження, що повинна займати в театрі пануюче становище: “Гнів, наприклад, Стриманість, Страх, виступаючи в людських образах і спрямовуючи в той чи інший бік наміри і розрахунки дійових осіб, не можуть так безпосередньо і правдиво, як треба, виразити стан людини, що схвильована такими враженнями, не можуть збуджувати належною мірою й актора, а *між* тим останній тільки тоді викликає відповідні душевні порухи у глядача, коли їм дійсно володіють такі враження” [цит. за: 16, с. 267].

Таким чином, характер драматизації епізоду жертвоприношення Авраама у драмі середньовіччя передбачає тимчасову адаптацію емоційних реакцій біблійних героїв до рівня, властивого звичайним людям: щоб виявити природні почуття героїв у кожний момент жертвовної акції, драма приносить у жертву їх мовчання, яке, як наголошував ще Іоанн Златоуст (а пізніше це відзначив С.К’еркегор), саме багато про що говорить стосовно цього біблійного героя.

До способів драматизації епізоду “моління про чашу” ми звермаємося з огляду на традицію в образі чаші страждання зосереджувати Страсті в цілому (що шзніше дозволяло драматургам бароко зосереджувати дію навколо цього центрального епізоду). Страсті ж сшввідносилися з оповіддю про Авраама та Ісаака як з прообразом у плані вияву жертвовності Отця і повної

*Див.відповідний уривок з тексту французької містерії «Авраам» [3.с.144-145]

** Прикладом може виступати драма Я.Понтано, подана автором у додатку до власного поабника з поезики (аналіз твору подано у В.Резанова [див. 16, с. 343-344]).

покори Сина, а “моління про чашу” виявляло узгодженість волі Отця і Сина у Тайнстві Спасіння світу (ту узгодженість, що підкреслювалась посиленням на старозавітній праобраз).

Для творців середньовічної містерії, що відтворюють основні етапи подій Страсного тижня, цей епізод становить особливий інтерес, бо переносить вістря драматичної дії на стосунки між Отцем і Сином, чим і виділяється на тлі інших сцен твору. Новозавітні оповіді про Страсті Господні традиційно драматизувалися у містеріях у плані розвитку колізії протистояння Христові його ворогів. Наприклад, у чотирьох драмах циклу “The Towneley pleyes”, присвячених подіям останніх днів Страсного тижня (від “Змови” до “Розп’яття”), дію рухають інтриги ворогів Христа, що прагнуть Його арешту та смерті, а потім відповідно реагують на них. Вони не тільки повідомляють глядачам про безпосередній перебіг подій на сцені, але й актуалізують, у процесі постійного обговорення вчинків Христа, усю їх євангельську ретроспективу. У свою чергу страждання та смерть Христа резонують у репліках його прибічників, зокрема, оплакуються іншими героями драм - Марією, Магдалиною, іншими жінками, при цьому поруч з ними з’являється апостол Іоанн, репліки якого підтримують сотеріологічний контекст подій і утверджують думку про наступне воскресіння Страждальця. Сам Христос набуває у творі голосу тільки епізодично (за обсягом виділяються сцени вечери та події в Гетсиманії).

Саме гетсиманський епізод, зокрема, “моління про чашу” відзначається внесенням певної напруги у відносини Отця і Сина. У гетсиманській сцені з цитованої англійської містерії у відповідь на трикратне звертання Сина до Отця, зокрема на останнє прохання про втіху в скорботі (відповідник трикратного моління про чашу у Матфея), її дає не янгол, як у євангельському тексті (Лк 22, 43), а Він сам, точніше, за текстом, “Trinityin”, Свята Трійця, що потішає Христа розгортанням картин и людського

¹ Наприклад, у примітці до життя святого Авраама відзначено: «В усій історії жертвоприношення Ісаака видно досконалу його покірність батькові своєму: в історії страждань Ісуса Христа ми бачимо безмежну покірність Його Отцю Своєму [...] . Ісаак приносить в жертву, не зробивши ніякої провини: Христос страждає, терпить зневагу, зв’язується, розпинається - Безгрішний» [23, с.226]

гріхопадіння, стосовно якого Його жертва конче необхідна, а також близьким воскресінням Його самого. З одного боку, такий відступ від євангельської оповіді (зустріч в одній сцені Христа та Трійці!) з огляду на загальну ідею епізоду видається незначним — у творі акцентується характер жертви Сина як підкорення волі Отця, підкреслюється життєдайність цього жертвоприношення. Але він же унаочнює тенденцію “олюднення” головного персонажа містерії, який на сцені театру постає тільки людиною, здатною піти на страждання, рявни для усього світу. Подальшим розвитком цієї тенденції у драматизації “моління про чашу” буде заміна мотиву волі Божої, як основної спонуки до жертви, мотивом вільного вибору страждання, самопожертвою заради спасіння приреченого на пекельні муки людського роду. Яскравий приклад цього, з протиставленням двох спонук до жертви, вбачаємо у ранній давньоукраїнській драмі “Dialogus de Passione Christi” [див.: 24, с. 49], перші три частини якої продовжують традиції поезики середньовічної містерії*. Тим самим євангельська жертва у драматичній розробці фактично може набувати характеру жертви героїчної (за типологією С.К’еркегора), яка на матеріалі власне літературному у більш пізні часи буде знаходити показове вираження у класицистичній трагедії.

Таким чином, у середньовічній драмі спостерігаються певні загальні закономірності драматизації сюжетів з домінантою жертвоприношення.

Вибір трьох сюжетів біблійного та апографічного походження дозволяє розглянути в аспекті конфліктогенних потенцій архетипу три лінії відношення між персонажами середньовічної драми - між людиною і Богом, у жертву якому вона приносить своє життя; між батьком-жерцем та сином-жертвою, та відношення Боголюдини до Бога-Отця. Найменшою мірою відбувається відхід від колізій “протосюжету” в драматизованій агіографії, для драматичного твору виявляється достатньою заявлена у

* Л.О.Софронова вбачає у сюжетобудові цього твору типову барокову конструкцію: «Відбувається не нарощування епізодів, як у середньовічній містерії (до речі, не дозволяється і поезикою бароко, як антитетичний спосіб побудови), а їх згортання і збагачення одного з них усіма послідовно взятими значеннями містерії: страждання, смерть і воскресіння Христа. Епізод моління про чашу стає сюжетоорганізуючим. Він і складає символ – центр драматургічного твору»[25,с.200]/

ньому опозиція жертви / ката, при цьому акцентується активна роль Неба як покровителя жертви. При перетворенні у драму історії Авраама втрачаються важливі обертони біблійного образу, “надлюдське благочестя” героя виражається як показ людського, батьківського страждання, яке, будучи висловленим перед обличчям сина-жертви, перемагається у героїчному акті саможертвності. При зверненні до євангельського епізоду можливий ще більш рішучий відступ від оригіналу — введення вражаючого моменту незгоди між волею батька й сина, так що з боку останнього може артикулюватись стан жертви, яка керується не так покорою рішення батька, як власним рішенням принести себе в жертву заради людства - сюжетний хід, перспективний для драматургії нового часу.

Розгляд середньовічної драми в аспекті вираження в ній архетипу жертвоприношення виявляє також деякі загальні особливості цього роду творів. Саме виведення на сцену, у ролі мовців і діячів, антагоністів із агіографічних оповідей ставило авторів перед проблемою наслідування небезпечним пристрастям. Драматизація сакральних текстів, за рахунок гіпотетичної реконструкції і “озвучення” невиражених у них загальнолюдських почуттів, могла загрожувати втратою суттєвих семантичних обертонів біблійних образів¹. І особливо відчутною видається ця тенденція при артикуляції такого надлишку людського в героях саме у ситуації жертвоприношення — чи йдеться про зображення високоблагочестивого “поруку віри” (С.К’єркегор), чи, тим бльше, самого містеріального акту Спасіння.

Наведені матеріали можуть бути використані при комплексному дослідженні архетипів драматичного твору в межах предмету і завдань історичної поетики.

¹ Утім, навіть ті історики літератури, що вкрай неприхильно оцінювали середньовічну драму, закидаючи її творцям відсутність будь-якого смаку, «холодні та порожні творіння» [див.:3, с.142], усе ж зазначали: те, що нині нам видається непристойністю і святотатством, тоді було «грубим та наївним» [3,с.140] . Слід, мабуть, доповнити: таким воно було для людини католицької Європи, на той час як у межах тогочасного православного культурного кола святотатством була б сама театральна вистава, так що і в цьому випадку маємо вияв духовно-стильової несумісності православ'я та католицизму, онтологічні засади якої розглянуто у О.Ф.Лосева [26].

Цитована література

1. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. - М., 1994.
2. Живов В.М. "Мистагогия" Максима Исповедника и развитие византийской теории образа // Художественный язык средневековья. - М., 1982.
3. Вилльмен. История литературы средних вѣковъ. — Т.3. - М., 1836.
4. Византийские легенды. - М.: Ладомир, 1994.
5. Hrotsvitha. Dulcitius // Подосинов А.В. Lingua latina. Введение в латинский язык и античную культуру. Часть 2. Кн. 2. Хрестоматия латинских текстов. - М., 1995.
6. Резанов В. Драма українська. I. Старовинний театр український. Вип. 5. Драматизовані легенди агіографічні. - К., 1928.
7. Софронова Л.А. Старинный украинский театр. - М., 1996.
8. Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: Происхождение и становление. - М., 1989.
9. Гаспаров М.Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. - М., 1986.
10. Иоанн Гарландский. Поэтика. Избранные места // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. - М., 1986.
11. Памятники средневековой латинской литературы X-XII веков / Под ред. М.Е. Грабарь-Пассек и М.Л.Гаспарова. - М., 1972.
12. Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Под ред. С.Мокульского. - М., 1953. - Т. 1.
13. Ауэрбах Е. Адам и Ева // Ауэрбах Е. Мимесис. - М., 1976.
14. Кьеркегор С. Страх и трепет // Кьеркегор С. Страх и трепет. - М., 1993.
15. Ръзановъ В.И. Къ исторж русской драмы. Школьные дѣйства XVII-XVIII вв. и театр ѳезуитовъ. — М., 1910.
16. Ръзановъ В.И. Къ исторж русской драмы. Экскурсъ въ область театра ѳезуитовъ. - Нѳжинъ, 1910.
17. Иоанн Златоуст. Беседы на книгу Бытия. - М., 1993.
18. Иоанн Златоуст. Полное собрание творений: В 12 т.-М.,1991.-

Раздел 2. Поэтика и история литературы

Т. 1.

19. Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. Писания Ветхаго и Новаго Завета. — 1. — Стокгольм, 1987.
20. Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aethetica*: В 2 т. - Т. 1. Раннее христианство. Византия. - М. - СПб., 1999.
21. A literary History of England / edited by Albert C. Baugh. - I. Kemp Malone and Albert C. Baugh. The Middle Ages. - London, 1980.
22. The Towneley plays // <http://etext.virginia.edu/mideng/browse.html>
23. Жития святых, изложенные по руководству Четых-Миней св. Димитрия Ростовского.- Кн. 2. - М., 1991.
24. Какоева Л.В. До питання про архетипну основу драматичного твору // Літературознавчий збірник. - Вип. 7-8. - Донецьк, 2001.
25. Софронова Л.О. Український театр барокко та християнською культурні традиції // Українське барокко та європейський контекст. - К., 1991.
26. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. — М., 1993.

Аннотация

В статье рассматриваются особенности драматизации сюжетов с архетипной доминантой жертвоприношения в средневековой литературе. Отмечаются общие тенденции трансформации образов библейских героев.

Annotation

The article investigates the specific features of dramatizing the plots with archetypical predominance of sacrificing in medieval literature. The general tendencies to transform the images of biblical heroes are pointed out.

Стаття надійшла до редакції 8.11.02

Статья поступила в редакцию 8.11.02

УДК: 821.161.1-94.09 “1860/1880”

Погребная В Л.

РУССКАЯ КРИТИКА 60-80-х гг. XIX гг.
О ВУЛЬГАРНЫХ ПРОЯВЛЕНИЯХ ЖЕНСКОЙ
ЭМАНСИПАЦИИ

60-80-х гг. XIX столетия можно рассматривать как период рождения экономической и духовной самостоятельности женщины. В культурном пространстве России этого времени закрепляются идеи “пробуждения женщины” и её “вторжения” в ранее сугубо мужские сферы деятельности — социальную, профессиональную, научную, культурно-просветительскую, общественно-политическую. Расширяется круг женщин, стремившихся к знаниям и труду, изменяется положение женщины в публичном пространстве. Всё это приводит к изменению общественного мнения о статусе и природе женщины.

Женский вопрос был одним из самых актуальных, популярных, широко обсуждаемых вопросов в русской интеллектуальной жизни этого периода. Он вызвал острую полемику. Проблеме женской эмансипации были посвящены сотни научно-публицистических, литературно-критических статей, рецензий, обзоров, фельетонов, заметок, которые писались представителями всех направлений русской общественной мысли и публиковались на страницах периодических изданий самой различной ориентации (“Современник”, “Русское слово”, “Отечественные записки”, “Русский вестник”, “Экономический указатель”, “Рассвет”, “Гражданин”, “Неделя”, “Санкт-Петербургские ведомости” и др.).

Участие демократов в дискуссии по проблемам женской эмансипации стало предметом изучения в исследованиях Г.А. Тишкина [1], Э.А. Павлюченко [2], М.В. Теплинского [3], А.В. Поповой [4] и др. Участие в дискуссии деятелей либерального, консервативного и религиозного толка рассматривалось учёными частично и эпизодично. Их критическое и публицистическое творчество нуждается в изучении. В публицистике данного направления содержатся как субъективные, несправедливые оцен-

Раздел 2. Поэтика и история литературы

ки, так и рациональные, объективные. Н. Соловьёв, Н. Страхов, А. Хомяков, И. Гончаров, Н. Лесков, Л. Толстой и другие философы, писатели, публицисты, причисляемые радикалами к лагерю “оппозиции” женской эмансипации, высказывают ряд совершенно справедливых суждений о женском предназначении, женской свободе, женской природе. Особый интерес в этом плане представляет собой публицистика и критика Н.С. Лескова, Ф.М. Достоевского, И.А. Гончарова, которые, как и в своём художественном творчестве, выступили сторонниками разумной эмансипации женской личности. Нами предпринята попытка анализа публицистических и критических работ представителей различных направлений русской мысли, высказавшихся по поводу вульгарных, уродливых проявлений, “перегибов” женской эмансипации.

Женское движение в России выразилось не только в стремлении женщин к общественной и политической деятельности, умственному развитию, но и в отрешении от общепринятых норм морали и поведения, в провозглашении новых форм брака. Эмансипированные женщины демонстрировали новый тип поведения в обществе, существенно отличающийся от старого (связанного с такими понятиями как женственность, мягкость, покорность). Стремление женщин к труду, к сближению с народом породило принцип опрощения (обихода, одежды, обращения между людьми и т.д.), презрения к “культу вещей”. Строгая простота в быту и в одежде была принципом нового человека, который считал позором жить в роскоши, когда народ прозябает в нищете. Е. Водовозова пишет в своих воспоминаниях: “Женщины перестали затягиваться в корсеты, вместо пышных разноцветных платьев с оборками, лентами, кружевами одевали простое, без шлейфа, чёрное платье, лишённое каких бы то ни было украшений... стригли волосы, - одним словом, делали всё, чтобы только не походить на разряженных кукол, на кисейных барышень” [S, т.2, с.36]. М. Рабжаева, проанализировав исторические, мемуарные, литературные источники, выделяет такие атрибуты гендерного конструирования, имевшие место в 50-60-е гг. в России, как:

1) детские игрушки (эмансипированные женщины не давали дочерям кукол, чтобы не воспитывать в них всего того, что связано с женственностью и будущим материнством);

2) причёска (“Собственно стрижки в современном понимании не было, - пишет М. Рабжаева. - Были волосы, остриженные в кружок или короткие косы” [6, с. 188]. В то время парикмахеры не делали модельных стрижек, подобное опрощение вело лишь к тому, что большинство подстриженных женщин выглядели не только непривычно, но и неряшливо. Издавна на Руси отрезание кос рассматривалось как наказание, позор. Стрижка волос - это жест, символизирующий отказ новой женщины от “старого порядка”. В любом литературном произведении второй половины XIX века, где речь шла о нигилистке, указывалось, что она отрезала косы. Итак, отрезание кос можно рассматривать и как акт опрощения, и как акт отказа от прежней жизни;

3) одежда (“Женщины отказывались от вошедшего в моду в начале 50-х гг. кринолина в пользу простых, неярких однотонных (чаще всего чёрных) платьев практически без украшений (только белые или светлые воротнички и манжеты), или блузок и юбок упрощённых фасонов” [6, с. 181-182];

4) украшения (женщины от них отказались);

5) движения (изменилась техника и пластика движений женщины). Что касается движений, то они стали более порывистыми, манера держаться стала более раскованной, даже говорить женщины стали громко и непринуждённо, что было тоже своего рода вызовом.

Мы хотели бы указать так же на такой атрибут “новой женщины” как очки (так называемые очки-консервы), которые носились ими, даже если у них было хорошее зрение. Очки придавали внешнему виду серьёзность и учёность. Многие женщины курили (это тоже мужская привычка, которой они стали подражать). Такой внешний вид и манеры нигилистки были нестандартными, особенно для обывательской среды, где бытовали суеверия, предрассудки, условности.

Характерное для женщин той эпохи стремление во всём подражать мужчине зачастую приводило к потере женственности. Н. Соловьёв писал по этому поводу: “Не платье мешало

Раздел 2. Поэтика и история литературы

Жорж Санд, когда она, принявшись за свои романы, стала щеголять в мужском костюме, и не волосы затрудняли у нас женщин, когда они начали их стричь, а легкомысленное желание скорчить из себя мужчину, уподобиться во всём своему милому спутнику жизни. Увидя в мужчине готовый так сказать идеал, женщина невольно впала в карикатуру” [7, с.40]. С точки зрения этого философа, женщина не должна уничтожать в себе свою природу, становиться мужеподобной. Н. Соловьев с возмущением и удивлением констатирует, что “вираги или мужеподобные девы отнесены наукой к патологическим явлениям; у нас же их вдруг приняли за идеал” [7, с.34]. Позже Н.А. Бердяев напишет: “Женское эмансипационное движение по существу своему - карикатурно, обезьянно-подражательно, в нём есть гермафродическое уродство...” [8, с.418]. Не следует из этих слов делать вывод, что философ был противником женской эмансипации, напротив, он называл семейные устои и мораль “Домостроя” “гнусными”, считал браки без любви, по принуждению родителей, по денежным расчётам безнравственными, писал, что “проповедь свободы любви есть проповедь искренности чувства и ценности любви как единственного оправдания отношений между мужчиной и женщиной” [9, с. 139]. Заявления Н. Соловьёва и Н. Бердяева о карикатурности в целом эмансипационного движения представляются нам неверными. Мужской костюм Жорж Санд, как и стрижки нигилистов являются не столько подражанием мужчине, сколько актом неповиновения общественным устоям, лишним напоминанием мужскому обществу о необходимости установления равноправия между мужчиной и женщиной. Хотя, естественно, как и в любом общественном движении, в движении за женскую эмансипацию не обошлось без крайностей и были свои “перегибы”, которые как раз можно охарактеризовать как карикатурные. Путь русской женщины к эмансипации был сложным и трудным. “Перегибы” на этом пути были связаны с желанием женщин немедленно выйти из круга обыденности, “взорвать” привычность своей жизни, изменить стиль своего поведения.

В середине XIX века происходит ломка и ранее установленных гендерных представлений о семье и браке. Неразрешимость неудачных церковных браков, распространённость браков

по принуждению и расчёту привели к необходимости реформ. Переосмысление “новыми людьми” (прежде всего, Н.Г. Чернышевским в романе “Что делать?”) понятий “любовь”, “польза”, “долг”, “ревность” так же повлияло на процесс возникновения новых форм социального поведения, новых форм брака — фиктивного, гражданского, рационального (с целью спасти падшую женщину), тройственного союза (наиболее известные примеры - эксперименты в семьях Панаевых, Шелгуновых, Михайловых, Герценов-Огаревых, Чернышевских, Боковых; см. рассуждения о “тройственных союзах” в работах Т.Богданович [10], И.Паперно [11, с. 117-130], Е.Жидковой [12].).

Демократы рассматривали гражданский брак как союз людей, скреплённый любовью, товарищескими отношениями, общим делом. П.А. Кропоткин в “Записках революционера” писал: “Брак без любви и брачное сожитие без дружбы нигилист отрицал” [13, с.267]; “Нигилист желал прежде всего видеть в женщине товарища, человека, а не куклу, не “кисейную барышню” [13, с.269]. Нигилисты объявляли традиционную брачную обрядность не соответствующей принципу полезности и потому ненужной, именно гражданский брак они считали удобным. Другая форма — фиктивный брак (то есть недействительный на самом деле) — рассматривался радикалами как средство освобождения девушки от ига патриархальной семьи. Такой брак заключался по всем правилам, однако после его заключения молодожёны или разъезжались или жили совместно, но с соблюдением условия, что муж не будет осуществлять свои супружеские права. И. Паперно пишет: “...фиктивные браки оказались современной — реалистической — модификацией романтического идеала безгрешного союза, основанного на братском чувстве (по образцу целомудренных браков ранних христиан), вдохновлявшего Грановского, Герцена, Бакунина и других русских романтиков 40-х годов. Знаменательно, что на языке радикальной молодежи 60-х годов фиктивный муж назывался словом “брат”” [11, с.116]. Однако на фиктивный брак решались немногие женщины. Н.В. Шелгунов констатировал в своих “Воспоминаниях”: “Фиктивный брак был, конечно, мерой отчаянной. Он являлся последним средством для выхода, когда не оставалось никаких других средств. Конечно, он был

явлением ненормальным, но ведь и порядок, вызвавший его, был тоже ненормальным, и если подобный порядок не мог разрешиться правильно, он должен был разрешиться неправильно. Когда при безвыходном положении приходилось выбирать между такими средствами, как колодезь или фиктивный брак, то последний выход был, разумеется, благоразумнее и практичнее” [14,1, с. 140].

Отрицание устаревших форм брака было настолько сильным, что ни отсутствие соответствующих законов, ни общественное мнение не могло остановить процесса изменения семейной структуры. Люди передовых взглядов отказывались оформлять юридически и церковно свои семейные отношения. Вопрос о свободе брака оживлённо обсуждался обществом. Крайне левая точка зрения отразилась в прокламации П.Г. Зайчневского “Молодая Россия”, появившейся в Петербурге в мае 1862 г. Участник революционного движения выдвигал такие требования: “Мы требуем полного освобождения женщины, дарования ей всех тех политических и гражданских прав, какими будут пользоваться мужчины, требуем уничтожения брака, как явления в высшей степени безнравственного и не мыслимого при полном равенстве полов, а следовательно и уничтожения семьи, препятствующей развитию человека...” [цит. по: 15, с.516]. Такой взгляд на брак и семью мы считаем крайностью, как и идею отказа от любви и семьи во имя общественного служения (в литературе эту идею воплощают “особенный человек” Рахметов (роман Н.Г. Чернышевского “Что делать?”), Иванов (повесть “Учительница” (“Семья и школа”) Н.Д. Хвоцинской), Бертольди (роман Н.С. Лескова “Некуда”), Вансок (его же роман “На ножах”).

