

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

Литературоведческий
сборник

Выпуск 13

Донецк, 2003

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. – Вып. 12. – Донецк: ДонНУ, 2003. – 180 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, 2003

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.*

РАЗДЕЛ 1. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82: 1

Домашенко А.В.

О ПРИНЦИПАХ ЗАВЕРШЕНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ЦЕЛОГО

В высшей степени отрадным является тот факт, что в последнее время вновь возрос интерес к “Поэтике” Аристотеля. Однако в попытках ее нового прочтения обнаруживаются проблемы, о которых нельзя не упомянуть. В книге П. Рикёра “Время и рассказ” (1985 г.) читаем, что действие, которому подражает трагедия, характеризуется “завершенностью, целостностью, надлежащей протяженностью” [1, с.50. Пер. Т.В. Славко]. К сожалению, мне недоступен подлинник, поэтому я не знаю, в самом ли деле П. Рикёр переводит аристотелевскую *ᾠλς* как *integrite*. Но поскольку для отечественного литературоведения более актуальным фактом является именно перевод, я буду вести разговор с имеющимся у нас в наличии текстом. Подмена целого целостностью неминуемо приводит к разговору не об Аристотеле, а по поводу Аристотеля: о “Поэтике” здесь можно забыть. Свидетельство тому – развертывание мысли П. Рикёра, когда, как о само собой разумеющихся вещах, говорится, что “поиску завершенности и целостности” свойственна “забота об интеллигибельности” [1, с.56]. Поиску целостности как идее умопостигаемой (в поэтологическом отношении – содержательной) действительно свойственна “забота об интеллигибельности”, но причем здесь и завершенность, и Аристотель? Даже употребление “завершенности” и “целого” через “и” неуместно, поскольку первое является одной из неперменных характеристик второго. Тем более неуместно такое употребление “завершенности” и “целостности”. Целостность – это то, что завершает, целое – то, что завершается.

В таких случаях появляется повод лишний раз вспомнить мудрого Р. Декарта, писавшего в “Правилах для руководства

ума” (1628-1629 гг.): “...Вопросы о названиях встречаются так часто, что если бы среди философов навсегда установилось согласие относительно значения слов, то почти все их споры были бы прекращены” [2, с.129].

К той же проблеме обращается и А. Компаньон в недавно вышедшей во Франции (1998 г.) и у нас книге “Демон теории” [см.: 3]. Эта книга оставляет двойственное впечатление. В ней мы находим весьма содержательный очерк того, что автор очень хорошо знает, – истории идей современной западной поэтики. Но как только автор переходит к истокам современной поэтики – к тому же Аристотелю, его суждения теряют и глубину, и содержательность.

Начнем с того, что малоплодотворной, надуманной и попросту неинтересной является дилемма, из которой исходит и которую всерьез пытается опровергнуть А. Компаньон, обращаясь к проблеме мимесиса (о чем говорит литература: о внешнем мире или о самой литературе) [см.: 3, с.116]. Понимание мимесиса как способности литературы говорить о внешнем мире или, тем более, как копирования внешнего мира не является предметом сколько-нибудь серьезных теоретико-литературных дискуссий – об этом знают, кажется, все, кроме представителей современной западной поэтики. Гегель (которого современные корифеи литературоведческой грамматики не читают, потому что он “устарел”), называя копирование “голым подражанием”, утверждал, что “искусство, если оно не идет дальше формальной цели *голового подражания*, дает вместо подлинной жизни лишь ее личину” [4, с.45. Пер. Б.Г. Столпнера]. Мы видим, что знание Гегеля – не то многознание, которое уму не научает. По крайней мере, оно позволяет сэкономить время для более важных дел.

Мимесис – это отнюдь не способность поэзии говорить о внешнем мире (мало ли кто и как о нем говорит), но (здесь я отвлекаюсь от Аристотеля) ее способность творить мир, восполняя прозаические законы нашего повседневного существования законами поэтическими, которые в то же время остаются законами жизненными [см.: 5, с.3-20]. Без такого восполнения человеческое существование не может быть “полным”, “целым”. Поэзия как раз реализует эту потребность: в пределах нашей частной жизни она хранит память о нашей общей принадлежности цело-

му. В этом смысле задача поэзии та же, что религии и философии, только средства ее иные. Главное из этих иных средств – эстетическое завершение как непрменная характеристика мимесиса. Без большого преувеличения можно сказать, что граница, разделившая Платона и Аристотеля, – это на самом деле их отношение к тому, что мы теперь называем эстетическим завершением.