Женщины, отказывающиеся от любви во имя науки, общественного служения назывались обывателями “синими чулками”. И. Шаберт так объясняет происхождение этого выражения: “Синие чулки — насмешливое прозвище, применяемое по отношению к учёным женщинам и женщинам-писательницам, выставляющим свою учёность напоказ. Выражение это возникло в Англии в середине 18-ого века и первоначально относилось к кружкам мужчин и дам, которые ставили себе целью замену карточной игры на беседу о научных и художественных вопро-

сах. Душой таких кружков был натуралист Штиллинфлит, который неизменно являлся в синих чулках” [16, с. 126]. Противоположной крайностью отказа от любви являлась вульгарноутилитаристская теория любви на срок, механически переносящая законы жизни животных на человеческое общество. Часть эмансипированных женщин восприняла эту теорию как руководство к действию. Это проявлялось в цинизме, распущенности, стремлении осуществить эмансипацию прежде всего в вопросах пола. А. Незлобии (А. Дьяков) в брошюре “Нигилизм и литературное движение” (Одесса, 1880) выступает против тех пропагандистов “мадамшского вопроса” (определение автора [17, с.26]), которые привлекали женщину не к умственным интересам, а к половым. А. Незлобии приветствует “женщин, учащихся позаправдашнему” [17, с.28], женщин-тружениц и учёных [17, с.36], разграничивает эмансипацию вульгарную и истинную.

К сожалению, идеи феминизма на практике многими обывателями понимались упрощённо, односторонне, а иногда и вульгарно. Укажем на мнение исследователя А. Ланщикова, который считает, что “не только противники, но и многие сторонники Чернышевского расценивали роман “Что делать?” как своего рода призыв к “свободной любви”, к многожеству и т.д.” [18, с.48]. В реальной жизни всё было намного сложнее, чем в утопическом романе Чернышевского. Решение на практике вопроса о женской эмансипации приводило подчас к плачевным фактам - разрушению семейного счастья, “падению” женщин, сиротству детей. Л. Пантелеев, свидетель изменений, происходящих в семейном строе интеллигенции, отражает отрицательные последствия сексуальной революции в своих воспоминаниях. Он описывает один из обедов, где присутствовали бывшие супруги со своими новыми мужьями и жёнами. Обстановка была мирной. Мемуарист пишет: “Эго, конечно, было утешительно видеть; но, прислушиваясь к говору детей... я не мог уяснить себе - кто из них и от какой комбинации происходит.. Мне эти дети потом часто вспоминались. Какая будет их судьба? Тем более, что и новые семейные комбинации их родителей по недолгому времени оказались неустойчивыми, их сменили другие” [19, с.625-626].

Не удивительно, что многие публицисты, писатели выступили против нивелировки понятия семьи, против деморализации женщины, против тех перегибов и уродливых проявлений эмансипации, которыми была богата русская действительность. Например, Н.С. Лесков в статье “Русские женщины и эмансипация” утверждает, что истинную, разумную эмансипацию следует отличать от той анархической свободы, которую обыватели путают с эмансипацией (для обывателя слова “эмансипация”, “разврат”, “распущенность” чаще всего выступают синонимами): “Мы говорим не об забвении обязанностей, удалстве и возможности во имя принципа эмансипации бросить мужа и даже детей, а об эмансипации образования и труда на пользу семьи и общества” [20, с.655]. Неоднократно писатель становился свидетелем того, что на практике не все женщины могут “пользоваться” своей свободой разумно. Изображению уродливых искажений идей женской эмансипации посвящено немало страниц лесковской прозы (Бизюкина в романе “Соборяне”, маркиза де Бараль и “углекислые феи” в романе “Некуда” и т.д.). Писатель как в своём художественном творчестве, так и в публицистике, никогда не смешивал эмансипацию с quasi-эмансипацией: “Эго несчастное смешение понятий эмансипации с понятием о нарушении всех нравственных законов и добровольно принятых обязанностей, - пишет он в статье “Русские женщины и эмансипация”, - была и есть причиною того, что даже не самые отсталые умы многих европейских стран страшатся женской эмансипации, едва ли не более, чем занесение в их благополучные страны турецкой чумы. Жалкое понятие, принимающее уродливое искажение идеи за её настоящий образ” [20, с.657]. Лесков считает, что русский обыватель неспроста путает эмансипацию с разнузданностью нравов. Стремление русских женщин к свободе столкнулось с доморощенным деспотизмом. Некоторые женщины выбрали анархический путь для освобождения. Писатель замечает, что такой выбор доказывает правоту старого афоризма: “рабство растлевает нравы” [20, с.658]. Вырываясь из цепей мужского деспотизма, женщина сама делается деспотом, стремясь упрочить свою самостоятельность попранием чужих прав. Лесков приводит пример — образ княгини в романе В. Крестовского (Н.Д. Хвоцинской) “В ожидании лучшего”.

Этот тип может встречаться в разных слоях общества. “Это- то безобразное поведение женщин, забравших в свои руки невежественное право силы, — пишет Лесков, — у нас часто называют также эмансипацией” [20, с.688].

Признавая и приветствуя идею равноправия мужчины и женщины, Ф.М. Достоевский тоже рассматривает вульгарные проявления женской эмансипации как отклонение от нормы, от женского идеала. В своём художественном творчестве он неоднократно пародирует тип “нигилистки”, использующей идеи эмансипации ради моды, выгоды, усвоившей эти идеи лишь с внешней стороны (подобный тип выведен в рассказе “Крокодил”, романе “Бесы” (Виргинская). Отсутствие у женщин-эмансипаток таких качеств как женственность, естественность, искренность, доброта, отзывчивость, семейственность, свидетельствовало, с точки зрения писателя, об омуужинивании женщин, а не об их свободе.

Писатель выступает противником уподобления женщины мужчине (как во внешнем виде, так и во внутренних устремлениях). Такое уподобление он рассматривает как искажение, неправильное понимание идей женской эмансипации. В статье “Несомненный демократизм. Женщины” (Дневник писателя, 1876, май) он отмечает: “Вижу, впрочем, и некоторые недостатки современной женщины и главный из них — чрезвычайную зависимость её от некоторых собственно мужских идей, способность принимать их на слово и верить в них без контроля” [21,23, с.28]. Писатель считает, что женщина должна смотреть на мир своими глазами, мыслить без подсказки мужчин.

Среди эмансипированных женщин были такие, которые занимались серьёзным делом (трудились, учились, воспитывали детей), но были и такие, которые подражали лишь форме, усваивая не внутреннюю, содержательную сторону эмансипации, а лишь внешнюю. Эти женщины гнались за модой, хотели прослыть прогрессивными, но видели эту прогрессивность в вызывающей манере поведения, в мужском костюме и привычках. Д.И. Писарев в статье “Базаров” (Русское слово, 1862, № 3), давая характеристику “нигилистам-наплеви́стам” Ситникову и Кукшиной, призывал отличать истинную эмансипацию от ложной. Он писал: “Ситниковых и Кукшиных у нас развелось в последнее

время бесчисленное множество; хвататься чужих фраз, исковеркать чужую мысль и нарядиться прогрессистом теперь так же легко и выгодно, как при Петре было легко и выгодно нарядиться европейцем... на идею валят то, что принадлежит исключительно её уродливому проявлению, то, что пристало к ней случайно от прикосновения грязных рук... Между Кукшиной и эмансипацией женщины нет ничего общего...” [22,1, с.262-263].

Именно “юродствующие” эмансипе давали пищу для фельетонов, памфлетов, эпиграмм, антинигилистических романов и пьес. Некоторые писатели и публицисты, используя факты уродливых проявлений эмансипации, переносили их на всё явление, не отделяя зерен от плевел (Вс. Крестовский, В. Мещерский, П. Цитович, Б. Маркевич, В. Клюшников). А такие мастера слова как Н. Лесков, И. Гончаров, А. Писемский, Н. Хвощинская изобразили в своих произведениях различные типы эмансипированных женщин: и прогрессивных и пустых. Они чётко разграничивали истинную и вульгарную эмансипацию

Поиск русскими писателями, критиками, публицистами второй половины XIX века женского идеала, условий и путей свободного развития женщины был плодотворным. Опыт изучения литературы и критики этого периода не только способствует пониманию процессов феминизации, происходящих в современном обществе. Он, как и сама жизнь, утверждает необходимость установления эгалитарных отношений между полами, основанных на взаимодополняемости женщин и мужчин, на свободном выборе “пространства” для жизнедеятельности — будь то семья, производство, бизнес, политика, культура. Многие деятели русской науки и культуры (Н.С. Лесков, Н.И. Пирогов, Ф.М. Достоевский, И.С. Тургенев и др.) уже в XIX веке были сторонниками эгалитарности, поскольку выступали за социальное равенство полов, однако не приветствовали стирание различий между ними. Они были сторонниками разумной, истинной эмансипации женщин, негативно относились к тем крайностям, которые породила quasi-эмансипация, ведущая к нарушению нравственных законов, обязанностей, норм.

Цитированная литература

1. Тишкин Г.А. Женский вопрос в России в 50 — 60 гг. XIX в. — Л., 1984.
2. Павлюченко Э.А. Женщины в русском освободительном движении: От Марии Волконской до Веры Фигнер. - М., 1988.
3. Теплинский М.В. “Отечественные записки** 1868-1884. История журнала. Литературная критика. - Южно-Сахалинск, 1966.
4. Попова А.В. Женский вопрос в русских журналах 60-х годов XIX века/ Взаимодействие творческих индивидуальностей русских писателей XIX — начала XX века. Межвузовский сборник научных трудов.- М., 1994.
5. Водовозова Е.Н На заре жизни: В 2-х тт. - М., 1987.
6. Рабжаева М. Женская эмансипация как опыт конструирования гендера (на материале социокультурной ситуации в России 50-60-х гг. XIX в.) // Гендерные исследования. - 2000.-№ 5.
7. Соловьёв Н.И. Милль, Конт и Бокль о женском вопросе. — М., 1870.
8. Бердяев Н.А. Смысл творчества / Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. - М., 1989.
9. Бердяев Н.А. Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века / О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья. - М., 1990.
10. Богданович Т.А. Любовь людей 60-х годов. Предисл. Н.К. Пиксанова. — Л., 1929.
11. Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. - М., 1996.
12. Жидкова Е. “Свою личную драму она обобщила и выступила на защиту женщины вообще** (Первые русские феминисты и женский вопрос) // Преображение. — 1997. — № 5.
13. Кропоткин П.А. Записки революционера. - М., 1990.
14. Шелгунов Н.В., Шелгунова Л.П., Михайлов МЛ. Воспоминания: В 2 тт. — М., 1967.
15. Лемке М.К. Политические процессы в России 1860-х гг. - М.; Пг., 1923.
16. Шаберт И. Гендер как категория новой истории литературы //

Раздел 2. Поэтика и история литературы

- Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. -М., 1999. -Вып. 1.
17. Незлобии А. (Дьяков А.) Нигилизм и литературное развитие. - Одесса, 1880.
 18. .Пайщиков А. Вместе - врозь... (Лев Толстой, Николай Чернышевский и “женский вопрос”) // Прометей. - 1980. -№ 12.
 19. Пантелеев Л.Ф. Воспоминания / Вступ. статья, подгот. текста и примечания С.А. Рейсера. - М., 1958.
 20. Лесков Н.С. Русские женщины и эмансипация// Русская речь.- 1861. - № 44; № 46.
 21. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30-ти тт. — Л., 1972-1990.
 22. Писарев Д.И. Литературная критика: В 3 т. - Л., 1981.

Анотація

В статті аналізуються критичні та публіцистичні праці представників різних напрямків російсько ї думки 60-80-х рр. XIX ст. щодо вульгарних проявв жіночої емансипації.

Annotation

The article focuses upon the analysis of critical and publicistic works by the representatives of different trends of Russian thought in the 60-80s of the XIXth c. concerning vulgar manifestations of female emancipation.

Стаття надійшла до редакції 14.11.02

Статья поступила в редакцию 14.11.02

УДК 821.161.2-252.09

Кадубша М.К.

ХУДОЖНІЙ СВІТ ДРАМИ-ФЕЄРІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “ЛІСОВА ПІСНЯ”

Леся Українка своєю крайнім драматичним твором написала в час розквіт модерністичної, в першу чергу, символістичної літератури на Україні “Етап, на якому станула Леся Українка, творячи “Лісову пісню”, М. Свшан назвав навіть “не літературним символізмом, а просто символічним мисленням” [1, с. 163]. Цей твір майже всі доелішники, читачі, критики визнають і ще за життя Лесі Українки визнавали шедевром її творчої спадщини. Проте Леся Українка такою оцінку сприймала не без суму, тому що бачила себе “хвалимою”, та “не читаною” [2, с. 379]. На жаль, з часом мало що змінилося. І зараз доелішники говорять про популярність та разом з тим повер-хова сприйняття творчої письменниці. До того ж “Лісова пісня” відзначається якоюсь особливою загадковою серед інших її творок, що також розуміла й відчувала сама Леся. Можливо, тому вона так боялась її постановки в театрі не провалу боялась, а перетворення Мрії на бутафорію. В чому особливості “Лісової пісні”, як її розуміти - це її питання, на яке ми спробуємо відповісти в цій статті, аналізуючи художній світ її.

Обираючи точку зору, з якою найдоцільніше розглядати цей твір, ми хочемо зауважити, що основна вимога, яку ставила Леся Українка перед справжнім художнім твором, - “це поширення меж власної душі” [3, с. 198].

Ми також прагнемо зрозуміти художній світ “Лісової пісні” в контексті символістичної естетики. Серед символістичних творів обираємо концепцію позитивної всеюдності В.Соловйова як найбільш ґрунтовну, загальну, а також популярну і в цьому Лесі Українці. Тобто, ми спробуємо зрозуміти художній світ “Лісової пісні” як авторське намагання здійснити в мистецтві щось дійсне (щоб це було), яке В.Соловйов і характеризував як позитивну всеюдність.

Традиційно доелішники “Лісової пісні” в цьому творі виділяють два епізоди, які умовно можна назвати “любовним” (мо-

Раздел 2. Поэтика и история литературы

рально позитивним) та “людським” (морально негативним). Ми спробуємо побачити негідність “людського” й “левого” в щй драмфеерп, необхідність Тх взаємопроникнення для утворення нового свпу - символ іННого свпу Мрії, крас и і кохання.

Драма-феерля “**Лісова пюня**” складається з чотирьох частин - прологу і трьох дШ. Поди кожноУ частини вщбуваються певноУ пори року. У пролозі і Леся УкраУнка змальовує “лісовий” **сеїТ**. Починається все напровесш. Тшьки-тшьки природа прокинулася від зимового сну. Перин веснят рухи, **перуїї** весняш фарби, і от вже перша картина кохання. Але “кохання лгсового” — Русалки з “Тим, що греблі рве”. Це мінливе, але й абсолютно вщне почуття, в ньому не може бути зради або **еїрНосїї**: “На щпу довгу мить **Тобі** я буду **Вїрна**” [4, с. 350], - так виражає свою любов Русалка. Авторка показує, що в люї все живе, все здатне розмовляти, все здатне вщчувати (в першу чергу, вщчувати кохання):

Мешка

.. там питає дика рожа:

“Чи я хороша?”

А ясьнь Тї киває в верхов ігї:

“Найкраща в евт!” [4, с. 357]

У персонажїв природи є своУ закони гснування, обов'язки, яких не можна порушувати. Наприклад, Водяник говорить: “В моУї облада вода повинна знати береги”, Люовик забороняє рвати сире дерево. За непослух або порушення лгсових законїв може забрати “Той, що в скал! сидить”.

Аналізуючи “люовий” свет, досліджуючи його виникнення в творчШ уяві письменниц, критики неодноразово робили **порівнювання** персонажїв твору Л **есї** УкраУнки з м і ф о л о г і ч н и м и киотами. Серед робет, присвячених саме щй темці слщ видшити статті П.Пономарьова “Фольклорш основи “ЛюовоУ **нісНї**” Л **есї** УкраУнки” та В.Давидюка “Позатекстова мїфолопчна символїка “ЛюовоУ **нісНї**”. Обидва автори пщкреслюють справжню обїнажсть Л **есї** УкраУнки у фольклорному **Marepiiai**, УУ “великий науковий **їмерес** до фольклористики”, любове ще з дитячих рохїє до рщноУ земл! і культури. Цим, на думку лєтературознавщв, можна пояснити виникнення “люового” свпу в творчШ **уаїї** письменниц.

У лїсп до **Marepi** Леся УкраУнка сама намагалась зрозумїти, як виник и “люовий **світ**”: “Меш здається, що я просто згадала **Намі**

лгси та затужила за ними. А то ще я й здавна тую мавку “в уМі держала”, ще аж 13 того часу, як ти в Жаборищ мет щось про мавок розказувала, як ми йшли якимсь люом... Полм я в Колодяжному в мюячну тч бірана самотою в л|с... і там ждала, щоб мен! привщц- лася мавка... Зачарував мене сей образ на весь вис” [2, с.378]. Цей лист цитують майже есі дослщники “ЛісоВОі мет”, проте і П.Пономар!в, і В.Давидюк вщзначають не лльки фольклорне по- ходження лесин их персонаж!в, але й суттєву несхожкпъ !х харак- Теріе з характеристиками СВОЕХ м!фолопчних прототитв. Це, в першу чергу, стосується головноТ героім - Мавки. Фольклорт мавки (нявки) “...злбнц люблять заманювати і запоскочувати людей і навгть вщр!зати голову. Їх вважають певною вщмшою чорта” [5, с. 205]. Але цих рис нема зовсім у Мавки з “ЛюовоУ пісНі”. Деяю Лесини лісов! мешканц (“Той, що гребл і рве”; ‘Той, що в скал і си- дить”) взагалі не мають м!фолопчних прототитв. В.Давидюк тд- креслюе, що у письменниц* не просто персонаж! народно*! фантазп стали дшовими особами п'еси, а перш за все “фантастичт образи, почерпнул з народноУ м!фологи, пройшли значний шлях авгорськоТ трансформац! і репрезентовану ТВорі опоетиэовано. Може, одт- ею з причин к вияву було Ихне творення на єдиному творчому по- диху, коли авторка трансформу вала в собі все, що колись чула, читала, уявляла, сповщуючи при цьому лише одне - закон цщюносл створюваного нею макрокосму” [6, с. 6]. Пщсумовуючи втцеска- зане, можна зауважити, що “люовий” еВП* виник в уяв! письменниц складним, алопчним, творчим шляхом.

Ми вже зазначали, що в лкм с своТ закони, за порушення яких можна потрапити до “Того, що в скал! сидить”. Цей персонаж не має м!фолопчного прототипу з аналопчним іменем. Проте, як в казус П.Пономарьов, “за деякими народними пов!р'ями “чорт сид!в у скал!, де бог вщкрив його”. Таким чином, основою і цього образу с фольклор”[5,204] Ми б хотши звернути увагу на те, що у фольклор! е образи з аналопчними функціями - Мари- ще (характеризуючи “Того, що в скал! сидить”, Леся У кратка так і говорить, що це — страшне, чорне Марище), ЗмЫ-Цариця (цей персонаж також згадується у п'есі). Таким чином, ми бачи- мо, що Леся Укра'шка могла дати цьому персонажу іМ'а фольклорного походження. Чому ж письменниця цього не з роб ила? Можливо, як пояснюе П.Пономарьов, вона, вживаючи перефраз заметь іменщ, хотша тдкреслити найстрашшший

характер цкз іСтоти. Адже в народ! так називають того, чие іМ'а навпъ бояться вимовляти. Погоджуючись з таким тлумаченням, ми хочемо зве- рнути увагу на те, що Леся УкраТнка надшяе цього демона *ка- менною* природою. А образ каменю і в поетичнШ, і в драматичнж творчосп Леа У кратки має особливе значення. Найповтше цей образ розкривається в “Камшному господарГ* (цей **Teip** було написано через декілька мгсяшв теля “ЛгсовоТ **nicHi**”). В драм1 йдегься про “той камшь”, що “душу кам'янгъ... Се найстраш- **Hime**”. “Камшний господар” закшчується тим, що головний герой втрачає свободу, вІпний дух, втрачає свою визначальну здатшеть - бути поспїно в **русі** (природа в “Люовш **nicHi**” також поспїно в **русі**), - тобто перестає бути Дон Жуаном і перетво- рюється на Камшного господаря: “Де я? Мене нема... се вш... камІнний!” - щею реши кою Дон Жуана закшчується **ТВір** (невелика фраза двІч! розбита знаком трикрапки — мовлення героя теж наче кам'ян|'е). У ремарках Леся УкраТнка дає пояснення: “Дон Жуан застигає, поражений смертельним остовпІнням”. За давш- ми мІфолопчними уявленнями, перетворитись на камшня - це означас перейти в небуття. І це щось таке, що страшнІше смерть Так само і в природному евт, де все живе, рухоме, не знас смерп, потрапити до “Того, що в скалі сидить” — означас перейти в небуття. Саме тому навпъ згадування про “Того, що в скаш сидить” у лісоВНх мешканцш викликає справжнш жах. Це видно з розмови Водяника з донькою Русалкою. Батько, за стер і гаю чи доньку Віп знущання “Того, що гребл! рве”, забороняє Тй з ним забавлятися, загрожує вцМбрати перлов! прикраси... - та все дарма.

Сдине, що налякало неслухняну доньку й змусило послу- хати батька — це згадування про “Того, що в скаш сидить”: *Водяник*

.. за непослух забере тебе “Той,
що.в скаш сидить”.

*Русалка (з
ж ах ом)*

**Ні, люб ий тагу,
я буду слухатись. [4, с. 349-350]**

У пролозі Леся УкраТнка представляє перед глядачем живий евтг природи, в якому все поспїно рухається, розмовляє,

навіть кохає, хоча люове кохання мало схоже на людське. Цйса- во, що авторка люове життя починає описувати у пролозі, вона наче хоче цим тдкреслити одв!чну незмшнюють життя природи. І справді, попри **Всі** перипети, що вщбуватимуться з героями “**ЛісоВОбі нісНі**”, природа розвиватиметься за властивим **Тй** ціюп- чним порядком: весна - літо - оснь - зима... А драматична ДіЯ починається з того, як до люоу потрапляють люди. Саме з приходом дядька Лева та Лукаша в лгс **і** починається перша дія.

Леся У кратка продовжує знайомити глядачів з свггом люоу. Але тепер про нього розповщатиме ще й людина - дядько Лев. Мюце цього персонажа серед дійових осіб п'єси особливе, адже він єдиний, хто знає закони “люового” свггу **і** **ВМіе** спйпку- ватися з його мешканцями. В.Агеева зауважує, що дядько Лев надшений здатшстю “вщання” - “... нерозтраченою ще остаточ- но предков!чною мудрютю”, що певною м!рою може подолати розрив “між природним і людським” [7, с. 198].

Дядько Лев волощв мапчним словом (у тексп е фрагмент, де цей персонаж замовляє мару), до того ж знав, яю слова взага- лі не слщ вимовляти. На це також звернула у вагу В.Агеева: “Табуйован! слова зашнюються іншими, що не мають с или ви- кликати зло. Дядько Лев дотримується цього закону табу дуже строго: “Поки дійдем, ще й тая нападе - / не тута споминаючи — цур-пек!” [7, с. 200].

Як звичайний селянин, дядько Лев дбає про щоденний хл іб, але він є і духовно пугливою людиною, що живе не єдиним хлібом. Цей герой розрізняє час для “діпа” й для “сопшки”, свято й будень, знає багато казок, **ВМіе** їх оповщати. **З** великою роша- ною про дядька Лева говорить Лісовик, сприймає його, як свого: - Люблю старого. Таж якби не вщ, давно б уже не стало сього дуба, що стшцьки бачив наших рад **і** танщв, і люових великих таємниць.

Вже німщ Міряли його, навколо втрюх постававши, обсягли руками - і ледве що стшло. Давали грош!, тальяри бит!, людам дуже мил!, та дядько Лев залявся на життя, що дуба вщ повш не дасть рубати.

Тсуй ж і я на бороду залявся, що дядько Лев і
вся його рідня **ноеіК** безпечш будуть в сьому
їісі[4,353]

Якесь дивне родство МіЖ дубом та дядьком Левом знову ж таки вказує на неподшъжсть люового й людського в “ЛюовШ **нісНі**”. “Великий престарий дуб” - символ невичерпно! с или природи, дерево життя — і поряд з ним “поважний і дуже добрий з виду” “старий чоловІ” на ймення Лев (невипадково Леся У кратка дала йому саме це ім'я, адже казковий Лев - цар ЗВіріє), що поводить себе в лил, як господар.

Дядько Лев і дуб настїпки злил, що навгть і вмирають разом. Старий **ЗаноеіВ** поховати себе пщ дубом, та не встигла ще постаргги могила, як жЫки зрубали і продали дуба. Куць говорить про смерть дядька Лева:

Он і могила.

Пщ дубом поховали, а прийшлося Коло
пенька старому спочивати.

Мавка

Обое полягли... [4,409]

Таким чином, ми бачимо, що дядько Лев — єдиний з людських персонажів, який легко спшкується з люовими мешканцями саме тому, що знає “їісоеі” закони, тобто володіє прадавшм мапчним знанням.

Образ дядька Лева настшъки привабливий, що в критищ були спроби штерпретацп “ЛюовоТ **нісНі**” через утвердження його способу життя; тобто зміст п'еси вбачали в тому, що треба жити, як дядько Лев. “Що ж хоче сказати автор своєю п'есою? - пише А. Гозенпуд. - Людина тоді всемогутня, коли вона живе єдиним, спшсьним життям з природою, коли вона стає такою ж простою і чистою, як сонце, повпря, струмок, квїтка. Такий дядько Лев, апе не такий Лукаш” [8, с. 147]. Я.Козьмук намагається дати онтологїчну ігерпретацїю п'еси, але і його основна думка в тому, що зміст “ЛіСОВОі **нісНі**” можна звести до ствердження способу життя та буття дядька Лева, а іНмі персонаж! (зокрема Мавка і Лукаш) лише свщчать про трагїчну неможливість здшснення такого типу буття: “Спївпереживання дядьком Левом утаємниченоЎ природи речей вщкриває для нього шлях до свободи, оскшъки вона має для людини цшшсть до того часу,

поки

зали-

шається таємницею. Тому-то його спосіб юнування - це бути “при буті”, “свггитися його гстиною” (М. Гайдеггер), бути “прогалиною” в ньому (К. Ясперс). -

На противагу мудрш “закинутосп” в бутгя дядька Лева Леся У кратка змальовує причини, стан та наслідки ситуації “бездомності” в амбівалентному образі Лукаша, трагізм двоєди- носп якого полягає в розрив! його буття і духу, а Мавка якраз і вщгворює таємне покликання втраченого ним буття” [9, с. 8]. Остання жтерпретація ХОЧ і здтснена сучасною філософською мовою, проте, як і попередня, нагадує в чомусь добу класицизму, де драматурги представляли своТ щеУ перед глядачами через голос та поведшку позитивного персонажа. Леся У кратка надзвичайно далека, принаймт у зршй драматичшй творчосп і вщ класицизму, і вщ будь-якоУ дидактики. Тому ми, намагаючись розглядати “ЛісОву ШСНЮ” ЯК художню ЦШСШСТЬ, як спробу здшснення “позитивно! всесносп”, будемо ближче до позиції

А. Бичко, яка пише: “У “Люовш пісНі” фактично немає другоря- дних персонажів. Кожний несе на собі певне змістовне наванта- ження і лише Ух ансамбль створює єдність подій” [10, с. 120].

Хочеться ще сказати, що в “Люовж пісні” навгть простим читацьким поглядом (не говорячи вже про погляд, спокушений лпературознавчою наукою) не можна не побачити, що найбільш глибоко і неспод!вано взаємодіє “людського” й “лгсового” про- являється в зустрічі — спілкуванні — коханні Мавки і Лукаша.

В. Агеева, як і багато інших критиків, зауважує, що це спшкування починається з того, як Лукаш заграє у лкм на сопшці, а Мавка прокинулася вщ зимового сну, стривожена музикою. “Музика, — говорить дослщниця, — “одушевлює” люовий світ” [7, с. 198]. За УУ думкою, музика - це ще один шлях, окрім знання мапчного закону, подолання розриву природа і сощуму.

В ремарках до І д!У Леся УкраУнка наголошує, що саме гід музику розвивається природа: “З очеретів чути голос сопшки, ніжний, кучерявий, і як він розвивається, так розвивається все в люк Спочатку на Вербі та вшбах замайориж сережки, погіМ, береза листом залепетала. На Озері розкрились лшеУ білі і зазолотт- ли квітки на лататі. Дика рожа появляє своУ Ніжні пуп'янки.

З-за стовбура староУ розщепленоУ в!рби швусохлоУ вихо- дить Мавка...” Лісовик застерігає Мавку вщ спшкування з люд-

ським хлопцем: минай людсьй стежки, дитино...”), але Лу

каш грає веснянки, а “Мавка, слухаючи, мимоволі озивається тихесенько на

голос мелодп. Спіє і гра в ужсон” [4, с. 359].

Пщ час цього спієу і починає з героями вщбуватися щось ди-вне, вони наче перероджуються. В.Агеева визначає те, що вщбувається з Мавкою як обряд шпцацп, “прилучення до невщомого Дрс\ й навпъ забороненого” [7, с. 199]. Про це і спієає Мавка:

Як солодко грає, як глибоко крає,
розтинає біії груди, серденько виймає [4,359]. Прилучення до невщомого вщбувається і з Лукашем, що “через сшлкування з Мавкою вчиться ДОС! невщомШ йому мовГ” рослин, навггъ сам нагадав Мавц ясень:

(Лукаш киває, потакуючи)

Мавка

Бачиш,

Немов той ясень розмовляєш.

В кщщ твору ще раз виникне порівняння Лукаша з ясенем, але то вже буде “ясень втятий”.

Разом з коханням до героТв приходить надзвичайне вщчуг-тя блаженства. Нарієтт зоряний свет ноч1 та веспъний спіє соловев освячують казкову любое Мавки й Лукаша.

Тявляється веселий, вогняний, яскравий, спокусливий Перелесник - тогор!чний коханий Мавки. Перелесник теж оповщає лгсовш красун1 про свою (аісоеу) любое, намагається викликати в не? спогад про Тх минул! весел і любощ], але героТня не хоче й не може Ні згадати, ш зрозуміти того. Ёй вже здається, що без Лукаша вона була завжди самотньою:

Мавка

Ні, я таки 30ВсіМ, 3оесіМ самотня... [4, с. 362]

Вщ Зустрі4і з Лукашем для Мавки змшився весь свгг, про це вона говорить Лукашевг

Мавка

ти сам для мене свгг, мил1ший, кращій, н1 ж той, що Аосі знала я, а й той покращав, вщколи ми поєднапись. [4, с. 372]

П. Пономарьов зазначив, що кохання Мавки й Лукаша ос-новане “не лише на пристрасти, а й на взаєм ному розумшж ви-

щого духовного життя людини” [5, с. 212]. Але разом з блаженством розуміння духовного життя людини до Мавки приходить і вщчуття його трапчності. ВщчуваЮчи перший пощунок, Мавка скрикує вщ щастя, але скрикус з болем, н зачаровує “чистий, як струмок” голос хлопця, але застеріають “непрозор1 очГ\ лісова д1вчина починає розумгги, що щастя й життя людини тривке, що ТГ спінсає смерть, але вражена красою Мавка замрмно бажас: “...се так добре - / умерти, як летюча з1рка...” [4, с. 373].

Лукаш, як і Мавка, сповнюється надзвичайним, таємним для себе, але вщ себе б1льше проявляє не в словах, а в музиць Проте душа хлопця вже розкрилась для нового і чар1вного, тому вщ і просить дядька Лева розпов1СТИ йому казку, але не про Оха- Чудотворця і не про Трьомсина. Лукашев1 хочеться, щоб дядько розпов1В йому такоЎ казки, “що ис Ніхго не ВМіє” [4, с. 369]. Дядько Лев починає оповщати про Цар1вну-Хвилю.

В чорновому Варіанті “ЛісоВо’і пісНі” дядько Лев оповщав іНнію казку — про Настю-Самокрастю та про купця Івана. Взагагн, казка в першому Варіанті має бшьще побутових елементв. Чому Леся У кратка вщмовляється вщ першого Варіанту? Можливо, тому, що душа Лукаша зараз бажає не просто казки, а вщкрита для нового чудесного перетворення. Ій мр1ється про нову, не Ві- дому нжому казку, яка була б для нв1го не просто історією про щось, а розкрила б перед героєм, прилучила б його до таємниць життя, тобто стала історією про нього самого. Тому Леся УкраТ- нка пщкреслює, що Лукаш не просто бажає чути казку, як дити- на перед сном, а саме обирає нову, невщому, яку Ніхго не знає і не ВМіє оповщати. П.Пономарьов засвщчив, що “серед украТнсь- ких і російських казок немає образу Цар1вни-Хвил1” [5, с. 215], цю казку Леся Укра’шка ви гадала сама, н справд1 Ніхго, КріМ Лукаша, не знає. Ми говоримо Лукаша, а не дядька Лева тому, що старий лише починає казку, погіМ засинає; але Лукаш встигає наче увшти в сеіТ 4аріВНОТ історіВ і не може примиритися з и припиненням. Можна ще зауважити, що Леся Укра’шка дуже добре знала структуру жанру чар1вноЎ казки, про це свщчить те, що серед и незавершених Творіє є план паріВНОі казки, де герой по- дорожує по р1зних кражах і вщшукує чудесний Засіб вщ злцдн1в. Поттм Леся УкраУнка вщмовляється вщ цих план1в, запишаючи Тх без продовження, але жанр казки дивним образом стає струк-

Раздел 2. Поэтика и история литературы

турним елементом и драми-феерм. Цжаво, що в кшщ “Лісоеоі нісНі” Лукашевц як і герою незавершеноУ казки, треба виршити разом з шшими проблемами і те, як звшьнитися вщ злидшв. Чи зможе герой справитися з шею задачею - подивимося тзшше. Зараз ми можемо лише сказат, що структурт елементи чарвної казки наявт в І дп “Лісоеоі нісНі”.

Таким чином, дядько Лев встигає лише розказат про те, як хлопець Бший Палянин став “до л іт доходжати” та “пари шукати”.

Дал і дядько Лев заснув, а Лукаш, не почувши, де ж таки знаходиться УаріВНа-Хвиля, недалеко вщ озера знову ЗустріВ свою Лісоеу Царівну. Точниие, йому просто захотшося зараз побачити в любвШ мавщ королівну: “Я вберу тебе, мов королівну, в самоцвгги” [4, с. 375]. Казка вже стала змгстом духовного житгя Лукаша. Збираючи самоцвгп* для своеТ КрасуНі, Лукаш, як казковий герой, ризикував життям, і його ледь не загубили Потерчата з Русалкою. Але, з&хоплений чарівним коханням Лукаш, як і Мавка, на гребет блаженства бачить і щось жахливе: разом із втхною вщчуває неабияку муку. “Ти з мене душу виймеш!”, “Аж страшно, як ти очима в душу зазираєш...”, - говорить вш Мавщ.

Таким чином, ми бачимо, що у І дп, як і в пролозі Леся УкраУнка змальовує Лісовий свгг і людей в ньому. Природа продовжує сеїфі циклічний (закономірний) розвиток. Дядько Лев гармоншно спшкується з лжом, бо ВіН знає його закони. Лукаш і Мавка покохали одне одного, об'єднались і тим самим пере вершили закони людського й лісового. ГероУ почали ісгто пере-творюватися. вони вже зазнали надзвичайного блаженства - кохання, що “основане на взаємному розумінні вищого духовного житгя людини** [5, с. 212]; але вони вже й вщчули, що Ух надзаконна зустріЧ наповнена трапчними нотами чогось жахливого для житгя. В друпй Аіі це жахливе з ледь помітного все бшыпе розвивається, поступово виходить на передтй план і, здається, вже здатне все собою охопити... Але природа здійснює сеїфі не-Змітлївї цикл. Пвне лпо. Люди збудували хату, обжилися в люц завели худобу, зашяли нивки. Лукаш по-старому грає на сопшщ, але як змішилися весняні фарби лісу на бшып асКраєі, так і шжш мелодГУ Лукаша перетворилися на моторш, танцюрисп. З'являється новий персонаж - мат Лукаша. Ця жшка ніколи не жила в

лісі, не знає щого про люове життя. Взагані в и дунп шщо не озивається на красу.

Лукаш по-старому ще дотримується люових законів (не ріже сирого дерева), але й намагається пояснити Мавщ, що його мати хочуть невіютки для допомоги в щоденній праці; а він, як син, мусить слухати матір:

Мавка

(щиро)

Ти розкажи мені, я зрозумю,
Бо я ж тебе люблю... Я ж поїняла усі
річчї сопшоньки твоє!'

Лукаш

Гіснн То ще наука невелика!

Мавка

Не зневажай дунп своє!' цвпу, бо з
нього вирросло кохання наше!
Той цвіт вщ папороті чарівніший -
єїн скарби *творить*, а не вщкриває.
У мене мов зродилось друге серце, як
я його пізнала. В ту хвилину огнисте
диво сталось...[4, с. 387]

Мавка ж по-старому щнує своє кохання до Лукаша як найдорожчу кочувальницю, вона вірить, що и шире почуття допоможе їй жити з людьми, зрозуміти їх закони.

Лукашева мати навіть не здогадує, що є у світ такий скарб, як кохання. Мавка для неї - шкчемна лїсова прибуда, що може зіпсувати життя сироті. Але мати є мати, вона не ворог своєму синові, як мати, поважає його волю. Проявляється це в тому, що жінка не виганяє Мавку, придивляється до неї, навіть приміряє и як майбутню невістку, тобто помічницю: дає доглядати худобу, засівати нивку... Селянка помічає, що до глянуть Мавкою корови "більше дають набїлу", нивка родить, як школи. Це тому, що Мавка щиро намагається зрозуміти людське життя. Дядько Лев сподївається, що Мавка стане людиною, єїн говорить про це сесрі:

.. треба гальки слово знати, то й в
лісовичку може уступити душа така
самюбка, як і наша [4,385].

Але приходить час жати. Мавка, що, як шхто з людей, могла пестити й виховувати худобу, рослини, не може серпом втягти колоски,

бо вона знає, що вони живі, що в них є кров. Лісею дівчина обирає врізати собі пальця і зробитись хворою, шж р!за- ти колосся. Тобто Мавка не може для свого коханого, найдо- рожчого в світ Лукаша зробити таке просте і необхщне - хаїба. А Лукаш як би не хоріє, але не Усти хгйба не може. Лукаш і Мавка, як справжш закохаш, не молить не бути разом, але вони не можуть й бути разом аш в світ люю, аш в світ людей. В цьому і є корень конфлікту драми. Де той свгг, що прийме закоханих?

Багато критике говорять про пасивність Лукаша і навгть звинувачують його в тому, що вш не може здшнити свое кохання з Мавкою. Але Лукаш попри намагання матер! не може й од- ружитися з ким іншим. В н'есі навгть натяку немає на те, що Лукаш Міг би покохати яку іНтію Дівчину. ЫЯкого шшого кохання у Лукаша просто не може бути, але мати намагається влаштувати шлюб сина. Щпком закономірНО, що з'являється не дівчина, а вдо- виця Килина — гарна, пишна, здорова, жива, з коровою турського заводу. Килина наче створена для того, щоб ІТ не любити. В.Агеева зазначає: “Лукаш же так і зостається пасивним учасн- ком шлюб но го торгу. Це Килина “напитує” через людей про ньо- го, догоджає матер! і, врештт, мати вибирає синов! жтку, керую- чись насамперед тим, що вона добра робггниця... У чернетковому Варіанті, що так і не ув!Йшов до основного тексту, це ще помггш- ше пщкреслено. Лукаш бачить Мавку в розюшнШ багрянищ, пре- красну, як школи, і говорить про не? матер і як про майбутню Нееі- стку. Та змушена вдатися до найнеприхованіШого обману, розказати про Нібно пщглежену сцену любові в Мавки з Переле- сником, щоб пщхоплений ревнощами Лукаш пинов свататися до Килини” [7, с. 205-206]. Ми вважаємо, що Леся У кратка виклю- чає цю сцену з остаточного Варіанту тексту, щоб зняти злонам!р- Ні<rn> матері. Але Лукаш так і залишається недлючим. Треба сказа- ти, що, як правило, у Леа У кратки вщ дй вщмовляюгься саме тт герот, яю знають щось скрите, таємне, замежне для людськоТ сеі- домостт. Т.Мейзерсьса називає таких персонажів видющими: “Центральні персонаж! лесиних творив - видющ!, вони Ыпуггивно прозирають товщу феноменів, і Іх трагедї - не в сніпорі, а в про- видщ, яке вони бачать...” [11, с. 39]. Найвиразтше це видно в Кассандра яка все знає, але итого не може зробити.

Друга ДІЯ закжчується тим, що Лукаш сватається до Ки- лини, а Мавку поглинас “Той, що в скалі сидить”. А.Бичко за- значила, що дшсною трагедією для Мавки було саме вічне за- бутгя, “вщсутжсть віиноного руху,

непорушність, “консерватизм”. Ось чому найстрашшим образом є не смерть у ‘Uісоєі пісНі’, а “Той, що в скалі сидить” [10, с. 118-119]. Тобто, найстрашша ситуація п'єси змальовується у кшц ІІ дп. Перша дія заюнчилась казковим весіллям з передчуттям чогось жахливого, друга має трагічне завершення, але попереду ще третя дія.

Природа продовжує свій ціюпчний розвиток. “Хмарна, єї- тряна осжня шч” [4, с. 406]. Одружившись із Киліною, Лукаш зрадив Мавці, за що покарав його Лювик і перетворив на вовкулаку. Дядько Лев не пережив цих метаморфоз — умер. Коли порушилися закони, за якими жив цей чоловік, то не стало й самої людини. Лисові мешканці повністю обурилися проти людей, коли ті зрубали та продали старезний дуб: Куць зауздив їм коша, Ще ж Водяник спожив Ум і тмочив, а Потсрчата збіжжя погноули,

Пропасниця Ух й досі б'є за те, що озеро коноплями згидили.

Не буде Ум добра тепер у люді

Вже тут навколо хати й Злидні! ходять [4, с. 409].

Таким чином, вже на початку ІІІ дп ми бачимо, що людям життя у люді не буде. А що ж буде з коханням Мавки й Лукаша, чи ж справді! “цвіт душ” *творює скарби!*

Принаймні “протягливе сумне вовче виття” [4, с. 406] Лукаш-вовкулаки дивним чином досягло вже скам'янілої Мавки і розбудило її вщ забуття:

Мавка

І я прокинулася. Вогнем підземним мій жаль палкий зірвав печерний склеп, і вирвалася я знов на світ. І слово уста **Мої*** Німії оживило, і я вчинила диво... Я збагнула, що забуття не суджено меш. [4, с. 407]

“Невмируще” кохання Мавки допомогло знайти Уй “в сер- ці... тее слово чарівне, що й озвірших в люди повертас” [4, с. 406], тобто допомогло порятувати Лукаша, повернути йому людську подобу. Повернутий до людськоТ подоби Лукаш упав Мавш до НіГ, “мов ясень втятий... /1 з долу вгору вш до мене [до Мавки] звів / такий болючий погляд, повний туги / і каяття пал- кого, без нади... / Людина тгльки може так дивитись!... ** [4, с. 406]. Шсля Всіх метаморфоз Лукаш стає мудрим: “Я, жшко, бачу те, що ти не бачиш.../ Тепер я мудрий став... **”, — говорить ВіН Килинг. Мудрий Лукаш збагнув, що загубив свою Долю, загубив сеїфі казковий рай, загубив стежку до своє'У коханоТ Мавки. Лукаш та знесилена натвбожевьльна Мавка шукають одне одного, але Ум не суджено зустрггись. Килина своТм нерозумним словом “А щоб ти стояла у чудг та в дивН** перетворюе Мавку у вербу, з якоТ хлопчик — син Килини - виріже сопшку. Обурена ревнощами Килина дасть Лукашев1 сокиру, щоб той зрубив вер- бу-Мавку, але у Лукаша на це не здшметься рука. Тод1 Килина сама Візьметься рубати, та Перелесник не дасть пролити кров і обійме вербу “вогненим зміем-метеоритом”. Згорить верба - і вщ Мавки не залишиться нічого, крім маленькоТ сопшочки. Хлопчик просить Лукаша заграти, і той, перемагаючи туту, спо- чатку тихенько, “даги голосніше, зводить згодом на ту веснянку, що колись грав Мавщ. Голос сопшки... починає промовляти словами** [4, с. 420]. Лукаш чує слова, що спіВана йому Мавка Тіе' казковоУ весняноТ ноч!, коли Ух вшчали веспньним дзвоном СОЛОВ?.

Раптово з'являється “Легка, бша, прозора постать, що з об- личчя нагадує Мавку**”. Ця постать, як раНіме і сама Мавка, просить Лукаша заграти. Закжчується вистава тим, що Лукаш починає грати, голос Мавки пщ музику виголошує кохання і закликає коханого грати і грати любое. Раптом кудись зникає еїер, хмари... “Як мшиться музика, так мшиться зима навколо: береза шелестить кучерявим листом, веснян1 гуки озиваються в заквгг- лім гаю, тьмянний зимовий день змшяється в ясну, мюячну вес- няну н1ч. Мавка спалахує раптом давньою красою у зоряшм ВІН- Ці. Лукаш кидається до неУ з покпиком щастя” [4, с. 425]. Що це? Природа змшила свгй цикл? Ні. Зима повертається. Осгаміі слова п'еси - “смг падає без кінця... ** [4, с. 425]. Так як же розумгги

раптовий спал ах весняноТ ноч(? Ми вважаємо, що це символічний образ і символічне завершення драми-феєри. В ту мить, коли Мавка спалахує давньою красою у зоряжм вшш, а Лукаш ки- дається до не! з покликом щастя, можливо, здійснюється щезальне кохання, що проросло з людського та люоового серця; нареигп закохаш поєдналися, знайшли мгсце для свого почуття, але в якомусь шшому евпт. Можливо, це символічний сеіТ мри, схожий на той, до якого так прагне Лррична героТня поезш Лесі УкраГнки.

Лісоее та людське - це ґрунт, на якому проростає якщо не СВІТ мри, щезалу, кохання, то сподівання на юнування цього евпу та людсы^ причетнгсть до нього. І основний конфлїкт і основний зміст “ЛісоВоТ пісНі” в неможливосп, а також у необхщносп для людини відкрити евгг мри для здійснення справжньо! людя- **Носрі**. Можливо, цей СВІТ щезалу вияскравлюється там, де людина вступає у творче епшкування з природою, або там, де кохання долає межї будь-якого замкненого евпу. Іншими словами, вщбу- вається те, що Бахтш назвав “вживанням” (“Вживанням здійснюється дещо, чого не було ш в предмет! вживання, Ні в меш до акту вживання, і цим здійсненням дещо збагачується буття — по- дя, не залишається рївним самому собі” [12, с. 22]), а Г.- Р. Гадамер “прирїютом буття”. Леся Украшка не дає вщповщї на питання і не ставить крапки над і, але вона творчо спонукає гля- дача тдшматися над собою у спробі осягнути таємницю людського буття.

Цитована література

1. Свшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. - К., 1998.
2. Леся Українка. Лист до матері від 20.XII.1911 // Леся Українка Зїбр. творів: У 12 т. — Т. 12. — К., 1979.
3. Леся Українка. Утопія в белетристиці // Леся Українка. Зїбр. творів: У 12 т. - Т.8. - К., 1977.
4. Леся Українка. Лісова пісня // Леся Українка. Твори: У 2 т. — Т.2.-К., 1987.

Раздел 2. Поэтика и история литературы

5. Пономарьов П. Фольклорні основи «Лісової пісні» Лесі Українки // Матеріали до вивчення історії української літератури: в 5 т. - Т.IV. — К., 1961.
6. Давидюк В. Позатекстова міфологічна символіка “Лісової пісні” // Дивослово. - 1994. - №2.
7. Агеева В. Поетеса зламу століть. - К., 2001.
8. Гозенпуд А. Поетичний театр Лесі Українки. — К., 1947.
9. Козьмук Я. Онтологічний вимір творчості Лесі Українки // Леся Українка і національна ідея: 36. наук, праць / За ред. Я.Поліщука та А.Криловця. - К., 1997.
10. Бичко А. Леся Українка. - К., 2000.
11. Мейзерська Т. Проблеми індивідуальної міфології . Автореф. дисерт. на здоб. наук. ступ. докт. філологічн. наук. — К., 1997.
12. Бахтин М. К философии поступка // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. - К., 1994.

Аннотация

Статья посвящена анализу художественного мира драмы-феерии Леси Украинки «Лгсова тень». Автор, отталкиваясь от традиционного рассмотрения конфликта между «лесным» и «человеческим» миром в пьесе, делает акцент на необходимости их взаимодействия и взаимопроникновения для рождения нового символического мира - мира мечты, любви и красоты.

Annotation

The article deals with the analysis of the fiction world in Lesya Ukrainka's fairy drama "The Forest Song". The author, stemming from the conventional consideration of the conflict between the "wild" and "human" world in the play, emphasises the necessity of their interaction and interpenetrations for the sake of the birth of a new symbolic world — the world of dream, love and beauty.

Стаття надійшла до редакції 21.11.02

Статья поступила в редакцию 21.11.02

МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ РОМАН АРОНА ТАМАШИ

Статья посвящена одной из наиболее показательных жанровых разновидностей венгерской литературы 20-30-х годов XX века - "роману судьбы". Мы ставим своей задачей выявить в художественной практике одного писателя (на примере одного романа) пересечение теоретических, методологических и историко-культурных проблем, выделяя при этом вопрос типологического единства "романа судьбы" и его жанровой разновидности мифопоэтического романа Арона Тамаша.

В основе исследуемой жанровой разновидности лежит судьба отдельного индивидуума, он насыщен экзистенциальными проблемами и обращен к проблемам современности. Такой роман - это диалог со временем и обществом, он апеллирует и к эстетическому чувству и к социальному опыту. Но в отличие от романа-эпопеи, в основе "романа судьбы" - изображение маленького человека с его проблемами, часто не связанными с магистральным движением общественной жизни.

В условиях резкого умножения факторов, влияющих на человеческую жизнь, писатели расширяют круг используемых источников опыта и знаний о мире. Этим объясняется обращение к условным приемам, мифологическим структурам, документам, свидетельствам очевидцев. В таком романе заметна смена "точек зрения", появление различных промежуточных "инстанций" между писателем и читателем, что формирует особый тип романа: романа-монолога, романа-мифа.

Жизнь окружения показана в таком типе романа сквозь призму сознания героя, сопротивляющегося нивелировке и унификации. Но, невзирая на частое развертывание в "романе судьбы" социально-исторического направления плана вневременного "архетипического" бытия, он все же ограничивается "малым пространством" и "малыми мирами", которые отождествляются с субъективным миром героя-рассказчика - человека, стоящего в оппозиции к "культурной" среде.

В трилогии “Авель” Арон Тамаши стремится различать в нравственном опыте своего современника наряду с приметам времени проявления действия универсальных, общечеловеческих моральных принципов. Его художественный текст насыщен различными элементами мифа, притчи. Притчевое начало непосредственно связано с разработкой этико-религиозных основ морали. Фольклорная образность используется не только как кодекс нравственности, но и как средство поэтики, где удачно сочетается осознание собственного, оригинального видения и художественного отображения реальности, попытки сохранить сугубо народную культуру.

В романе “экзистенциальной судьбы” Тамаши мы сталкиваемся с двумя рядами фабульных линий: объективным внешнесобытийным и внутриличностным (связанным с развитием сознания) [1, с. 108]. Но при этом во внешнесобытийном сюжете-движении превалирует авторская речь, речевая же система персонажей развивает сюжет в сторону внутриличностных мотивов. Положение автора-повествователя по отношению к развивающемуся художественному действию можно определить как ⁴“внесюжетное”, “эпически дистанцированное**”. В монологическом повествовании внешнесобытийный и внутриличностный сюжеты тесно взаимосвязаны, так как художественное действие ограничивается сознанием персонифицированного “я**” или героя повествователя. В романе происходит идентификация рассказчика с изображаемым, его слияние с ситуацией. Автор отождествляется с рассказчиком, становится идентичным ему.

Изображаемое не нуждается в сторонней оценке, оно апеллирует к непосредственному чувству читателя, вовлекая его в круг описываемых событий. Читатель также невольно отождествляет себя с рассказчиком - из “слушателя**” он становится “участником**”.

“Тайна единения**” автора с его героем заключается в том, что “объектом**” или “субъектом**” повествования выступает герой произведения, в котором воплощен как взгляд автора, так и “собственный**” взгляд персонажа, хотя в обоих случаях выражена точка зрения, позиция автора.

Нашему читателю имя Арона Тамаши мало известно, в то время как он с полным правом считается одним из наиболее ярких талантов, сумевших придать венгерской прозе XX века особую свежесть и очарование.

Тамаша родился 20.IX.1897 г. в Трансильвании, в семье, принадлежавшей к гордому племени секейцев — древней ветви венгерского народа. “С этим краем связано мировоззрение писателя, его жизнеощущение, язык его произведений, стилевая манера - весь художественный мир” [2, с. П].

Формирование Тамаша-писателя пришлось на сложный период борьбы старых и новых направлений в искусстве. Испытывая приверженность к эпическому изображению, молодой писатель увидел плодотворность традиции, идущей от представителей первого поколения “Нюгата” (журнал NYUGAT - прим, авт.) и получившей яркое воплощение в творчестве Дюлы Круди.

В его творчестве имеет место удачное соединение конкретики материала с условными формами художественного воплощения. Немаловажную роль здесь сыграло то обстоятельство, что особой поэтичностью обладал сам край и его люди, ставшие объектом изображения. Это был поистине мир народной баллады и сказки, а сам писатель не просто его знаток, но и живое его воплощение. “Отгалкиваясь от древних источников мимических, мифических народных представлений, игр, Тамаша стремился возратить их нашей эпохе, выразить через них нравственные принципы, сохранившиеся наиболее обобщенно в коллективном сознании” [3, с. 1640].

Тамаша создавал искусство, выражающее душу народа, идя к этой цели через соединение живой реальности со сказочностью, обобщая ее в форме народнопоэтических символов. Обращение к народной сказке и балладе стимулировалось поисками психологов в 20-е годы, а также художественными экспериментами в духе мифотворчества, попытками поднять народную песню на уровень современного искусства. Трилогия “Авель” — удачная попытка создания мифопоэтического романа в венгерской литературе XX века.

В центре повествования — судьба секейского юноши Авеля Сакалаша, вынужденного рано начать трудовую жизнь. Совсем еще подростку, ему приходится выступать “пастырем звезд”, жить одиноко в горной хижине, охраняя от грабителей лесные уголья.

Сюжет произведения не выдуман писателем, в основе его лежит рассказ прототипа Авеля. Окрыленный успехом первой части (1932 г.), Тамаши пишет вторую и третью части: “Авель в стране”, “Авель в Америке”. Разные по стилю, они в структурном отношении составляют единое целое. И не только потому, что объединены сквозным главным персонажем. Органическое единство трилогии придает аллегорическое содержание: поирки Авелем ответа на вопрос: “Ради чего мы живем на этой земле?”. Эти слова не только лейтмотив произведения, это—жизненная программа.

Первая часть трилогии повествует о жизни Авеля в горном лесном массиве, где он живет один, рядом имея лишь кошку, собаку, козу, курицу. Преодолевая чувство естественного страха, не теряя, однако, самообладания, юноша проходит настоящую школу мужества. Как бы вычлененное из потока общественной жизни, каждое его столкновение с окружающей средой получает многократное увеличение, приобретая символическое звучание.

Всякое приключается с юным героем. То он создает эффект сражения, взорвав связку гранат, обнаруженную в дупле дуба, то он, как настоящий Робинзон, учится вести хозяйство, то заводит дружбу с монахами, выбравшимися в горы подышать целебным воздухом, то воюет с расхитителями дров, прибегая к хитрым уловкам, чтобы спасти свою жизнь, не говоря об опасности, которая предостерегает его на каждом шагу в дремучем лесу.

Преодолевая трудности, Авель становится мудрее: он учится различать каждый шорох, определять по приметам погоду, преодолевать страх при встрече со зверями. Юноша рано взрослеет и начинает задумываться над судьбами себе подобных. Он решает, что вырастет настоящим человеком, полагаясь только на самого себя, не давая никому подтрунивать над собой, руководствуясь в своих действиях велением сердца и совестью. В его сознании вырисовывается главная цель жизни: неукоснительное служение долгу, интересам родины, повышение культурного уровня и обретение материальной независимости. Но каким путем достичь эти цели, юноша еще не знает. Просто он понял, что как “животным приходится бороться когтями и зубами, так и человеку необходимо пробиваться в жизни, полагаясь только на свою голову” [4, с. 37].

Роман напоминает современную секейскую сказку. Поместив Авеля в лесную пущу, изолировав его от общества, писатель впускает в эту реальность из шумного потока жизни долины ровно столько, сколько позволяет волшебная сказка. Да и черты будней тоже приобретают сказочный характер. Сказочными фигурами кажутся и директор банка, и кассир, и жандарм Шургулан, и вор, злодей Фусулан, человеческими чертами наделены собака Волга, орел-гриф, а сам АVELЬ превращается в сказочного народного героя. “За личной судьбой героя и судьбой секейцев стоят такие проблемы, как человек и одиночество, природа и цивилизация, природа и религиозные верования, человек и мораль, находя выражение в органическом переплетении реальности и сказки, воображения и поэзии** [5, с. 699].

В выявлении неизменных, вечных начал, просвечивающих сквозь поток эмпирического быта и исторических изменений, в стремлении выйти за социально-исторические и пространственно-временные рамки, преодолеть мучительную коллизию между духом и материей, человеком и природой, поэзией и современной прозой [6, с. 295], Тамаши не мог стоять в стороне от плодотворного использования мифа. Он, вероятно, учитывал то обстоятельство, что наиболее стойкие моменты мифического сознания присутствуют в лирической поэзии, хотя готовые устойчивые поэтические формулы вновь осмысливаются и присутствуют в народной поэзии уже для выражения иных чувств, иных настроений.

Еще один момент, объединяющий Тамаши с художественными поисками в европейском искусстве, - это обращение к глубинной психологии. Сугубо индивидуальная психология оказывается одновременно универсально-общечеловеческой, что позволяет ее интерпретацию в символично-мифологической форме.

Само название трилогии вызывает ассоциации с библейским мифом о сыновьях Адама и Евы - Каине и Авеле. АVELЬ, как известно, пас овец, а Каин, пахал землю. Так случилось, что Каин принес в дар богу земные плоды, а АVELЬ пожертвовал ему первородных ягнят от стада своего. Гонимый чувством зависти, Каин убил младшего брата. Так гласит легенда в Ветхом Завете. В Новом Завете АVELЬ уже не только “пастырь звезд**”, но и символ преимущества над землепашцем Каином, герой веры, первый

мученик, первый гонимый праведник. Впоследствии христианская легенда толковала Авеля как прообраз Иисуса Христа [7, с. 25].

Мы далеки от утверждения, что писатель заимствовал упомянутую легенду для развития сюжета своего произведения. Но, отправляясь в путь на поиски лучшей жизни, герой его трилогии обращается к собачке Волге с такими словами: “Давай, пойдём искать нашего брата Каина, сделавшего нам с Авелем столько плохого”. Можно было бы рассматривать трилогию как своеобразную разработку библейской легенды, ведь об Авеле мы знаем очень мало. Однако связь названия трилогии с библейской легендой - вряд ли простое совпадение.

Мифологизм Тамаши не сводится к постановке “вечных” ”метафизических” сущностей (дух и материя, индивид и общество, жизнь и смерть и т.п.) или к тому, чтобы дать черты вечные, неизменные в человеке, как носителей универсальной глубинной психологии. Гораздо важнее использование ряда элементов поэтики: инициации, мифологического странствования, уход из дома - соблазны и испытания - возвращение домой.

Трилогия носит параболический характер: борьба за выживание сочетается с поиском ответа на онтологические вопросы о смысле жизни. Целенаправленность поисков героем своего места в жизни, обретения индивидуальной свободы придают характеру Авеля Сакалаша общечеловеческое звучание. “Мы живем в этом мире ради того, чтобы быть в нем где-то дома”

Разделение произведения на три части - эхо не только композиционный прием, но и выражение тех возможных путей, которые открывались перед героем: либо сохранить типично секейский образ жизни в горных районах Трансильвании, полный лишений и трудностей, либо искать лучшей жизни в плодотворной долине, в городе, либо - трудовая эмиграция за океан.

Пройдя период инициации, герой трилогии ищет путь самопознания, опираясь на принципы, испытанные им в условиях горной природы, где не ощутимо воздействие общественных отношений. В первой части отчетливо видны черты “романа воспитания”, в последующих книгах (пребывание Авеля в Коложваре, в Америке) на первом плане аспекты, больше тяготеющие к пикарескному роману.

Оказавшись сначала в городе, потом в далекой Америке, Авель вынужден пробиваться в жизни путем проб и ошибок. Неустроенность, ощущение нестабильности положения вынуждают его воспринимать события словно в калейдоскопе, не вникая в их сущность и взаимосвязи. Чаще всего он просто не понимает царящего в современном буржуазном обществе хаоса, поражаясь упадку морали, дегуманизации, эгоизму, ибо всем своим существом, складом характера, мышления он жаждет четкого порядка, хочет жить по воле совести и чувств. В его попытках вжиться в новый мир много наивного, Авель нетерпелив и не умеет рассчитывать свои силы. Но есть один важный момент в его поведении - он никогда не теряет чувство собственного достоинства.

Многое повидав, испытав, Авель наконец-то находит ответ на главный вопрос: “Ради чего мы живем на земле?”. Глубоко символично, что ответ этот он услышал от негра, представителя народа, лишённого прародины. Открывшаяся тайна смысла существования подсказала Авелю решение: без промедления вернуться на родину.

Для Тамаши, задавшегося целью раскрыть через индивидуальную судьбу универсальное значение, орудием семантической и композиционной организации текста послужила поэтика мифа. Она является средством метафизического описания ситуации в современном обществе отчуждения, суммирования и отождествления различных мифологических систем для выделения их метафизического вечного смысла.

“Волшебно-сказочная структура, возникшая из архаического мифа, который в свою очередь объяснял ритуал посвящения, не потерялась в личной, книжной традиции, но послужила, по всей видимости, прародной для особого жанрового типа прозаического повествования” [8, с. 306].

Жизнь Авеля в лесной хижине, в окружении зловещего таинственного леса, его приключения, напоминают обряд посвящения юношества при наступлении половой зрелости.

Этим обрядом юноша вводился в родовое объединение, становился полноправным его членом. Для прохождения обряда посвящения предполагалось, что мальчик умирал, а затем вновь воскресал уже новым человеком. Так называемая временная

смерть и воскрешение вызывались различными действиями, изображавшими проглатывание мальчика чудовищными животными. В трилогии есть сцена, когда Авель и Шургелан, грубый жандарм, терроризирующий юношу, пересиливая себя и понимая опасность, которая грозит их здоровью, принимают есть мясо орла-грифа. После этого Авель две недели не вставал с постели. Его болезнь символизирует переход в новое качество, хотя не он, а животное остается мертвым. Подтверждение такого предположения находим в мифах, народных песнях, сохранивших символику орла как символа воскрешения, торжества, победы [9, с. 18].

Посвященный после исцеления возвращался домой или уходил к невесте. Интересна с этой точки зрения композиция трилогии Тамаши. Гора Гаргита, где происходят события первой части, воспринимается как своеобразный символ “мирового дерева”. После обряда посвящения Авель уходит из изолированного пространства в долину, переправляясь в новый мир. Но в отцовском доме он не может оставаться, поскольку он не одобряет решение отца жениться вторично. “Все виды переправы указывают на единую область происхождения; они идут от представлений о пути умершего в иной мир, а некоторые довольно точно отражают и погребальные обряды” [10, с. 185].

Сказочность сохраняется и в других частях. Добрая, отзывчивая служанка зубного врача из Коложвара в глазах неискушенного Авеля кажется гордой царевной. Поездка на пароходе за океан, в Америку, воспринимается как путешествие в тридцатое царство, в “небывалое” государство за диковинками, за молодильными яблоками и живой водой, дающими вечную юность и здоровье.

Отправившись в путь, чтобы покорить мир, Авель после многочисленных испытаний, скитаний по свету возвращается в родной край, на гору Гаргиту, где он чувствует себя на вершине мира, самым могущественным, не знающим страха [см.: 11, с. 82].

Роман Тамаши занимает особое место среди жанровых модификаций литературы XX в. Некоторые черты мифологического и сказочного мышления роднят его с современной эпической формой. Но миф, сказка, чудо и реальность, действительное и условное наполненное смыслом и то, что трудно понять чисто

логически, реальный опыт и поэтическое воображение, будничность и волшебство игры, горькая жизнь и веселая беззаботность, “небо и земля” свидетельствуют о том, что роман Тамаши, отталкиваясь от мифа и сказки, от жанров народноколлективного повествования [см.: 12, с. 55] двигался к романному повествованию, созданию картины мира, исходящей из романной динамики, из отношения “человек - мир” и приобретающей диалогическую направленность [см.: 13, с. 15].

Природа романного искусства, с его здоровым витализмом, “языческим” или “народно- католическим” синкретизмом и поэтичностью является в первую очередь миром народных поверий и может быть понята, раскрыта, исходя из понимания внутренней структуры мифа. Вследствие такого подхода, миф у Тамаши - это “не вкладывание в архаические формы осмысления мира, а именно серьезное восприятие его возможностей для передачи трансцендентальной народности, проявления системы моральных ценностей. Этим и объясняется отказ от поверхностного, линейного эпического изображения и приверженность новому способу отражения универсальности взаимосвязей явлений, пространственно-временной структуре, в которой мир человека воспринимается как часть космоса” [14, с. 303].

Мир сказки связывается с юностью, с наивной детской непосредственностью. В процессе превращения мифа в сказку происходит деритуализация и десакрализация, “теряется его этнографически конкретный характер”, на место мифических героев приходят люди обыденные, внимание переключается из судеб коллектива на индивидуальную судьбу, космические оппозиции приобретают общественное звучание, и выдвижение человека в центр изображения продолжается до тех пор, пока героем не становится представитель угнетенных слоев общества. На первый план выдвигается борьба за достижения правды в этом мире, на земле, а в победе сказочного героя осуществляются желания и надежды народных масс.

Авель - это уже человеческий характер, народный герой, член сообщества угнетенных, объединенных одной судьбой. Он является как бы сказочной фигурой, которая своими достоинствами, острым умом, в душе которой, “очищенной до самой сущности”

живет непоколебимая вера в неисчерпаемые возможности человека, выступает живым символом всего народа.

В этом образе выражено стремление секейцев к выживанию, сохранению своей национальной самобытности, к самопознанию и к определению исторической перспективы, своего места в развитии цивилизации. “Писатель рассматривает идейную образность вещей в их поэтическом отражении, создавая одновременно реалистический образ, тип и используя ее как принцип порождения какой-то действительности только вводимой и создающей большую смысловую перспективу, то есть символ” [15, с. 168].

Это выводит образ Авеля за конкретные социальноисторические рамки, делает акцент на присутствии некоего смысла интимного, слитого с этим образом, но ему не тождественного. “Символический образ есть замкнутая смысловая сфера, не допускающая полного произвола в ее толковании. Внутри этой сферы наличествует смысловая неисчерпаемость, аналогичная числительной неисчерпаемости точек в замкнутом геометрическом пространстве. Все это, назовем их потенциальные смыслы, тем самым имманентны своей сфере, то есть образу” [цит. по: 16, с. 44].

Образ Авеля носит сказочный символический характер, в котором нет абсолютного совпадения явления и смысла, в котором из мифологического континуума (единства) выделены познавательные, этические и эстетические функции, получившие обособленное существование. Он уже прошел путь выделения себя из природы, дифференцированности от родовой общины, но еще не прошел через раздвоение личности, в его сознании еще существует чистая однозначность метафизического порядка вещей.

Авель начинает свои странствования, движимый внутренними побуждениями обретения новых знаний, опыта, здоровой любознательностью. Но вскоре становится ясным, что происходящее с ним носит не просто характер индивидуальной судьбы. “Авель возвышается над конкретными людьми, классами, народами потому, что сумел уяснить для себя смысл человеческого существования” [12, с. 59].

Возвращение героя в родной край, нахождение своего места придают трилогии законченную целостность. Авель,

пройдя пол мира, испробовав различные возможности вживания в общество по какому-то инстинктивному чувству находит душевное равновесие, внутреннюю гармонию в родной секей-ской среде.

Слова заключительной главы: “Мы, поэтому живем в этом мире, чтобы чувствовать себя в нем где-то дома,” - это не только притяжение родной земли, в них заложен более широкий смысл: для полнокровной творческой деятельности человека важными факторами являются чувство свободы, общности и душевной теплоты.

Для разумного существования личности необходима свобода и прочные моральные принципы, коренящиеся в метафизическом порядке мира. В этической системе ценностей писателя свобода и моральные принципы являются категорическим императивом. В понимании смысла существования Тамаши нашли отражение, с одной стороны, архаическая, христианская метафизика, а с другой - специфическое мироощущение секейца и общечеловеческие идеалы. Чтобы обрести индивидуальную свободу, необходимо сохранять верность чувству долга, моральным обязательствам.

В конце трилогии модель мира получает художественное завершение: произведение воспринимается как обобщение, аллегория. “И тогда меня охватило какое-то большое чувство, в котором нашлось место не только для Волги, но и для всех и для всего, чем только населен этот мир, а еще для неба и земли. И тогда я стал внизу в долине и, вытянувшись, посмотрел на горы, меня охватило такое чувство, что я буду жить вечно” [4, с. 614].

Возрастание роли идейно-концептуального в образе Авеля привело к появлению новой жанровой структуры. У Тамаши такая структура отличается плотной “пригнанностью” образа к идее. “Его форма так слитна здесь с содержанием, что можно говорить об адекватности внутреннего и внешнего” [17, с. 419]. Но вместе с тем, обобщенной идее становится тесно в рамках жизнеподобия. Как и в сказочных жанрах, здесь общее начинает преобладать над единичным. Сконструированный писателем мир образов трилогии вместе с тем утверждает себя как вымысел, как игра, “цель которой предьявить “добрым молодцам урок”, воплотить умную благородную идею [17, с. 420].

Роман Тамаши выступает как большая повествовательная форма, сводящаяся к связыванию новелл воедино. Отталкиваясь от типичного приема последовательного изложения, нанизываемого на одного героя и излагаемого в порядке хронологической последовательности, построения в форме биографии героя или истории его путешествий, по типу “Жиль Блаза” Лесажа (его называют ступенчатым или цепным [18, с. 9]), Тамаши сочетает его с кольцевым романическим построением. Произведение представляет собой как бы замедленную в повествовании и растянутую новеллу, по отношению к которой все остальное является задерживающими и перебивающими эпизодами.

Изменение точек зрения, авторских позиций, с которых ведется повествование, вызывает определенные структурные изменения в художественном тексте. Как и в классическом авантюрно-плутовском романе, главное противоречие здесь - между героем, оторванным от конкретной социальной среды, и миром. Оно разворачивается в цепь последовательных столкновений героя-странника с отдельными людьми и частными явлениями действительности, как способа его самоутверждения.. Линия внешних приключений подчинена поиску героем истины, его размышлениям о действительности и о себе, стремлению к самопознанию и к постижению мира, поиску гармонии в себе самом и гармонии вокруг себя..

К отказу от принципа эмпирического изображения, от имитации последовательности событий и их причинно- следственных связей, Тамаши шел своим путем, “отличным от попыток создания романа-эксперимента, или единого речевого потока, в котором сливаются голоса всех героев и повествователя” [19, с. 74].

Стиль Тамаши близок к народному сюрреализму Лорки, прежде всего лексико-семантическими оборотами, использованием диалектных форм, метафоричности языка, элементов игры, необычных, причудливых приемов раскрытия действительности. Художественная ткань произведения венгерского писателя слагается из удивительного сплетения мифа, народнопоэтических, сказочных символов, техники сновидений, библейских мотивов и реминисценций, колебаний ассоциативных связей. Здесь нет

однозначных решений, художественная картина действительности предстает многогранной и многокрасочной. Прокладывая новые пути художественного освоения действительности, Та- маши выступает настоящим “поэтом в прозе”.

Таким образом, исследование возможностей жанровой структуры, понимание процесса ее возникновения и обновления позволяет, с одной стороны, определить своеобразие и новизну произведения, с другой - обобщить литературный материал как часть типологической общности, являющей собой художественное достижение.

Цитированная литература

1. Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы.- М., 1972.
2. Beladi Miklos. Nyolcvan eve szuletett Tamasi Aron// Kritika. - 1977.- № 9.
3. Kocsis Rzsda. Tamasi Aron jatekai//Alffld. - 1969. -№ 10.
4. Tamasi Aron. Abel. Jegtoro Matyas.- Budapest, 1981.
5. A magyar irodalom tortencte. - Budapest, 1966. - k.VI.
6. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. - М.,1976.
7. Мифы народов мира. - М.,1980. -Т. 1.
8. Смирнов И.П. От сказки к роману//История жанров в русской литературе X-XII вв. Труды отдела древнерусской литературы XVIII в. - М.,1972.
9. Szalai Sandor. Onarckep - varazslatas hatterrel // Tamasi Aron. Jegtoro Maty&s. - Budapest, 1986.
10. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — М.,1946.
11. Izsak Jozsef. Tamasi Aron. - Budapest, 1969.
12. Bertha Zoltan. Lettudat es meseregeny// Alfold. - 1987. - X» 9.
13. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1972.
14. Baranszky Laszlo Job. Ateles es gondolat. - Budapest, 1978.
15. Лосев А.Ф. Проблемы символа в реалистическом искусстве. - М.,1975.
16. Пророков М.В. Категория художественного образа и проблема символа // Вестник МГУ. — Серия 9. Филология. - 1987.- №4.

17. Каган М. Морфология искусства. — Л., 1972.
18. Корман Б.О. Изучения текста художественного произведения. -М., 1972.
19. Турина Т.Л. Проблемы автора и структура французского романа 20-30-х гг. XX в. // Проблемы автора в художественной литературе. - Воронеж, 1969. - Вып. III.

Анотація

У статті розглядаються питання жанрово-структурних особливостей “роману-долі” угорського письменника Арона Тамаші. Йдеться про плідне використання чарівно-казкової структури, поетики міфу, зверення до глибинної психології окремої людини, що дозволяє інтерпретацію суцільно індивідуальної психології у символіко-міфологічній формі. Аналізується художня тканина міфопоетичного роману “Абель” як дивовижного переплетення міфу, казкових символів, техніки сновидінь, біблейських мотивів і ремінісценції, смислової гри і коливань асоціативних зв’язків.

Annotation

The article deals with the problem of genre and structural peculiarities of the fate novel by the Hungarian writer Aron Tamasi. Here belong the wide use of fairy tale structure, poetics of myth, profound reference to a personality’s psychology. All these allow to interpret an individual’s psychology in the symbolic and mythic form. The substance of the mythopoetical novel “Abel” is analyzed as an amazing interlacing of myth, fairy tale symbols, dream techniques, biblical motives and reminiscences, semantic play and fluctuations of associative connections.

Стаття надійшла до редакції 12.12.02

Статья поступит в редакцию 12.12.02

УДК 821.133.1-28.09

Веремчук Ю.В.

ЯК ЛІКУВАТИ “НОСОРОГІТ”? (ЖИТТЄВА ОСНОВА П'ЄСИ-ПРИТЧІ)

При дослідженні особливостей поезики п'єси-припї неодмінно постає питання про збереження у драматурпїшї модифікацій властивостей канонічноу притчю. Так, наприклад, морально-етична, філософська проблематика переважно тї бїшпостї л'єс-притчї, а також наявність дидактичного компоненту свідчать про тїюний зв'язок з притчами 13 сакральних текстів. Однак, драматурпїна притча у ХХ столітті — результат не лише закономірного історичного розвитку жанру, а й, на нашу думку у бїшшї значшї Мїрі, пошуку нових форм втілення авторського світобачення. Попри той факт, що п'єса- притча — надзвичайно продуктивний жанр у драматургії минулого століття, вивчення її перебуває на початковій стадії. Як правило, дослідники [1, 2] звертають увагу на загальні характеристики творів цього жанру і обходять питання, що стосуються тих чи інших особливостей п'єси-притчї (своєрідність катарсису, асоціативність бачення, та ін.). Проте виявлення та дослідження притаманних драматурпїшї притчї рис дозволяє встановити певні жанрові параметри таких творів і, отже, вивести належне місце цьому далеко не маргінальному явищу сучасної драматургії. У цій статті автор робить спробу висвітлити особливості авторського використання життєвої основи у п'єсі-притчї.

Характеризуючи притчу (так само, як і п'єсу-притчу), дуже часто вказують на притаманну їй ілюстративність, під якою розуміють властивість творів цього жанру бути включеними до складнішої системи, у якій вони виконують роль прикладу, на основі якого пояснюються ті чи інші тези. Тому канонічна притча передбачає доволі простий сюжет, що, як правило, ґрунтувався на життєвому матеріалі. Така природа притчї виявляється перш за все у священних книгах. Притча у Біблії, наприклад, виступає інакомовленням, що виражає

Раздел 2. Поэтика и история литературы

духовш настанови, викладає морально-решпійш ютини, а, отже, для неГ характерш широю узагальнення. Аби досягнути простоти викладу, ітмоі' важливо'1 особливосп жанру, щ узагальнення набувають конкретного значення. У вщомш евангельськш притчї про сїача йдеться про ставлення до християнського вчення та виконання його настанов. У першш и части Ні зображуються поди, що не виходять за межї побутових реалш. таким чином посгає чгпса наочна картина здшснення певного виду Дїяльностг.

“ОСЬ ВІЙШОВ СІЯЧ, ЩОБ ПОСІЯТИ.

4 І як смв в1н зерна, упали одш край дороги, — і пташки налетит, та Гх повидзьобували.

5 Друп ж упали на ґрунт кам'янистий, де не мали багато землц - і негайно посходили, бо земля неглибока була;

6 а як сонце з1йшло, -то з1в'яли, і кор1ння не мавши, - посохли.

7 А ітмої попадали в терен, - і вигнався терен, і ЛХ поглушив.

8 ішш ж упали на добрую землю - і зродили: одне в сто раз, друге в Шістдесят, а те втридцятеро.

9 Хто має вуха, щоб слухати, нехай слухає!” (Мт.13) [3].

У своєму буквальному розумшш наведений уривок позбавлений того символічного значення, що ВІН ЙОГО набуває у зв'язку з б1блїЙним контекстом. Тшьки звернувшись до тлумачення притчї, п!знаємо н ютинний смисл:

“19 До кожного, хто слухає слово про Царство, але не розуміє, приходить лукавий, і краде поаяне в серцї його; це те, що побїяне понад дорогою.

20 А поляне на каменистому ґрунту - це той, хто слухає слово, і з радістю зараз приймає його;

21 але кореня в ньому нема, тому вш непоспійний; коли ж утиск або переел іду ван ня настають за слово, то вт зараз спокушується.

22 А Мїж терен поаяне, - це той, хто слухає слово, але клопоти в1ку цього та Омана багатства заглушують слово, - і воно зостається без плоду.

23 А поаяне в добр1й земл1, - це той, хто слухає слово й його розуше, і плц вш приносить, і дає один у сто раз, другий у лпстдесят, а той утридцятеро” (Мт. 13).

Тепер кожей образ з притчі про сипа набуває ознак алегоричи, ширше, символу, бо за ним постає іміє значення, яке цшком заступає собою початкове розумшнтя твору. Необхщжсть використання такого конкретного прикладу обгрунтовується у самш Б(блп: “13 Я тому говорю до них притчами, що вони, дивлячися, не бачать, і слухаючи, не чують, і не розумють” (Мт. 13) і “Вщкрию у притчах уста СвоГ, розпов1м таємниц вщ почину свпу!”(Мт. 13.35). Навгть у випадках, коли сюжет притчі згортається до афористично точного положення, у жй чггко проел Удковується та ж сама структура: конкретний приклад і узагальнений висновок. Як до зразка звернемося до кшькох Віршів, об’єднаних назвою “Завдання апостол! в”:

“13 Ви — ешь земля Коли ешь ізВррріє, то чим насолити ТГ? Не придасться вона вже жнащо, хіба що надв1р була висипана та потоптана людьми.

14 Ви свило для еву. Не може сховатися Міср, що стоТть на верховиж гори.

15 1 не запалюють свила, щоб поставити його щд посудину, але на світильник, - і светить воно вам у домй

16 Отак ваше світло нехай светить перед людьми, щоб вони бачили еамі добр! дша, та прославляли Отця вашого, що на Небі” (Мт. 5).

Тут у перших трьох еіртах (13, 14, 15) наводяться деталнь! аргумент виконання певноУ дй', а у осганньому (16) — пщеумовуюча теза. Притча угворюється поєднанням двох вищезазначених компонентв, один з яких характеризується КОНКретісно і Міцним зв'язком з реапшими дїйсносп, а Інший — широтою та всеохопшстю ВМСНОВКІВ. Таким чином, можемо стверджувати, що будь-яка притча (навіть якщо вона зводиться до короткого висловлювання типу афоризму, як це ми бачимо і у Корат, і у Б(блп) має життєву основу, в яку покладено той чи інший факт об'єктивно? дШсносп.

Аналогічний висновок виявляється справедливим і щодо п'єси-притчі. Своер|дність Творіє цього жанру полягає у тому, що у них видимим лишається саме приклад, а тлумачення, узагальнення і висновки або певною мірою закодоваж, або взагал! вщегн! — Ух належить зробити читачев1. У зв'язку з цим

великого значення для розуміння драматурга! йноУ притч! набуває зміна суб'єкта волевиявлення. Нагадаємо, що у притчці що є частиною сакрального тексту, завжди формулюється воля *Бога*, а це спричиняє однозначність висновку, до якого повинен прийти реципієнт. П'єса-притчка перетворилася на засіб вираження морально-філософських поглядів *автора*, а тому висновок може бути як однозначним, так і багатоваріантним - з цим пов'язується концепція п'єс-притч.

Щодо концептуально драматургічноУ притчці ми, насамперед, розуміємо обов'язкове юнування деякої частини визначеноУ магістральноУ твору. Така наскрізна думка не завжди сформульована у самому тексті, однак нею регламентується функціонування зовнішнього сюжету: ступінь його переосмислення, а також місце та значення у структурі притчці. Оскільки концепція твору є, як правило, досить складною, для її втілення і донесення до реципієнта драматург користується матеріалом, максимально наближеним до реальності, у якому (якщо читач не КріМ того, предметом вивчення п'єс-притчці є переважно сучасний СВІТ, проблеми реальних людей, які розглядаються на загальному рівні. Зважаючи на це, життєва основа виявляється не лише і не тільки у використанні конкретного прикладу, а й у тому, що сама концепція твору виникає зі спостереження та аналізу явищ оточуючої дійсності. Так само, не слід вважати, що зовнішній сюжет драматургічноУ притчці використовується лише з метою тлумачення та ілюстрації тих чи інших світоглядних положень. Він наближає до читача проблему твору, акцентує увагу на її гостроті. З конкретного сюжету виникає узагальнення, що підносить його на універсальний рівень — від побутової ситуації до буття, від єдиного життєвого випадку до екзистенції. Для того, щоб досягти цієї мети у рецепції п'єс-притчці, зовнішній сюжет повинен задовольняти вимогу бути впізнаним, розшифрованим та інтерпретованим на обох рівнях — загальнолюдському та особистому.

Оптимальне вирішення такої задачі здійснив Ежен Йонеско у п'єсі "Носороги". Розповідаючи про феномен масової добровільної зміни у владі цим же епішопами людей, драматург показав його на прикладі перетворення людей на на

носорогов. При цьому автор, з одного боку, конкретизував сюжет, вмістивши персонажів у цілком реальне провіщине **Micro**, а також зобразивши працівників певної установи та н а да в ши Ум власні імена, а з іншого — залишив достатньо тдстав для того, аби **ТВір** не набув однозначної інтерпретації (що питання проблема стосується, наприклад, лише Франції чи Шмеччини). Про те, що п'єса “Носороги” має універсальне звучання свідчать хоча б факти того, яку реакцію викликав **Твір** у **ріЗННХ** краУнах, про що сам автор зауважив наступне: “Коли “Носороги**” були поставлені в БПмеччиш ... наступного дня газети писали: “Йонеско показує нам, як ми стали фашистами**”. А у **МосКВі** захотіли, аби я переписав п'єсу так, щоб стало абсолютно зрозуміло, що вона про фашизм, а не про Ухшій тоталітаризм. В Буенос-Айреса військовий уряд вирішив, що п'єса — це атака на перотзм. А у Англи мене звинуватили у деякій буржуазності” [4]. Отже, питання тема постає одночасно як приватна проблема окремих краУн, у яких проел щкуюються спроби машпуляції суспільною свідомістю людей, а також як глобальна проблема, властива людству в цілому. Тобто, у притчі завжди розробляється матеріал, запропонований життям, шакше **ТВір** відразу б утратив всю гостроту звучання. Показово, що авторська позиція у п'єсі-притчі виглядає як об'єктивна точка зору незалежно від людини - людини, що спостерігає за розвитком ситуації ззовні. Це суттєва відмінність канонічної притчі і від її драматургічного модифікації.

Друга частина у традиційній притчі — це, як зазначалося, самоваргосний висновок. У тлумаченні фабули обґрунтовується теза морального порядку, яку рецитенту лишається засвоїти у тому, вигляді, у якому н сформульовано. Щодо п'єси-притчі, то в нш Місце готово! **іНсррyiaUi** займає саме узагальнений висновок з фабули. Що відносно притчі знімається від висновку притчі доводиться хоча б тим, що сучасна притча - це **ТВір**, який часто не дає відповіді на поставлені ним самим питання, автор не має своєю метою вказати подальший правильний шлях для людства. Так, ми спостерігаємо як один за одним перетворюються на Носорогів жителі міста, доки Беранже не лишається єдиною істотою у людській подобі. Автор, однак, не лише не виявляє своєї підтримки цьому персонажу, а й вешяко

шдкреслюс його розгублешть та самотшсть, навгть іЗОJib0BaHicTb, тобто розповщаючи про поширення у **суснmbCTBi** часового парагичу свщомостт, ViH не повщомляє про **спосіб** лпсування Цієт хвороби: “Деям критики дорпеали мет за те, що, викриваючи зло, я не пояснив, що ж таке добро. Мет дорвали й за те, що я не примусив Беранже сформулювати, в ім’я якоУ щеУ вш опирається. Це важливий домр, але, все ж таки, немає жчого проспшого, шж автоматично прийняти чийсь спосіб мислення. ... Якщо я протиставлю одну щеолопо, яка засм(чує людям мозок, шпнй, я лише протиставлю один Набір носорожачих гасел шшому, однак не менше носорожачому. ... МеНі здається, що СМІУНО вимагати вщ драматурга, аби вш написав бібпбо та вказав шлях порятунку, смшно думати за **Всіх** і роздавати всьому СВиТоеі фшософсьм рецепти. Драматург окреслюс проблеми. А люди повинт мІркувати про них наодинщ з собою, намагаючись знайти вир|’шення для себе за поено? свободи вибору”[5, с. 188]. У цьому висловлюванш автора “Носоропв” викладено завдання не лише цього твору, а й п*еси-притч! взагалк ставити питання не лише перед людством, а й перед кожною окремою особисттстю. Таким чином, життєвий матерІал притчі хоча й набуває ушверсальноТ функці, не втрачає свого конкретного адресата.

СправдІ, у п’ссі наводяться рІзноманггнІ аргументи, що пояснюють чому кожен персонаж зробив вибір на користь “оносорожування”. Наприклад, Жан теля першого зпхнення з носорогом виявляє здивування, занепокоєння та обурення самою думкою про перебування тварини у Місрі, однак згодом повнютю змінює своє переконання: “А я вам кажу, що бути носорогом не гірше, нЬк людиною. Носороги, зреиггою, Тахі ж, як і ми, і мають однакове з нами право на життя!”, “... А я кажу: а чом би не бути носорогом? Люблю, коли щось мшяється”[6, с. 483-484]. Жан не лише виправдовує своє та Бефове добровІпне перет во ренія, а й декларує комплекс нових щнностей, народжений щею метаморфозою: “... Я володар своТм думкам. І Ні кол и ткуди не збочую. Я йду прямо, завжди тшьки прямо”, “По правда я не те що не люблю людей, вони менІ байдуж! або ж гидм, хай лиш не стають менІ на дорозІ, я розчавлю Ѓх”, “В мене е мета, і я рвуся до неГ”, “... Мораль треба переступити”[6, с. 479-483].

Драматург не констатує факт перетворення джових **оо1б**, а зображає його у розвитку, повсякчас пщкреслює добровшньий характер “оносорожування” людей. Перед читачем розгор-тається процес “наростання фанатизму, зародження тоталитаризму, який змцнює свш вплив у свт, поширюється, завойовує усе бпшьш територп, змцнює свгг цшком і повшстю, в чому й полягає сутшсть тоталгтаризму” [5, с. 187]. Ванеса Роудз свою рецензпо на одну з американських постановок п’еси розпочинає з наступних запитань: “Чи схвалює американське суспшьство вняв ждивщуальносн? І, якщо на те, чи будь-яке суспшьство заохочує особисисть виокремлюватись з натовпу? І, у випадку найпршого сценарпо, чи можливо зберегти особисн переконання всупереч масовж ісерії?” [7]. У зв’язку з цим у п’есі окреслено ще один важливий аспект проблеми: вплив, точшше тиск масовоТ свщомосп на свцомість окремоТ особистосп. Адже кожен персонаж “Носоропв” перетворю-вався, виявляючи солщарність з натовпом, який поступово став бпшьшстю. Початком цього процесу стало поступове звикання до ситуашТ, а згодом і байдужіть людей:

“Дез1 (до Беранже). І знаєте, есі вже звикли. Шхто й не дивується, як череди носоропв учвал бтають по вулицях. Коли Т1 блжать, люди стають осторонь, а попм (дуть собі далі, роблять своє, шби Ніного й не сталося” [6, с. 499].

І що бшьшого поширення набуває |дея “оносорожування” у **суспнлнбСТеі**, тим проепше людям виправдати своє захоплення нею. Як наел шок, вшбувається змцнення акцентів, і Беранже та Дез1, останні людсью ІСТОТН у п’есі, починають вщчувати змцни й у СВОІЙ свщомостк Залишившись у оточенн! Носорогіе, вони вже сприймають свою подобу та становище як тягар і крон за кроком занурюються у вщчай, з якого Дез! бачить лише один виХщ - пристати до решти:

“Беранже. Вони есі збожеволши. Свп хворий. Усі вони ХВ^жі.
Дез1 Вже ж не нам лжувати іх.

Беранже. А як ти *тод* порятуєш свп*?

Дези Навіщо його рятувати?

Беранже. Ну й питання!.. Зроби це для мене, Дез1. Порятуймо сеіТ.

Дей. Зрештою, це, може, нас треба врятувати. Це ми, мабуть, ненормальна

Дез/. Це вони народ. І Ум весело. Ім добре в Ухшій шкурі. По них не видно, що вони божевश्यп. Вони дуже природ Ні. І вони прав]”[6, с. 507-508].

Показовим для щеТ п’еси-притчІ е те, що автор дуже ретельно розробляє мотив “оносорожування” людства, так, що починає складатися враження, шби вш виправдовує це явище. Так, з наближенням до заюнчення п’сси, все частоте наголошується на **Красі** носоропв, що с свщченням абсолютно! змши цжностей. Спочатку з’являється ремарка: “Чуги потужний туп ІГ носорожачоУ ходи. Цей шум, проте, музикальний. Видно, як на стот в **глибиш** з’являються й зникають стшйзоваш носорожачІ голови, до юнця дм Ух стає все бІпьше й бшьше. Пщ кшець зображення залишатимуться все довше й довше, зрештою вкриють всю задню стону і вже не зникатимуть. Незважаючи на свою потворнють, голови мають усе гарнішати”[6, с. 502], згодом ДезІ, а тзшше й Беранже чують ств у носорожачому реєіННі й зауважують танцювальш рухи у Ухшій ходє, **і Нарeurri**, порівнюючи людину та носорога Беранже доходить висновку про потворшсть першоУ:

“Коли **ВІН** пов!шав картини, видно, що там зображено старого, гладку **ЖІнку**, ще якогось чоловіка. Потворність портрет!в контрастує з носорожачими головами, що вже просто гарт.

*(Відходить, щоб роздивитися картини). Я бридкий, я бридкий. (Знишає картини, люто жбурляє Их на землю, йде до дзеркала). А вони гарнь ... Як би я хогіє стати таким, як вони! Шкода, нема в мене рогу! Ну й бридке це пласке чоло. А мет б згодився один чи два, щоб пщтягнути моУ обвислі риси. Мабуть, вони виростуть, я вже не буду соромитись, зможу приєднатися до них.... В мене м’яю руки, а чи зашкарубнугь вони? ... Як би я хотів мати мщну, чудову темно-зелену шкуру, бути, як вони, не мати волосся, одягу й усякого сорому! (Прислухається до ревтня). А стви Ухт **паріВНі**, трохи зар!ЗКІ, та все ж паріВНі!” [6, с. 510].*

Цей прийом, перш за все, допомагає показати остаточну перемогу носорогів над суспільством людей. Поступове “оносорожування” призвело до зміни не лише зовнішності жителів, а й, що набагато важливіше, Ухнього свговщчуття та свггосприймання, а це викликало появу нових цінностей та етапів. По-друге, тут виявляється свого роду гра автора з рецидивентом: в умовах експериментальної ситуації перебувають не лише персонажі твору, але читач чи глядач! також. Е. Іонеско будує сюжет так, щоб кожен відчував поставлену проблему, вчнайшов історичний паралельний, і, врешті, оцінював її перспективи - особисті та загальнолюдські. Безперечно, найочевиднішими історичними прикладами заворування на “носорогів”, яким відразу спадають на думку, є панування тоталітарних режимів у різних країнах світу, проте драматург зобразив набагато більше явище і саме тому твору не втрачає актуальності “...“Носороги” - п'єса антифашистська, але це також, і головним чином, п'єса, спрямована проти колективізму, ще у повально зарази, пандемії, що нав'язується людям”[5, с. 186].

НаТОМісТь постать Беранже — того, хто опирається масовому перетворенню, позбавлена ознак героїзму, як цього можна було очікувати від оборонця людства. Як і у більшості притч, персонажем “Носорогіє” є насамперед людина. Позбавлений винятковості і мало схожий на героя, Беранже - це образ, який можна тлумачити портовому, залежно від ставлення до самого феномену “оносорожування” людей. Привертає увагу те, що Беранже став самотнім задовго до початку масового перетворення: серед людей він відчував себе таким само чужим, як і пізніше серед Носорогіє. Виглядає так, що його єдина сила у протистоянні епидемії — це самотність. Сам автор назвав Беранже “антигероєм” - і, власне, таке визначення придатке для персонажів драматургічних притч взагалі. Ежен Іонеско припустив ВаріантВісТь розуміння образу Беранже: “Він або сміливець, якому стало важко самому опиратися пануючій щеолопії, або наляканий буржуа, не здатний встигнути за еволюцією історії, або останній захисник традиційних моральних цінностей, або людина, яка відкинула спокуси “історії”. Але як би там не було, це образ позитивний, - якщо

визнати, що людина має право замкнутися у сво'ш самотносп, або ж негативний, якщо вважати, що людина не має права шддаватися сво'ш самотносп"[5, с. 186]. Вище наводилися слова Е. Йонеско щодо того, чому вш не обгрунтував позицію головного персонажу п'еси: якби Беранже обсгоював якусь бшьш-менш чтсо визначену щею, то вш би не був персонажем п'еси-притч!, а перемютився б у розряд героТв-борщв. У такому випадку його вщчай і розгублешсть не були б вмотивованими, але ж саме щ вщчуття визначають особисп'сть персонажу, Беранже - це *звичайна* людина, що потрапила у ситуацію досить примарного вибору, примарного тому, що обставини чинять тиск, опиратися якому Беранже не має сили. Огже, серед питань, адресованих читачеві п'еси, значне мюце займає проблема особисто? вщповщальностп за влас Ні ди і, знову ж таки, праВОМірНосці протистояння людини і суспшьства.

Привертає увагу продуктивне використання цієї теми у притчевш драматурги і, ширше, у притчевгё лггературі вщшому. Проблема свщвщношення масово! та особисто? свщомосп тюно пов'язана з проблемою особисто? свободи людини: це питання набувало особливо? актуальности по Мірі розвитку суспшьства та збшьшення його ваги у житп кожно? окремо? особистосп. Тому закономірно, що саме у двадцатому столпи, коли роль сощуму набула великого значення, а "маленька" людина опинилася на МарпiНесі, знайшла своє вилення спроба повернута інгерес до Індивщуму як основи будь-яких стосушив. Рецепт творів на зазначену тематику сягає за меж! рецепци художнього феномену і охоплює сфери фщософських та навпъ суспшьних наук. У повнїЙ Мірі це справедливо для "Носоропв" Ежена Йонеско: як зазначив Жан-ЛуУ Барро, "з точки зору драматург! — це історія фашистського гнпу; у суспшьному план! - це критика усіх урядів, як! костениють, обмежуються малим і, ч!пляючись за гасла, сприяють загальному отуп!нню; нареши, у фщософському план! "Носороги" опиєує трагедію тих, хто потерпає вщ комплексу неповнощниосп та почуття провини. За вщсутности будь-якого прогресу у сощальн|'й сфер!, в умовах бездуховносп й несвобода, навпъ якщо це й суперечить інгересаМ суспшьства, людит не лишається Ніного, охріМ схватися пщ шмрою носорога" [8, с. 190].

З огляду на складність та багатоаспектність цієї проблеми, її розробка потребувала або пошуку нових форм, або ж переосмислення вже існуючих; ось чому змістом елементів двоскладової композиції класичної притчі - фабули та пояснення фабули — з'являється нова структура драматургічної притчі, у якій можемо виділити зовнішній сюжет, що створюється на основі реального матеріалу (життєву основу п'єси-притчі, однак, на слух ототожнювати з "бувальщиною"), та внутрішній сюжет, у якому сконденсовано смисловий осередок твору (який ми називаємо концепцією п'єси-притчі!).

У основу твору покладено розповідь про певний випадок, яким, проте, не вичерпується сюжет п'єси-притчі!. Власне притча з'являється тоді, коли "життєва історія" сприймається у контексті авторського задуму: розповідь про конкретні події стає елементом твору, за допомогою якого реалізується його концепція. Висновок, що його робить читач з фабули п'єси, несе відбиток індивідуальних особливостей кожного реципієнта (наприклад, його власного життєвого досвіду) і тому не є однозначним. У той же час такий висновок дає початок розробці конфлікту на якійсь іншій рівні, оскільки він обов'язково містить узагальнення. Як наслідок, проблеми персонажів твору перетворюються на реальні проблеми сучасності, а життєвий матеріал притчі набуває універсального звучання, у чому й виявляється одна з особливостей жанру п'єси-притчі. Подібне явище спостерігається у таких п'єсах: "Акігона" Ж. Ануя, "Калігула" А. Камю, "Мухи" Ж. П. Сартра, "Гостина стародами" Ф. Дюрренматта, "Андорра", "Санта-Крус", "Біцерман та пали" М. Фрипа, "Андрокл та лев" Б. Шоу та багатьох інших, оскільки є умовою функціонування драматургічної притчі!.

Цитована література

1. Близнюк А. С. Притчово-алегоричний напрям в епічній драмі. Поетика. Жанри. Автореферат на здобуття наук, ступеня кандид. філолог, наук. - Київ, 1995.
2. Журчева О. В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: Учебное пособие. - Самара, 2001.

3. Біблія. Книги Святого Письма Старого та Нового заповіту — К., 1988.
4. Playwrights at Work, ed. by George Plimpton, 2000 // www.kirjasto.sci.fi.
5. Ионеско Э. Слова и послесловия // Театр. - 1994. - № 2.
6. Ионеско Е. Носороги // Французька п'еса ХХ століття: Театральний авангард. — Київ, 1993.
7. Rhodes V. "Rhinoceros" Thunders Across Mind, Mocking Herd Mentality // Northern Lights. - Sept. 14, 1996.
8. Ж.Барро Ж.-Л. "Носорог" - это бурлескный кошмар // Театр. - 1994.- №2.

Аннотация

В статье рассматриваются особенности функционирования жизненной основы в пьесе-причине, которая и появляется когда, когда «история» воспринимается в контексте авторского замысла: рассказ о конкретных событиях становится элементом произведения, с помощью чего и реализуется его концепция.

Annotation

The aim of the article is to study the specific poetic function of the life basis of the parable play and infer that in a parable play "the story" is to be taken in the context of the author's intention. The story about particular events becomes an element of the whole work and promotes realization of its conception.

*Стаття надійшла до редакції 4.12.02
Стаття поступила в редакцію 4.12.02*

УДК 821.133.1-343.09

Лохман Н.Х.

**ПЕРЕВОД КАК ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
(НА МАТЕРИАЛЕ СКАЗКИ А. ДЕ СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ
“МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ” И ПЕРЕВОДОВ
НА УКРАИНСКИЙ И РУССКИЙ ЯЗЫКИ)**

Как и многие другие философские учения, герменевтика легла в основу создания отдельной методологии осмысления художественного процесса в литературоведении. В переводоведении герменевтический подход проецировался в виде интерпретационной концепции, занявшей свое место в ряду других теоретических моделей перевода. Мы оставим за кадром полемику о преимуществах и недостатках тех или иных переводческих методов, ведь всем известно, что в практике ни одна переводческая модель не встречается в чистом виде. В данной работе нас, прежде всего, интересует герменевтический подход не к процессу осуществления перевода, а к его продукту - переводному тексту (в плоскости сравнительного литературоведения). По мнению немецкого философа Х.-Г. Гадамера, “всякий переводчик - интерпретатор” [1, с.450], а “всякий перевод уже является истолкованием; можно даже сказать, завершением этого истолкования” [1, с.447].

В советском переводоведении еще в 1958 г. И.А. Кашкин высказал, по сути, герменевтический взгляд на сущность перевода: “Переводчики - люди своего времени и народа; истолкование подлинника - неотъемлемое их право. Не существует художественного перевода без определенного осмысления и истолкования подлинника; интерпретация в пределах понятия “перевод” не ограничивается одним-единственным вариантом” [2,0.331].

Что же такое переводческая интерпретация? Где ее корни, и ставит ли она под сомнение само понятие “перевод”? Как со-

относится она с двумя основными понятиями переводческого искусства - верностью и точностью?

На наш взгляд, на вопрос верен ли перевод или нет, точно ли он передает все смысловые оттенки оригинала (да и возможно ли это?), может ответить только сам автор. Герменевтика же предлагает диалектический подход к понятию “перевод”. “Требование верности оригиналу, — подчеркивает Х.-Г. Гадамер, - которое мы предъявляем к переводу, не снимает принципиального различия между языками. Как бы мы ни стремились к точности, мы все равно вынуждены принимать подчас сомнительные решения”. И далее: “Как и всякое истолкование, перевод означает переосвещение, попытку представить нечто в новом свете. Тот, кто переводит, вынужден взять на себя выполнение этой задачи. Он не может оставить в переводе ничего такого, что не было бы совершенно ясным ему самому* [1, с.449].

Как отмечает Т.П. Попова, “переводческий анализ организации художественного текста или переводческая интерпретация, не исключая научной последовательности и филологической основательности, тем не менее, допускает субъективные оценки и заключения, сделанные на основе интуиции” [3, с.60]. И это понятно, ведь переводчик вступает в процесс художественного творчества, прежде всего, в роли читателя, “первоначального читателя” [1, с.449]. Произведение открывает ему свои глубины и тайны лишь в той мере, в которой переводчик-читатель хочет и может это понять. Степень же понимания переводчиком “авторского концепта”¹¹, являющегося “основой замысла художественного произведения” [4, с. 107], зависит от многих факторов, начиная от объективно-исторического окружения и заканчивая субъективным восприятием. Общеизвестно, что если попросить нескольких очевидцев описать одно и то же событие, их рассказы, будут схожими, и в то же время где-то (а порой и принципиально) различными. По-разному будут расставлены акценты, по-разному будут поняты и интерпретированы одни и те же действия. И, несмотря на то, что переводчик — не обыватель, а художник и не простой читатель, а еще и аналитик, в данном случае сравнение с процессом перевода нам кажется уместным. Здесь хотелось бы вспомнить высказывание известного колумбийского писателя Г. Гарсиа Маркеса: “На

редкость неприятное для меня занятие — чтение переводов моих книг на трех доступных мне языках. Ни на одном, кроме испанского, не узнаю себя” [5, с.206]. И это не потому, что переводчики плохие. Сам Маркес дает объяснение этому феномену: “...в каждом слове, нюансе, акценте почти всегда скрыт подтекст, известный только самому автору” [5, с.204]. По мнению писателя, перевод может быть удачным, если автор сам станет “участником работы над переводом” [5, с.204].

Любому литературоведу известно, что в художественном произведении “лишних”, случайных слов нет. Все значимо — от имен до знаков препинания, — все подчинено единому замыслу, и любой элемент, порою даже кажущийся не таким уж важным, привносит, возможно, едва уловимый нюанс в неповторимый ансамбль художественного целого. Для любого же переводчика стало аксиомой, что перевод “по сравнению с оригиналом что-то изменяет и чем-то жертвует” [3, с.61]. И если для автора слово функционирует как “мое слово” (Бахтин), как носитель индивидуальной авторской экспрессии, то для переводчика оно “чужое”, как сугубо авторская “аббревиатура высказывания” [6, с.282]. Волей-неволей, переводчик вынужден расшифровывать, растолковывать эту аббревиатуру.

Как отмечает Х.-Г. Гадамер, “всякий перевод, всерьез относящийся к своей задаче, яснее и примитивнее оригинала” [1, с.449]. На наш взгляд, это происходит потому, что любая интерпретация, в том числе и переводческая, изменяет соотношение между эксплицитно выраженной и подразумеваемой информацией. А это уже влечет за собой определенные последствия. В частности, в некоторых переводах, и порою даже очень хороших, мы можем наблюдать крен в сторону того или иного смыслового оттенка произведения и полное или частичное нивелирование остальных.

Рассмотрим на конкретных примерах, как переводческая интерпретация может повлиять на общий семантический рисунок произведения.

* * *

Сказка А. де Сент-Экзюпери “Маленький принц” при первом прочтении кажется очень простой и где-то даже по-детски наивной. Но это лишь первое впечатление. За внешне неслож-

ным сюжетом скрывается глубочайший подтекст, приближающий сказку к притче.

Центральное нравственно-философское понятие произведения - детство, и начинается сказка с экскурса в детство, когда герою-летчику было шесть лет:

Lorsque j'avais six ans j'ai vu, une fois, une magnifique image dans un livre sur la Foret Vierge qui s'appelait "Histoires Vecues" [7,с.6].

Обратим внимание, что в авторском тексте "la Foret Vierge" (доел.: "Девственный Лес"). А теперь посмотрим, как передано это в переводах:

Н. Галь: *Когда мне было шесть лет, в книге под названием "Правдивые истории", где рассказывалось про девственные леса, я увидел однажды удивительную картинку" [7, с.б].*

А. Перепада: *Коли мет, було иштє potrie, у книжци під назвою "Невигаданг пригоди" — в нї розповдалося про тротчш люи - я побачивякось незвичайний малюнок [8, с.13].*

Мы видим, что Н. Галь заменила "Девственный Лес" на "девственные леса" - так благозвучнее в русском языке. Украинский же переводчик, во-первых, ослабил эмоциональную нагрузку фразы, заменив "une magnifique image" (доел.: "восхитительная картинка") на "незвичайний малюнок". Во-вторых, он вообще опустил слово "девственный", заменив на слово "тротчш". Казалось бы, смысл фразы практически не изменился, А. Перепадя просто конкретизировал высказывание автора, внес свое пояснение. Однако в контексте всего произведения становится понятно, что это слово важно для понимания. Ведь именно картинка из книжки о *Девственном Лесе* помогла юному герою открыть для себя очень важную вещь - принципиальное непонимание детей и взрослых. Позже он встретит маленького принца и откроет самую важную тайну в своей жизни в другом *девственном* месте — в пустыне. Как мы уже сказали, первая глава сказки посвящена воспоминанию героя о детстве. И здесь автор как бы немного "стилизует" под шестилетнего ребенка, что Н. Галь удалось очень удачно передать: *"l'intérieur du serpent boa", "le serpents boas ouverts ou fermes" [7, с. 6] - "удава изнутри", "змеи снаружи и изнутри" [7, с. 6].* Автор украинско-

го перевода написал: “*удав в розрізі*” [8, с. 14] — фраза как будто взята из учебника по биологии, а не из детского высказывания.

Эта первая глава - вводная, и кажется, что намечающийся в ней конфликт — это очередная история об извечной проблеме детей и взрослых. Так кажется, пока читатель не знакомится с маленьким принцем. Образ маленького принца сложен и не поддается однозначному толкованию. Большинство исследователей определяют этого героя как ребенка или как двойника самого Сент-Экса пришедшего из* мира детства. Но это лишь "верхний слой" образа. Обратим внимание, что сам автор ни разу не называет маленького принца ребенком или мальчиком, у него он “*un petit bonhomme*” (досл.: "маленький человечек"), у Н. Галь - “*мальши*”, у А. Перепади - “хлопчик”. Оба переводчика дают более конкретную возрастную определенность героя. Кстати, многие французские исследователи отмечают, что герой не имеет возраста - “*sans age*” [9, с. 12]. По мере того, как раскрывается образ маленького принца, внимательный читатель заметит, что речь героя далека от детской упрощенности, как по смысловому наполнению, так и с точки зрения вербального оформления. В его репликах и монологах есть и существительные, обозначающие абстрактные понятия, и обобщения, и безличные конструкции, и инфинитивные обороты, и сугубо “*книжные*” времена французского сослагательного наклонения (*imparfait et plus-que-parfait du subjonctif*). Все это наводит на мысль, что маленький принц - не ребенок в тривиальном понимании этого слова. Но мысль эта возникает лишь тогда, когда читаешь оригинал. В переводах же этот авторский прием практически нивелирован, а ведь он является ключевым для понимания и раскрытия образа. И Н. Галь, и А. Перепада обратили внимание лишь на “*оболочку*” персонажа, однозначно сделав его ребенком. Попробуем сравнить хотя бы несколько фрагментов.

Почти в самом начале книги, когда летчик предлагает привязать барашка, маленькому принцу это кажется более чем странным, он восклицает:

“*Quelle drdle d’idee!*” [7, с. 12] (Досл.: Какая странная мысль!)

Н. Галь упрощает: “*Для чего это?*” [7, с.12] и лишает фразу той коннотации, которая была в оригинале - удивление плюс глубокое недоумение.

У А. Перепади эта же фраза звучит так: “*Яке безглуздя!*” [8, с. 19]. Таким образом, в украинском переводе появляется дополнительная смысловая окраска — негативная оценка высказывания, фраза звучит уже даже как-то обидно.

Рассказывая о том, как нужно бороться с баобабам, маленький принц отмечает:

"C'est une question de discipline" [7, с. 18] (Досл.: Это вопрос дисциплины)

Переводчики же решили упростить и заменить абстрактное существительное *discipline* на более конкретное, сделав опять-таки фразу более “детской”:

Н. Галь: “*Есть такое твердое правило*” [7, с. 18].

А. Перепадя: “*С таке правило*” [8, с. 26].

Сама Н. Галь, анализируя и объясняя все те трансформации и замены, которые она сделала в своем переводе, приводит следующие аргументы: “Скучновато для русского уха, не очень по-детски (зд. и далее разрядка автора статьи - Л.Н.)” [10, с.226], “Станет ли ребенок, да еще и в сказке изъясняться причастиями?” [10, с.227], “Но, конечно, по-русски естественней малышу сказать...” [10, с. 225], и т. д. Но дело в том, что и по-французски речь маленького принца естественна для “малыша”.

Избранная обоими переводчиками смысловая доминанта (не исключено, что А. Перепадя не избежал влияния русского перевода) - в данном случае это “детскость”, - повлекла за собой и специфичный выбор языковых средств в текстах переводов, продиктованный уже не авторской концепцией, а переводческой. В оригинале герой оформляет свои мысли вовсе не по-детски. В переводах же общий смысл фраз, высказываемых маленьким принцем, сохранен; более того, как на русском, так на украинском языках, они легки и изящны, но обратим внимание, насколько просто и по-ребячьи они теперь зазвучали:

Оригинал:	Русский пере	Украинский
	вод:	перевод:
<i>"peut aneantir d'un seul coup"</i> [7, с. 23] (Досл, "может уничтожить одним ударом")	" <i>вдруг возьмет и съест его</i> " [7, с. 23]	" <i>з'їсть</i> " [8, с. 32]
<i>"sans se rendre compte de ce qu'il fait"</i> (7, с. 23), (Досл, "не отдавая себе отчета в том, что он делает")	" <i>и даже не будет знать, что он натворил</i> " [7, с. 23]	" <i>не тямлячи навіть, що він накоїв</i> " [8, с. 32]
<i>"une fleur qui n'existe qu'a un exemplaire"</i> [7, с. 23], (Досл, "цветок, который существует Лишь в одном экземпляре")	" <i>цветок - единственный. какого больше нет...</i> " [7, с. 23]	" <i>квітку, що є одна-єдин ав світі...</i> " [8, с. 32]
<i>"par consequent"</i> [7, с. 17] (Доел, "следовательно")	" <i>значит..</i> " [7, с. 17]	" <i>виходить..</i> " [8, с. 24]
<i>"e/ qu'est-ce que signifie admirer?"</i> [7, с. 34] (Досл, "что означает восхищаться")	" <i>А как это - почитать?</i> " [7, с. 34]	" <i>А що значить — шанувати?</i> " [8, с. 44]

Даже из этого небольшого сравнения видно, что у Сент-Экзюпери маленький принц в своих рассуждениях стремится к обобщению, у переводчиков же он тяготеет к конкретике, как дети. Сам образ героя в переводах стал проще и прозрачнее. Он стал ребенком, устами которого "глаголет истина". Но нужна ли была эта прозрачность и однозначность автору? Ведь наверняка этот контраст между внешним обликом героя, который представлен на картинке и тем, что и как говорит герой, не случаен. Для Сент-Экса детство — не значит примитив и наивность. В его произведении это не возрастная категория людей, а философское понятие. Летчик ведь тоже не относится к числу "взрослых", хотя по возрасту он совсем не ребенок. Для Сент-Экзюпери детство — это не только утраченный рай и не только воспоминания о счастливой поре своей жизни, это еще и определенное видение мира, своя концепция бытия, противопоставленная миру праг

матизма и абсурда. Это очень сближает автора с романтизмом: тот же дуализм, то же двоemiрие - мир, где живет маленький принц, где он находит утешение, где есть место любви и дружбе, и мир филистеров, где господствуют цифры, где все, что нужно покупают в магазине, где забывают традиции и где гибнет Моцарт. И понятие “детство” в этих мирах воспринимается по-разному. Вспомним рассказ об астероиде Б-612, в конце которого автор говорит о разности мировосприятия “детей” и “взрослых”:

"Ainsi si vous leur dites: "La preuve que le petit prince a existé c'est qu'il était ravissant, qu'il riait, et qu'il voulait un mouton. Quand un veut un mouton, c'est la preuve qu'il existe " elles hausseront les épaules et vous traiteront d'enfant! (...) Les enfants doivent être très indulgents envers les grandes personnes " [7, с.15] (Досл.: *"Так, если вы им скажете: "Доказательство того, что маленький принц существовал, это то, что он был очаровательным, что он смеялся, и что он хотел барашка Если кто-то хочет барашка, это доказательство того, что он существует" они пожмут плечами и примут вас за ребенка! (...) Дети должны быть очень снисходительными к взрослым).*

Сент-Экзюпери достаточно было лишь употребить одно и то же слово “enfant” в двух разных контекстах, чтобы в полускрытой форме противопоставить свое представление о детстве обывательскому. В украинском переводе это соотношение между эксплицитно выраженной информацией и подразумеваемой было сохранено:

"Отож коли їм скажеш: "Маленький принц справді існував, доказом цього є те, що він був чарівний, що він сміявся і хотів мати баранця, а як тобі хочеться мати баранця, то ти існуєш ", — коли їм скажет так, вони тільки здвигнуть плечима і назвуть тебе дитиною. (...) Діти повинні бути дуже поблажливі до дорослих" [8, с. 23].

Н. Галь стерла авторское противопоставление, внося опять-таки конкретизацию:

"Точно так же, если им сказать: "Вот доказательства что Маленький принц на самом деле существовал — он был очень-очень славный, он смеялся, и ему хотелось иметь барашка. А кто хочет иметь барашка тот, уж, конечно, существует", — если сказать так, они только

Литературоведческий сборник
пожмут плечами и посмотрят на тебя, как на несмышленного младенца. (...)
Дети должны быть очень снисходительны к взрослым” [7, с. 15].

Обратим внимание, что Сент-Экзюпери обращаясь к читателям, употребляет местоимение “вы”, переводчики же меняют его на “ты**”, как это принято в детских сказках.

У Сент-Экзюпери маленький принц - это загадка, которую не каждый может разгадать. Вернее, это одна из трех загадок, схожих по своей сути: первая - это слон в удаве, картинка, которую герой-летчик всегда носит с собой в поисках друзей; вторая — барашек внутри ящика - загадка, которую загадывает маленький принц летчику, чтобы найти друга; и третья — сам маленький принц - загадка, которую автор задает читателю. В переводах эта загадочная сущность героя практически утрачивается из-за того, что сам образ стал более “однородным”, исчезло авторское несовпадение детской картинки с недетской манерой самовыражения.

Однако изменился не только образ маленького принца. Переводческая установка на “детскость” повлекла за собой жанровые смещения: философская сказка с элементами притчевости превратилась в детскую сказку с философским подтекстом. Позволим даже себе смелость сказать, что оба перевода, при всем своем обаянии и поэтичности, практически представляют собой детскую адаптацию оригинального произведения.

Здесь нельзя не согласиться с Л.М. Салминой и Л.М. Костычевой, которые отмечают, что “произвольное акцентирование переводчиком какого-либо из семантических компонентов единой семантической структуры текста не может не сказаться отрицательно на воспроизведении других и тем самым разрушает смысловую целостность произведения” [4, с. 108].

В заключение мы хотели бы подчеркнуть, что любое художественное произведение как высказывание автора, попадая в иную семиотическую систему, неизбежно претерпевает не только формальные, но и семантические изменения. Это происходит не только вследствие несовпадения языковых систем, но и в результате того, что текст оригинала проходит через призму сознания переводчика, являясь, таким образом, продуктом переводческого осмысления и толкования.

Цитированная литература

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики: пер. с нем. - М., 1988.
2. Кашкин И. А. Вопросы перевода // Перевод - средство взаимного сближения народов. — М., 1987.
3. Попова Т. П. Об иерархии элементов художественного текста в свете переводческой интерпретации оригинала // Вестник МГУ. - М., 1987. — Сер. 9 “Филология”. - № 3.
4. Салмина Л. М., Костычева Л. М. Семантическая структура художественного текста и перевод // Экспрессивность текста и перевод. - Казань, 1991.
5. Гарсиа Маркес Г. Эти бедняги переводчики // Перевод — средство взаимного сближения народов. - М., 1987.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. - М., 1986.
7. Сент-Экзюпери А. де. Маленький принц: Парал. тексты на рус. и фр. яз. - М., 1992.
8. Сент-Экзюпери А. Маленький принц. Планета людей. — Львів, 2000.
9. Barberis A.-M. Le Petit Prince de Saint-Exupery. - Paris, 1976.
10. Галь Н. Слово живое и мертвое. - М., 2001.

Аннотация

В статье сопоставляются переводы Н. Галь на русский язык и А. Перепади на украинский философской сказки А. де Сент-Экзюпери “Маленький принц”. Исследуется жанровая и семантическая точность образной системы произведения через анализ соответствий лексических единиц оригинала и перевода.

Annotation

The article deals with comparative analysis of A. de Saint-Exupery* s philosophic tale “The Little Prince” translations into Russian by N. Gal and into Ukrainian by A. Perepadya. The genre and semantic adequacy of the tale image system in the original and translated texts is analyzed through lexical units correlation.

*Стаття надійшла до редакції 18.11.02
Стаття постуила в редакцію 18.11.02*

УДК 821.161.2-92.09

Галич В.М.

СПЕЦИФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРВ'Ю В ЖАНРОВІЙ СИСТЕМІ ПУБЛІЦИСТИКИ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Публіцистика Олеся Гончара представлена багатьма жанрами. Найчастіше в ній зустрічаються статті, нариси, передмови та інтерв'ю. Останній жанр потребує більш докладного вивчення, оскільки надає письменнику набагато ширші можливості виходити на велике коло читачів (глядачів чи слухачів), ніж інші публіцистичні жанри. Митець, розмовляючи з журналогами, прагнув оприлюднити в засобах масової інформації (газетах, журналах, на радіо чи телебаченні) свою позицію, бачення актуальних проблем розвитку суспільства чи літератури. До інтерв'ю Олеся Гончара як публіцистичний жанр не стало предметом ретельного вивчення науковців. Наєйв у докторській дисертації Н.Заверталюк, об'єктом якої є письменницька публіцистика, цей жанр об'єднано увагою. Метою нашого дослідження є з'ясування специфіки (інтерв'ю в жанровій системі публіцистики Олеся Гончара).

Інтерв'ю належить до інформаційних жанрів публіцистики. Його своєрідність полягає в тому, що факт, подія, явище, їх суспільно-політичне значення розкриваються через повчання, думку компетентного співбесідника, який володіє інформацією. Надання 17 “з перших рук”, через пряму мову створює відчуття “якщо бачити очима” [1, с. 150].

Олесь Гончар — визначний український письменник, громадський діяч, що тривалий час очолював Спілку письменників України, комітет захисту миру, неодноразово обирався депутатом Верховної Ради СРСР та УРСР, — приваблював журналістичне незалежністю, навіть у радянських умовах, своєю громадянською позицією, широким світоглядом, неповторним образним світоглядом і світобаченням.

У творчій спадщині Олеся Гончара жанр інтерв'ю посідає особливе місце. Письменник розмовляв, як правило, з вченими

Раздел 2. Поэтика и история литературы

журналистами, що представляли солщш видання (В.Аблщов, І-Бокий, Л.Голота, К.Григор'ев, Г.Дворников тощо). Інтерв'ю з Олесем Гончаром охоче друкували тодпшп московсью та киТв- ськ! газети та журнали (“Правда”, “Литературная газета”, “Вопросы литературы”, “Юность”, “Лггературна У краТна”, “КиТв”, “Радуга”. “Молодь УкраТни”, “Сощашстична культура”, “Спортивна газета”, в роки незалежносл - “Голос УкраТни”), львввська “Вшьна УкраТна”, закордонш видання (“Tribtine”, “Дукля”, “Мадьяр Хірпап”, “Вечерни новини”, “Кур'ер ЮНЕСКО”). Однак бували випадки, коли з письменником вели бесщю й початювщ. Прикладом може бути розмова зї студентом Днщропетровського державного ушверситету В.Портниковим (“Аисты над Балтикой”). Манера ведення штерв'ю молодим журнал ісГОМ подобалася Олесю Гончару, і шзшше вш охоче вщпо- вщав на його запитання.

Досить часто у творчш практищ Олеся Гончара інтерв'ю присвячувалося якжсь одшй певшй тем1, що турбувала суспшь- ство. Зокрема такою конкретною темою бес щи В.Портникова (уже кореспондента “Молод! УкраТни”) 12 Бчня 1991 року стала У краТна 1990 року (“І все ж - розвидняється”).

Вщповщаючи на запитання журналюга, яким баниться письменнику 1990 pile, Олесь Гончар почав з головного, зї своеТ Вїзп УкраТни минулого року: “УкраТна 1990 року здається мет штормовою землею. Не було спокшних джв і навгть годин - таких шквал і в У краТна давно вже не переживала, а може, не переживала й взагалГ” [2, с. 351]. Публщист виразно окреслюе свое бачення полггичноТ ситуацї в Украпп на перед од пі виршальноТ поди в ТТ історїТ — здобуття незалсжносп. Вш видшяе визначш моменти цього процесу і як с правд! великий письменник ясно й виважено окреслюе свою позищю, добре продумуе фрази, дбаю- чи про лопчнють викладу думок, Тхню аргументованють: до парламенту прийшло нимало демократично налаштованих депутатів, частина з них пройшла табори, а тому “найчтоше уявляла собі ненормальнїсть нашого юнування” [2, с. 351]. Однак демократа не мають достатнього полггичного доевщю. їхня перемога у захщних репонах зумовлена юторично; Декларацїя про сувере- НіТег УкраТни - “документ наскр!зь гуматстичний, ухвалений заради розвитку й рївноправностт Всїх народ!в, що живуть на У краж і” [2, с. 353]. Замахи на суверенитет УкраУни приречеш

наперед; “Серед найважливіших под ж року хотшось би також назвати наше порозумжнтя з великими силами укра’жськсм діас- пори” [2, с. 354]; Молодь У кражи продемонструвала вмшня бо- ротися за незалежшсть своеУ держави.

Важливою жанровою рисою будь-якого інтерв’ю с його діалогчний характер. Щоправда, дослщники видтяють ще й “штерв’ю-монолог, ... жтерв’ю-полюг (бесща за круглим столом), іНТере*ю-звгг, штерв’ю-зарисовку, іНТере’ю-анкету, прес-конферент’ю, брифшг” [3, с. 99]. Інтерв’ю Олеся Гончара найча-стше с Діалогчними. ЖурналісТ ставить письменнику запитан- ня, а останнж дае аргументовану вщповщ. Для ітере’іоера вежливо дібрати таю запитання, щоб вщповщ на них були пристрасними, цжавими для якомога ширшого кола читодв, що знають Олеся Гончара, знайомі з його художньою творчютю, громадською діяльністю. В.Портников формуе запитання таким чином, що, вщповщаючи на них, Олесь Гончар досить часто звертається до власноУ художньоУ творчосп, щоб продемонстру- вати и суголосшсть з провщними тенденщями доби, увиразни- тити своТ думки образами героУв, яю хоча й с плодом письмен- ницькоУ фантази, але так закоршеш в реал ГУ навколишнього життя, шби списан і з натури. Так, наприклад, даючи вщповщ на таке запитання журналюга: “Серед подж минулого року, про яю ми не згадали, був початок робота украУнського парламенту. Це своерщний феномен нашого життя, і я роздумую: серед ство- рених вами образів керівниюв були ріЗні люди. Був герой “Собору”, але, зрештою, був і герой “ТвоеУ зорГ” Заболотний... Чому ж у парламентеькж бшьшосп опинились саме героТ “Собору?” [2, с. 354-355], - Олесь Гончар, розмірковуючи над специфічними умовами УкраУни кщця 80-х, шюструе полггичну ситуаш’ю прикладами зі своУх ромашв: “Звичайно, моУ героУ теж діють в реагпях нашого життя. Володька Лобода, антигерой “Собору”, вже набув великого доевщю, адже чуття Унтриганства в нього просто гешальне, апаратна вченють і крутшський талант неперевершеш. Тож **вш** — у парламентсьюй бшьшосп, можливо. НаеіТв один 13 УУ лщерів. Але ж дУе і його антипод - студент Баг- лай чи той же Заболотний з “ТвоеУ зорі” - люди, яких я бачу ниж

серед сил демократії. Їх мало, але ментальність має тенденцію ставати бтишшою, якщо вона обстоює правду” [2, с. 355].

Інтерв'ю Олесь Гончара здебільшого належать до проблемних, соціально й політично заангажованих. У публіцистичному діалозі з кореспондентом письменник дає глибокий аналіз ситуації в державі, помічає її докорінні зміни, що відбуваються в Нім, указує на потребу консолідації здорових сил суспільства для розв'язання назрілих проблем сучасності. Досить часто при цьому Олесь Гончар висловлює свої прогнози на майбутнє, що завжди було в традиціях української письменницької публіцистики (В.Винниченко, М.Шаповал, У.Самчук, О.Довженко). Як свідчить Р.Д.Слободанюк, “знання мюче в конструюванні політичних прогнозів, якими насинена українська публіцистика з проблем державотворення, послав аналіз” [4, с. 63]. Зокрема, в згаданому вже інтерв'ю В.Портникову, Олесь Гончар подає своє бачення щойно розпочатого 1991 року: “Складно все. Звичайно, є великі сили, які не зашквалеш в тому, щоб продовжувались процеси демократизації й національного відродження” [2, с. 356]. Для прикладу, Олесь Гончар наводить ситуацію в Криму, де саме тоді розпочали поширюватися антиукраїнською настрої, створюючи реальну політичну напруженість в Україні: “Дика антиукраїнська кампанія, піднята комусь на догоду офіційною кримською пресою, як і те, що на сотні тисяч українського населення, чия праця збагачується Крим, дові не відкріто жодною українською школою і що найменше вияви національного українського життя зазнають систематичних переслідувань - хіба ж не свідчать ці факти, яку сваволу чинить на півострові шовіністичне чиновництво, з яким цинізмом і безкарністю там порушуються елементарні права людини!” [2, с. 356]. І все ж прогноз визначного українського письменника-публіциста на 1991 рік закінчується на оптимістичній ноті, що свідчить про глибину бачення ним суспільних перетворень у державі й справлю правильно зроблеш висновки з аналізу політичної ситуації в Україні: “І хоч ще навкруги шалешуть хурделиці, за вікном ще чорнобильно, та на Україні все ж таки розвидняється...” [2, с. 256]. До того ж, сказано все це в яскравій алегоричній формі, де темні реакційні сили постають в образах шаленичою завірюхи-хурделиці, а неологізм “чорнобильно” нагадує про недавнє

страшне лихо, що ще дуже довго буде сутгево поз начатие я на життєвому ріВНі народу УкраУни, але оце слово “розвидняється” десь у глибинах пщтексту перегукується з знаменитими “Досвггшми огнями” Лесі УкраУнки, творчють якоУ любив і ша- нував Олесь Гончар, даючи надію на оптим!зм у майбутньому:

Не бшея досв!ТНьоУ мл и, -

Доевший огонь запали [5, с. 68].

Інтерв*ю з письменником - це завжди можливість зазир- нути в його творчу лабораторіЮ, збагнути секрете художньоУ майстерносп, зрозумгги лі руйпїж сипи, що слону кали автора до написання певного лггературного твору, дали можливіють простежити документапну основу задум!в і Ухню реалпаюю в пропесі роботє на текстом тощо. Сам Олесь Гончар не особливо часто говорив про свою творчу лабораторно, не любив розмов про реал!зацно власних художшх задум!в. На Зуспрі4і з! студентами й викладачами КиУвського іНсппугу театрального мистец- тва в травш 1987 року Віп зазначав: “>1 належу до тех письмен- ник!в, яю не дуже охоче шуть на виступи, зустр!ч! . Вважаю, що це бшьше личить постам, а романістам треба бшьше триматєся робочого столу** [2, с. 244]. Однак 13 ряду інтерв*ю Олеся Гончара можна простежити як розвивався талант письменника, звщки приходили в його євщомють об рази персонаж!в книжок, що три- вожило його душу, як вш ставився до нападок на кращ! своУ твори. Ще 1965 року, вщповшаючи на запитання кореспондента Німецького тижневика “Tribilnc⁴⁴, Олесь Гончар в!в мову про ви- соке громадянське призначення лггератури: “Свою майбутню роботу над книжкою... бачу в заглибленн! в змют тексту. Пись- менник повинен значно повн!ше працювати над образами, щоб герой далеко не символшчно Міг пил и ваги на суспшсьство, а художньо й духовно його збагачувати” [6]. В інтерв’ю для журналу “Кур’єр ЮНЕСКО** (1992) Олесь Гончар розкрив антитотал!тар- не спрямування одного з своУх Творіє, написаного по св!жих сль дах В!йни, новели “Модри Камень**”: “Тотал!таризм у щй моУй перш!й повеєнн!й новелі вбачив тяжкий крим!нап і з цього приводу виявив до молодого автора всю свою патолопчну жорсто- юсть... КраУну тоді саме лихоманило вщ жахливих ждан!вських постанов, таврувалось Ахматову й Зоценка, і, як водиться, до роб!йських автор!в треба було долучити щось також і з в!чно пі-

дозрюваноТ УкраУни, тим-то режим на блискавка вдарила і в “Модри Камень” [7, с. 207]. У розмові з головним редактором журналу “Людина і світ” М.Рубанцем Олесь Гончар пояснює, що цілий ряд його творів - це спроба написати правду про ВІЙну: “Я належу до тих людей, котрим судилося пройти випробування ВеликоУ ВпчизняноУ вшні. “ПрапороносцР”, “Людина і зброя”, “Циклон” та іНіііі твори народилися з бажання розповісти правду про ТІ страшт драматичш поди, художньо й фшософськи осми- слити ІХ” [2, с. 370].

У бесил з л Герату роззнавцем А.Погрїбним Олесь Гончар торкнувся обставин написання свого першого роману про вшну: “Прапороносці” були написані досить швидко, і я вам скажу, що оїі харювсю студентськ! роки дуже допомогли меж працювати над романом. У мене була фіюлопчна освпа, і коли мені доводил ося буквально виробляти фронтову лексику, домагаючись максимально! правдивост! слова, то ви самі розумієте, яка складна, Крім усього жшого, була це робота. Вважаю себе щасливим (багато в чому нещасливим, але в цьому таки щасливим), що з першоУ своЕ книги я вщчув тдтримку читачів або, гучніше кажу чи, народу” [2, с. 281-282]. Тут же в діалозі з А.Погрїбним Олесь Гончар згадав і про долю свого наступного роману “Таєрія”: “Меш приємно було чути, що чабани носили цей роман у своЕх торбах разом з різними чабанськими причандаллями (коли нредставники цього краю сказали мені: “Ми вас обираємо до Верховно! Ради УкраУни за “Прапороносц” і за “Таєрію”, - то, звичайно, оту зоряну мить еднання Зі своЕм читачем, про яку ви кажете, я переживав)” [2, с. 282]. Вт також торкнувся складного шляху до читана свого останнього роману “Твоя зоря”. Цензура - “верховш пильнувачР” - вимагала вш Олесея Гончара вилучити з тексту окремі фрагменти, “закидалось автором! також, що надто шеально сприймається головка пара - Кирило Заболотний і його Соня” [2, с. 282]. Вщповщаючи на запитання Анатолія Погрїбного, Олесь Гончар дав пояснення, чому вш не хопв робити купюри в своєму тексті: “Меж хотілося показати людськ! ку любое, велику любое, якоТ вистачає на все життя. Хто доведе меж, що це не на насі? Я перед тим прочитав море книжок про сіМейні незлагоди, знав про те, що у нас розлучається половина молодих сімей. Отже, й виникло бажання показати протилежне,

тим бшьше, що прообраз Кирила і його дружи ни таки я зустрів у житт (мет потрібно, щоб моя творча уява спиралася на щось конкретне: звичайно, життя, стосунки того подружжя потім узгаляювались, тишзувались, але я мав на що спертися)” [2, с. 282].

Ще 1975 року в інтерв’ю для канадського українського журналу “Ми і, свгг” Олесь Гончар розкрив деякі з своїх творчих секретів: “Потреба писати означає потребу відчути естетичну насолоду, дати проспер духовної енергії” [8, с. 17]; “Письменник повинен знати, про що пише. Але у творенні художніх образів він має бути вільний: риси характеру конкретних людей і обставин в яких він відтворювався, не повинні тягнати над ним. В художніх творах має бути правда об’єктивна, а не фактографічна, а щоб наблизитись до неї, треба дати проспер уяві” [8, с. 18]; “Перша новела “Тронки” - “Полігон” тобі спалахнула в уяві Це сталося після одвідин справжнього полігону. Були враження про моторошні витвори, нащеплені в небо, була три вога... Згодом прийшли образи тих, за кого тривожилось. Писав просто в степу, зупинивши машину край шляху” [8, с. 19].

І щоб підсумовуючи, Олесь Гончар у цьому інтерв’ю назве свій найголовніший секрет: “Якнайглибше вдуматися в те, про що писатимеш, щоквито ввійти, вжитись, зануритись у свгг образів — це, мабуть, чи не найважливіший з усіх творчих “секретів”. Творча лабораторія письменника завжди з ним, процес писання починається задовго до того, як на папір ляжуть перші літери” [8, с. 20].

Інтерв’ю з Олесем Гончаром досить часто можна віднести до так званих біографічних, “позитивною ознакою такого журналістського тексту є те, що журналіста не ставлять коротких і стереотипних питань, ... а формулюють проблему, що відображає ерудицію кореспондента” [9, с. 63]. До цього виду інтерв’ю належать розмови з В.Абліцовим, А.Погрібним, С.Дворниковим та іншими співбесідниками письменника, які у формулюванні запитань виявляли глибину поставлених проблем, ненав’язливо примушуючи Олесю Гончара вступати в полеміку, шукати вагомих аргументів на підтвердження своїх думок з приводу актуальних проблем громадсько-політичного й культурного життя, власної творчості.

Інтерв’ю Олесю Гончару відзначаються емоційною забарвленістю, чіткістю авторської позиції, висловленою з актуальних питань суспільно-політичного й мистецького життя, присутістю в ній неповторного “я” письменника, щирістю й відвертістю перед читачем,

Раздел 2. Поэтика и история литературы

радіослухачем чи телеглядачем, що створює ш- тимну атмосферу особливо! довіри, порозумшнтя автора й ауди- ТоріУ, до якоЎ вІн звертається. До того ж, безпосередніст. спшку- ваннтя письменника Зі своїми шанувальниками видшяють цей жанр з пом!ж інших в систем! публцистики Олесья Гончара. Зга- дана вище розмова з Анатолієм Погр|бним виразно демонструє можливосп жанру: Літературознавець і письменник час вщ час в и перебігу жби мшяються ролями. М.Подольн зазначав: ”Інтерв’ю - це розмова, де один шшого “провокус” на неспод1- ване. С два в иди іНТере’ю: а) коли ви просто “виймасте” з люди- ни те, що вам потр1бно і б) “Інтерв’ю-портрет”, коли ви ставите за мету показати саму людину, коли все, що вш говорить - щка- во” [10, с. 15]. у творчж практищ Олесья Гончара переважає дру- гий вид іНгерВ*К>. Цьому сприяв той факт, що його сп1врозмов- ники здебшьшого й сам! були неординарними особистостями.

Ця стаття с складовою частиною великого комплексного дослщження публцистчно! спадщини Олесья Гончара, важли- вим фрагментом якого буде анал!з и жанрово! системи.

Цитована література

1. Теорія і практика радянської журналістики. Основи майстерності. Проблеми жанрів / Під ред. В.Й.Здоровеги. - Львів, 1989.
2. Гончар Олесь. Чим живемо: На шляхах до українського Відродження. - К., 1993.
3. Гриценко О., Кривошеев Г., Шкляр В. Основи теорії журналістської діяльності - К., 2000.
4. Слободанюк Р.Д. Мистецтво прогнозування в народознавчій публіцистиці // Редакційно-видавнича справа: досвід, проблеми, майбутнє. - К., 1997.
5. Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т. — К., 1975. — Т. 1.
6. Stirbt der Roman als Genre aus? // Tribttne. - 1965,16 Januar.

7. Високоліття. Олесю Гончару 75. Збірник матеріалів / ред.- упор. В.Я.П'янов. - К., 1993.
8. Письменник і творчість (Розмова з Олесем Гончаром) // Ми і світ. The Ukrainian magazine we and the world Canada. - 1975, July - august.
9. Федик О.С. Журналістські текст: спроба національно-онтологічної характеристики // Українська журналістика і національне відродження / Ред. кол.: В.Й.Здоровега (відп. ред.) та іш. - К., 1992.
10. Подолян М. Публіцистика як система жанрів. - К., 1998.

Аннотация

Интервью как жанр занимает важное место в публицистике Олесея Гончара. Его интервью отличаются эмоциональным колоритом, ясностью позиции автора, которая затрагивает вопросы общественной и духовной сферы, является искренней и открытой. Олесь Гончар создал атмосферу особого доверия между собой и читателем, радиослушателем, телезрителем. Как правило, он давал интервью известным журналистам, представляющим солидные издания.

Annotation

Interview as a genre plays an important role in Oles' Gonchar's publicism. His interviews are distinguished by emotional colouring, clarity of the author's position which touches upon the issues of social and spiritual life sincerely and openly. Thus Oles' Gonchar has created the atmosphere of special trust between a reader, a listener-in or a televiewer and himself. As a rule he was interviewed by famous journalists, who represented well-established editing houses.

*Стаття надійшла до редакції 23.12.02
Стаття поступила в редакцію 23.12.02*

РАЗДЕЛ 3. СЛОВАРЬ

УДК 82-2.09

Медовников С.В.

ДРАМА

Драму можно сравнить с домом, у которого два крыльца. Одно из них выходит на проспект художественной литературы, другое — на театральную площадь. Это двойственное предназначение драматургии многое определяет в ее характере и судьбе.

Драма оказывается в сложных и асимметричных отношениях со своими “соседями” по литературному ряду — лирикой и эпосом. С лирикой драму роднит волевое начало, непосредственность высказывания, прямая речь лирического и драматического героев, звучащая в настоящем времени. Однако вся лирическая “деятельность” остается в области желаний и предложений, в сфере переживаний. Существенное различие между этими литературными родами лучше всего прояснить на примере.

Лирический герой, стоя перед запертой дверью, горячо и взволнованно произносит различные догадки и сентенции о том, почему закрыта дверь и что может за ней скрываться. Конец стихотворения застает героя на той же черте, с которой все и начиналось. “Предвратный” монолог драматического персонажа тоже может взмыть к неслыханным высотам красноречия, которое, по мысли Дидро, “приличествует драме”. Но, в мире драмы монолог — всего лишь передышка или “психическая атака”, перед тем как совершить “поступок прямого назначения”. Драма начнется с того места, на которое вступил герой после того, как он откроет (или взламывает) дверь.

Последовательность происшествий и событий, происходящих в пространстве и во времени — общая родовая черта эпоса и драмы. Небольшая история о взломанной двери

(неудавшаяся попытка - тоже событие) может войти в эпическое произведение как рассказанный (повествовательный) эпизод из жизни романного героя. Кстати сказать, он может ломиться в дверь молча, ибо мотивация его действий - задача автора романа. Тем более, что все это произошло не сейчас, а когда-то.

Таким образом, сюжетность, то есть перемены, происходящие с людьми и окружающей их средой во времени, есть категория объединяющая эпос и драму и противопоставляющая их лирике. Причем, несомненно, уступая эпосу в полноте и всесторонности охвата необъятного пространства жизни, драма превосходит последний “на коротких дистанциях**”, на тех участках и направлениях, где человеческие отношения и общественные противоречия достигают крайней степени остроты и наступает момент последних и решительных столкновений.

“Драма целиком принадлежит миру человека** [1]. К этому справедливому замечанию американского исследователя Эрика Бентли следует добавить, что предметом драмы становится та сторона человека, которая обращена вовне, наружу, открыта другим людям и всему миру. Драма проявляет интерес к той сфере насыщенных человеческих взаимодействий, которые способствуют яркому проявлению нравов и характеров, суровому их испытанию на пределе возможностей и на изломе судеб.

Если эпическое произведение можно представить в виде линейной протяженности, то драма тяготеет к тем формам и конфигурациям, которые принято называть сферическими. Эпическое повествование (повесть) может долго продвигаться параллельно текущему времени, вбирая в себя все новые и новые эпизоды и подробности, как бы совпадая с естественными ритмами бытия. Жизненный материал для драмы должен быть сразу же отъединен и отграничен, так чтобы зачин и окончание с самого замысла уже представали бы как нечто целое и самодостаточное. К тому же не любые исторические или бытовые события могут стать основой драматического сюжета, а только те, которые несут в себе заряд борьбы, энергию столкновений, напряженное противостояние между людьми, идеями, мировосприятиями.

Драма - это мир возвращений, мир, в котором количество действующих лиц, значительных событий и драматических положений отмерено и исчислено уже в самом замысле. Не случайно пьесе предшествует афиша, где названы, а иногда и кратко охарактеризованы персонажи, указаны время, место и обстановка действия, а также уже задано, примерно, число появлений на сцене каждого из героев и протяженность их высказываний. Совершенно очевидно, что подобная “афиша”, скажем, для “Войны и мира” невозможна: она заняла бы не менее четверти романного текста. Возможности драматических героев шалить и своевольничать в сравнении с персонажами эпических жанров резко ограничены.

Драматический писатель стремится собрать возможно большее число своих персонажей в одно и то же место и в то же самое время. Ему необходимо как можно скорее и как можно полнее и окончательнее прояснить и упростить ситуацию, определить характер и высветить суть каждого героя, развязать все узлы, достичь результата во всех драматических поединках. Кстати сказать, драма - самый *результативный* род литературы. Драматическое действие как бы ходит по кругу. В классической пьесе мы нередко наблюдаем многократно повторяющийся “комплекс драматических положений” (В.Волькенштейн). Основная драматическая коллизия *воз-вра-щае-т-ся* с нарастающим напряжением, торопясь к разрешению и развязке. Живые действующие лица и голоса, поворотный круг, замкнутое пространство, отдельный и самодостаточный предметно-зримый образ мира — все это непереносимое условие феномена драмы. Из этого положения со всей очевидностью следует, что драма как будто специально создана и предназначена для театра, ибо только в нем есть то “оборудованное поприще”, в котором литературная драма может обрести свое подлинное и полнокровное осуществление.

Вопрос о приоритете, о том, что образовалось раньше, — театр или драма, остается за сценой. Существеннее всего в данном случае разобраться в том, в какой мере и как конструкция драмы обусловлена природой театра, как складывались отношения между суверенными сторонами на протяжении веков.

Предрасположенность драматического произведения к “другой жизни” становится его органическим свойством, присущим ему *in statu nascendi*. Можно назвать его сценичностью, которая проявляется и в четком разделении пьесы на акты и явления, и в быстрой перемене лиц и событий, и в самом объеме жизненного материала, преобразованного в сюжет драмы. Эти благоприятные для “сценического прочтения” драмы начала мощно усиливаются чисто театральными средствами: выразительными мизансценами, *талантливой* игрой актеров, музыкой и цветом, световыми эффектами и т.д. При этом происходит известная перегруппировка между отдельными частями текста драматического произведения: одни его части приобретают особую яркость и зрелищность, другие уходят в тень. Мера этого перераспределения - задача интерпретаторов и постановщиков.

“...Деятельность есть высшее наслаждение жизни, есть сама жизнь”, - замечает Август Шлегель, размышляя о природе драмы [2, с. 32]. Действие - общая категория эпических и драматических произведений. Однако действие в драме отличается целым рядом характерных черт и особенностей. Драматическое действие должно быть динамичным, непрерывным, однонаправленным, сквозным, вовлекающим в единый поток и завязывающим в один узел всю совокупность поступков, движений и жестов героев. Из трех пресловутых драматических единств неперенным и неукоснительным Гегель считает лишь единство действия. Основание этого единства складывается из множества столкновений и противостояний, вбирающих в себя намерения и волевые устремления действующих лиц. Каждое из них преследует свой личный интерес и вступает в разнообразные отношения с другими драматическими персонажами. Искусство драматурга заключается в том, чтобы из многих отдельных действий и противодействий выстроить монолитное и сообразное речевое целое, все части которого пребывали бы в подвижном равновесии и непрерывной динамике.

Со времен античности в мировой драматургии возникают и утверждаются устойчивые приемы усложнения драматического действия: перипетии, узнавания, *qui pro quo* (один вместо другого). Малые эпизоды сплетаются в более крупные единицы драматического текста. Связь всех компонентов драматического произведения характеризуется повышенной плотностью и жесткостью сплетений. В

драме каждый последующий эпизод оказывается в гораздо большей причинной зависимости от предыдущего, нежели это имеет место в эпосе и тем более в лирике. Причем эта каузальная связь возрастает по мере продвижения к финалу.

Как только король Лир объявляет о разделе своих владений, ход событий катастрофически убыстряется. И “сила вещей” уже не увлекает, а буквально тащит старого короля по тесному коридору необходимости. И никак невозможно теперь ни повернуть назад, ни свернуть в сторону (действие непрерывно и однонаправлено). Сам великий автор-творец не в силах помочь герою-протагонисту, опрометчивый поступок которого уже не оставляет ему выбора. Здесь срабатывает закон “тесноты драматического ряда”. Штайгер справедливо полагает, что в драме отчетливее всего проявляется логическая сфера человеческого существа.

Драма - шахматы литературы. Начиная с Древней Греции, многие крупные мыслители, философы приступали к теории драмы, может быть, потому, что она более всего в искусстве поддавалась логическому обоснованию. Особая и огромная роль в исследовании драмы принадлежит Аристотелю и Гегелю.

Аристотель в своей “Поэтике” обосновал те необходимые положения о сущности и специфике драматического искусства, которые вот уже более 2000 лет остаются базовыми для всех теоретиков и практиков драматургии и театра. Гегель, завершая огромный исторический период в истории развития драмы, обобщая все предшествующие изыскания в области искусства драмы, создал поистине универсальную систему воззрений на всю область искусства, в том числе и на драму. Будучи “чистым теоретиком”, оперируя* “большими числами”, Гегель тем не менее весьма глубоко разработал и тщательно обосновал и такие, по преимуществу “инструментальные” категории драматического произведения, как монолог и диалог, ситуация и коллизия. Немецкий философ закономерно приходит к выводу, что драма есть “высочайшая ступень поэзии и искусства

вообще”. Со времен Гегеля категория конфликта стала центральной при анализе драматического произведения, так как именно посредством конфликтов и совершается субстанциональное противоборство различных несовместимых начал, полярных человеческих сил и устремлений и то или иное разрешение этого противоборства.

Существует тенденция рассматривать текст драмы только как предварительный конспект, черновой набросок, фабульную заготовку для будущего спектакля. Слово — не единственное, но первостепенное и в высшей степени содержательное начало театрального спектакля. Подлинное драматическое произведение вполне самодостаточно и обладает всеми достоинствами целого художественного мира. Оно имеет все возможности и условия для перевоплощения в театральный спектакль.

Речевая организация драмы отличается известной сложностью. Вся совокупность текстов драмы отчетливо делится на авторскую часть и речь персонажей. В.Е. Хализев два этих состава речи называет соответственно побочным и основным. К сфере авторской компетенции относятся афиша (лист с обозначением действующих лиц) и ремарки. Причем, в эту ^мчасть речи” входят и пояснительные замечания автора о манере и тональности произносимых героями реплик и краткие описания места и обстановки действия перед каждым актом. Авторское слово оказывается, как правило, редуцированным, оно носит вспомогательный, даже служебный характер. Хотя в новой и новейшей драме, у таких драматургов, как Генрик Ибсен, Бернард Шоу, Луиджи Пиранделло, Герхарт Гауптман, весьма заметна тенденция к экспансии авторского слова.

В драматургии XX века ремарка уверенно расширяет зону своего влияния, вырывается из тесных помещений справочного бюро, смело берется за решение чисто художественных задач. У Чехова ремарка становится тонким настройщиком знаменитой симфонической атмосферы его пьес.

Реплика в драме чаще всего оказывается завершающим и оформляющим результатом психо-мимического и волевого усилия персонажа. Составляющие диалог реплики должны гибко и соразмерно выражать динамичный и переменчивый рисунок отношений между героями, неуклонно продвигая сквозное

драматическое действие. Высокое мастерство драматического писателя состоит в том, чтобы не только в произносимых фразах, но и в неизбежных паузах, в междометных заминках, в пластических проявлениях, в порывах и жестах неостановимо с равномерным нарастанием поддерживать ток драматического напряжения, устремляющийся к финалу. Все это возможно лишь в том случае, если драматический автор обладает не только чутким, а абсолютным театральным слухом.

Краткость в драме не сестра, а царица, законодательница. Излишне длинная реплика не то чтобы плохая, а невозможная, немислимая. Она ломает строй и порядок целого произведения. Уметь обойтись минимумом речевых единиц и при этом каждую из них ужать до предела - величайшая доблесть драматурга. Это притом, разумеется, что вся совокупность мыслительных и эмоциональных акций и реакций пьесы должна обрести свое полное и нестесненное воплощение. Англо-американский теоретик и практик театра Эрик Бентли справедливо заметил: "...Каждый отрезок времени - секунда, минута и так далее — ценится в драме на вес золота" [1, с. 75]. Разумеется, с этой мерой применительно к некоторым периодам истории драмы (например, Классицизму), а также к отдельным жанрам следует приближаться с немалой осторожностью.

Слово в драме не только векторно, но и строго дистанцированно, столь же тщательно отрегулированы тональность и регистр его звучания. Громадность сцены, объем и протяженность зрительного зала, вмещающего сотни зрителей, провоцируют драматическое слово на громкое и внятное звучание. И дело не только в том, что любая реплика должна произноситься с "нарощенной" интонацией, аффектированно, с неременной "театральностью", а интимный шепот со сцены должен быть отчетливо слышен на задних рядах третьего яруса, до которых от линии рампы не менее сорока метров. Драматическое слово уже из-под пера драматурга должно выходить укрупненным и увеличенным до гиперболы, оратореки-мощным, ярким и метафорическим с повышенным содержанием образности и патетическим одушевлением.

Слово в драме может быть уподоблено вставшим на дыбы льдинам в разгар ледохода и одновременно - шестеренкам в

коробке передач с их молекулярной точностью сцеплений. Шекспировский размах, парад безрассудных гипербол, внезапные выбросы бурных чувств и громкие слезы отчаяния - это все неперемненные атрибуты, традиционные средства драматического выражения. Заглавный персонаж одной из самых значительных трагедий Шекспира, оставаясь внутри своей исторической реальности, не догадываясь о своем театральном звании, “попадает*”, однако же, в своем пафосном монологе в самую суть и в самый нерв природы театра:

Лир:

Не ссылайся
На то, что нужно. Нищие и те ' В
нужде имеют что-нибудь в избытке.
Сведи к необходимости всю жизнь,
Л человек сравняется с животным.

[3, с.523]

Именно так. Нищим на театральной сцене подобает предстать, пусть и в ветхой одежде, но с нарядными и яркими заплатами. Театр — это излишество и переизбыток, возведенные в закон. Театр — это страстный и открытый бунт против суровой необходимости. В театре, что не избыток, то бледно и невыразительно. Конечно, существует и “бедный” театр, но это умышленная бедность.

В том же монологе шекспировский герой демонстрирует мощь высокого драматического слова. Тем не менее, театр многолик. Помимо пышных и красноречивых тирад на театральных подмостках есть место и умолчанию, и нарочитой недосказанности и невысказанности. В чеховских “Трех сестрах” барон Тузенбах, уходя на дуэль с Соленым, не произносит прощального монолога на тему “жить или не жить”, а всего-навсего просит Ирину распорядиться, чтобы ему сварили кофе. Между тем риск через несколько минут расстаться с жизнью для героя достаточно велик. Но в атмосфере чеховской драматургии о сокровенном вслух не говорят. Таким образом, реплика чисто бытового характера оказывается выразительнее длинного риторического периода, пусть начертанного и гениальным пером. Невербальный хлопок раздавшегося за сценой выстрела

становится поистине золотой точкой в этом драматическом эпизоде.

Нисколько не преувеличивая, можно сказать, что драма состоит из монологов, диалогов, отдельных реплик и молчания. Причем, последнее обладает в драматическом пространстве целым набором значений, множеством оттенков и характеристик. Но основная канва драматического развития складывается, конечно, из монологов и диалогов. Противопоставление двух этих форм драматической речи не должно затмевать их конструктивного взаимодействия в архитектонике драмы. Различия между ними носят локальный и тактический характер. Целую пьесу можно представить как один большой монолог, обращенный к зрителю. Подобный монолог состоит из некоторого количества диалогов разной продолжительности и достоинства. В свою очередь, любой диалог есть некоторая последовательность монологов, распределенных между персонажами.

Монологи уместны “при тихой погоде**”, в относительно стабильных периодах драматического произведения, когда происходит сосредоточение и накопление энергии действия.

Динамически диалоги, напротив того, взрывают спокойствие и ускоряют движение конфликтного начала. Диалог царит и преобладает, как правило, в классических трагедиях и комедиях.

Монолог - тяжелая артиллерия стародавних и древних трагедий. В новейшей драматургии, особенно после Брехта, глобальное обращение к публике становится гораздо более важным драматическим событием, чем внутренние перипетии и “разборки**” между героями пьесы. Впрочем, следует помнить о том, что любой, даже очень современный момент развития драмы в перспективе большого времени остается всего лишь одним из многих эпизодов.

Драма всегда претендовала на особое и даже исключительное положение среди других произведений изящной словесности. Драма неизменно стремилась быть главной героиней театральных представлений. А театр очень часто оказывался в центральном круге общественной жизни, в освещенных местах истории, рядом с властелинами и королями.

Драма - самый устойчивый и консервативный ствол литературного развития. Она дольше всех бережет свои традиции и привычки, свои стародавние установления и приемы. Магическое пространство театральной сцены прочно и цепко удерживает ее в своем плену, препятствуя слишком резвому устремлению вслед за новизной перемен.

Драма - хранительница и заповедник классических норм, свойств, категорий, величавых пропорций высокого искусства, залог преемственности человеческих чувств и переживаний. Драма - остов и опора культурного бытия, плодотворная и воспроизводящая “память литературы”.

Цитированная литература

1. Бентли Э. Жизнь драмы / пер. с англ. М., 1978.
2. Аникст А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. - М., 1980.
3. Шекспир У. Собр.соч.: В 3 т. - Харьков, 1996. - Т.2.

Анотація

У статті розглянуто деякі аспекти природи драми у світлі її специфічного призначення.

Annotation

The article investigates some aspects of the nature of drama in the light of its destined specificity.

*Стаття надійшла до редакції 10.12.02
Стаття постуила в редакцію 10.12.02*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Веремчук Ю.В. — викладач Рівненського інституту слов'язнавства

Гаврилова Ю.Ю. - кандидат філологічних наук, завідувач кафедри журналістики Донецького інституту соціальної освіти

Галич В.М. - кандидат філологічних наук, доцент інституту журналістики Київського національного університету ім. Тараса Шевченка

Домащенко О.В. — кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Дубровська О. Т. - старший викладач Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка

Кадубма М.К. — аспірант Донецького національного університету

Какосва Л.В. - викладач Донецького національного університету

Кравченко О.А. - кандидат філологічних наук, старший викладач Донецького національного університету

Лохман Н.Х. — старший викладач Донецького інституту соціальної освіти

Мегела І.П. — доктор філологічних наук, професор Київського національного університету ім. Тараса Шевченка

Медовников С.В. — кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Погребна В.П. - кандидат філологічних наук, доцент Запорізького державного університету

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Веремчук Ю.В. - преподаватель Ровненского института славяноведения

Гаврилова Ю.Ю. — кандидат филологических наук, заведующая кафедрой журналистики Донецкого института социального образования

Галич В.Н. — кандидат филологических наук, доцент Института журналистики Киевского национального университета им. Тараса Шевченко

Домашенко А.В. — кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета

Дубровская О.Т. — старший преподаватель Дрогобычского педагогического университета им. Ивана Франко

Кадубина М.К. - аспирант Донецкого национального университета

Какоева Л.В. - преподаватель Донецкого национального университета

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

Лохман Н.Х. — старший преподаватель Донецкого института социального образования

Мегела И.П. — доктор филологических наук, профессор Киевского национального университета им. Тараса Шевченко

Медовников С.В. - кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета

Погребная В.П. — кандидат филологических наук, доцент Запорожского государственного университета

ЗМІСТ

Від редакції		5
розділ 1.	ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ	
Домащенко О.В.	Про естетичне завершення і “квітучу складність” сучасної теорії літератури	6
Гаврилова Ю.Ю.	Давньогрецька трагедія: становлення драматичної концепції художнього часу	23
Кравченко О.А.	Архітектоніка трагічного. До постановки проблеми	30
Дубровська О.Т.	Еволюція жанрових концепцій у сучасному літературознавстві	35
 РОЗДІЛ 2.	 ПОЕТИКА І ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ	
КакоЄва Л.В.	Архетип жертвоприношення у середньовічній драмі	46
Погребна В.Л.	Російська критика 60-80-х гг. XIX с. про вульгарні прояви жіночої емансипації	62
Кадубша М.К.	Художній свгг драми-фесрії Лесі У країнки “Лісова пісня”	74
Мегела І.П.	Міфопоетичний роман Арона Тамаші	90
Веремчук Ю.В.	Як лікувати “носорогіт”? (життєва основа п’еси-притчі)	104

Лохман Н.Х.	Переклад як інтерпретація художнього тексту (на матеріалі казки А. де Сент-Екзюпері “Маленький принц” і перекладі в українською та російською мовою)	116
Галич В.М.	Специфічні особливості інтерв’ю в жанровій системі публіцистики Олеся Гончара	126
розділ 3.	СЛОВНИК	
Медовніков С.В.	Драма	135
Відомості про авторів		145

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции		5
РАЗДЕЛ 1.	ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	
Домащенко А.В.	Об эстетическом завершении и "цветущей сложности" современной теории литературы	6
Гаврилова Ю.Ю.	Древнегреческая трагедия: становление драматической концепции художественного времени	23
Кравченко О.А.	Архитектоника трагического. К постановке проблемы	30
Дубровская О.Т.	Эволюция жанровых концепций в современном литературоведении	35
РАЗДЕЛ 2.	ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	
Какоева Л.В.	Архетип жертвоприношения в средневековой драме	46
Погребная В.Л.	Русская критика 60-80-х гг. XIX ст. о вульгарных проявлениях женской эмансипации	62
Кадубина М.К.	Художественный мир драмы-феерии Леси Украинки "Лесная песня"	74
Мегела И.П.	Мифопоэтический роман Арона Тамаши	90
Веремчу к Ю.В.	Как лечить "носорогит"? (жизненная основа пьесы-притчи)	104

Лохман Н.Х.	Перевод как интерпретация „ художественного текста (на материале сказки А. де Сент-Экзюпери "Маленький принц" и переводов на украинский и русский язык)	116
Галич В.Н.	Специфические особенности интервью в жанровой системе публицистики Олесея Гончара	126
РАЗДЕЛ 3.	СЛОВАРЬ	
Медовников С.В. Сведения об авторах	Драма	135 146

Требования к оформлению статей “Литературоведческого сборника”

Для публикации материалов в сборнике необходимо предоставить текст статьи в виде контрольной распечатки и дискеты с файлом, содержащим эту статью. Статья на дискете должна быть предоставлена в формате Microsoft Word 97, шрифт — Times New Roman, размер шрифта — 14, интервал — одинарный, поля - 2,5 см.

На первой странице печатаются: УДК; ФИО автора; название статьи.

В конце статьи обязательны аннотации: на украинском и английском языках (если статья на русском языке); на русском и английском (если статья на украинском языке); на русском и украинском языках (если статья на английском); на русском, украинском и английском (если статья публикуется на любом другом языке, кроме названных).

Список литературы оформляется как "Цитированная литература". Литература в списке подается в порядке появления ссылок в тексте статьи, без указания издательства и общего количества страниц. Ссылки даются в квадратных скобках: [1, с.].

Сноски ставятся внизу страницы и обозначаются звездочками:

Страницы нумеруются карандашом в контрольной распечатке.

Согласно постановлению ВАК Украины от 15.01.2003 № 7-01/1 в содержательное оформление статьи должны входить такие элементы: а) постановка проблемы в общем виде и ее связь с важными научными или практическими заданиями; б) анализ последних исследований и публикаций, в которых начато решение данной проблемы и на которые опирается автор, выделение нерешенных ранее частей общей проблемы, которым посвящается статья; в) формулирование целей статьи (постановка задания); г) подача основного материала исследования с полным обоснованием полученных научных результатов; д) выводы из данного исследования и перспективы дальнейших поисков в данном направлении.

На отдельном листе подаются общие сведения об авторе: фамилия, имя, отчество (полностью), место работы, звание, должность, контактная информация (домашний адрес, телефон, электронный адрес).

Цена одной типовой страницы текста - 7 гривень.

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. - Вип. 12. - Донецьк: ДонНУ, 2002.-
152 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літерату
ознавства.

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

Подписано до друку 22.05.2003 р Формат 60x90/16. Папір типографський.
Офсетний друк. Умовн. друк. арк 9.5. Тираж 300 прим. Замовлення Кз 662

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