Платон и Аристотель вовсе не нуждаются, вопреки мнению А. Компаньона, в защите перед лицом современной поэтики. Скорее уж современная поэтика должна “выстоять” при встрече с ними, обнаружив при этом способность понять их так, “как они написаны”, а не так, как требуют обстоятельства текущего момента или кворум в кружке. Попытки А. Компаньона предложить такое новое понимание мимесиса, которое “оправдывало” бы его употребление в современной поэтике, порождены ложными посылками: потребность в его реабилитации существует лишь в пределах кружка, в котором кто-то о чем-то договорился. А. Компаньон пишет: “Никто не отменяет осуществленного современной поэтикой пересмотра визуально-живописной модели, утвердившейся еще до Аристотеля, благодаря платоновскому словоупотреблению, и оставшейся господствующей, несмотря на осуществленное Аристотелем включение диегезиса в мимесис” [3, с.148-149]. Что здесь сказать? С таким же успехом поэтика могла бы пересмотреть восход солнца с востока. Если она этого не сделала, то, разумеется, не из-за недостатка смелости.

Целиком в духе литературоведческой грамматики, которой он всей душой принадлежит, хотя и пытается соблюдать нейтралитет, А. Компаньон утверждает, что мимесис на самом деле – это “познание, а не... подражание” [3, с.149]. Перед нами очевидная путаница результата мимесиса и самого мимесиса. Когда знакомишься с подобными интерпретациями Аристотеля, создается впечатление, что он родился вчера вместе с современной поэтикой, что не было на самом деле ни подлинного Аристотеля, ни даже Гегеля, без знания “Эстетики” которого любой наш теоретико-литературный разговор о мимесисе теряет смысл. А преимущественные, более того – исключительные занятия семиозисом, как видим, безнаказанно не проходят. Вообще в своих

рассуждениях об Аристотеле А. Компаньон ничего, кроме неподражаемой французской способности “коснуться до всего слегка”, не демонстрирует. Это, разумеется, похвальная способность, которой нам, столь тяжеловесным и полностью лишенным грации, необходимо у французов учиться. Но, похоже, современная западная поэтика только этому и может нас научить.

Неудовлетворительной остается интерпретация А. Компаньоном манического и миметического родов поэзии (о которых говорит Платон) как трех модусов, а также его понимание диегезиса [ср.: 6].

Для Аристотеля завершенность – конститутивный момент творческого подражания как изображения целого. В “Поэтике” Аристотель говорит: “*κεῖται δὲ ἡμῖν τὴν τραγῶδιαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν ἐχούσης τι μέγεθος (ἐστὶν γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος). ὅλον δὲ ἐστὶν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν*” [7, 1450b 24-27]. В общеизвестном переводе, принадлежащем М.Л. Гаспарову, высказывание Аристотеля звучит так: “Нами принято, что трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем, ведь бывает целое и не имеющее объема. А целое есть то, что имеет начало, середину и конец” [8, т.4, с.653]. В переводе невозможно передать одну важную смысловую особенность подлинника – тавтологию в определении действия, которому призвана подражать трагедия. Буквально у Аристотеля сказано: “трагедия есть изображение действия целого (τελείας) и целого (ὅλης)”, но в первом случае целое предстает как завершенное, во втором – как охватывающее все: и начало, и среднюю часть, и конец, что и разъясняется в следующем предложении. Осмысляя сущность целого, Аристотель, стало быть, дважды по-разному говорит о завершенности как его важнейшей характеристике. Это целое изображается (воспроизводится) в трагедии, то есть является предметом творческого созерцания и определяется возможностями человеческого видения. Именно поэтому целое как “завершенное” и “всё” ограничивается у Аристотеля рамками прекрасного: прекрасное же “состоит в величине и порядке”; прекрасно то, что не ускользает “*τοῖς θεωροῦσι τὸ ἔν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας*” (“от рассмотрения рассматривающих [как нечто] единое и целое”) [7, 1451a 1-2].

Кратко сущность взглядов Аристотеля на завершение поэтического целого (конкретно речь идет о трагедии) и принципы, которыми завершение определяется, можно сформулировать так:

1. Трагедия (как и любое другое поэтическое произведение) представляет собой целое именно потому, что она завершена.
2. Проблема завершения поэтического целого у Аристотеля – это проблема мимесиса (изображения): “*ἔστι μιμητὴς ὁ ποιητὴς ὡς περὶ αὐτοὺς ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός*” (“поэт есть подражатель совершенно такой же, как живописец или какой-нибудь другой создатель образов (изображений)”) [7, 1460b 6-7].
3. Целое трагедии характеризуется протяженностью (*μεγεθος*, в переводе М.Л. Гаспарова – объем). В свою очередь протяженность характеризуется двумя частями: связывающей (подчиняющей ходу событий, *δέσις*) – до перелома, а после перелома – развязывающей (освобождающей, *λύσις*) [7, 1455b 24-25].
4. Протяженность трагедии определяется требованием ясности; с этим требованием связано стремление поэта создать нечто прекрасное.
5. Возможность завершения трагедии обусловлена наличием “образующих” ее частей: перелома, узнавания, пафоса.

Аристотель, безусловно, является ключевой фигурой в истории осмысления проблемы эстетического завершения. Более полно его роль откроется нам, если мы обратимся к вопросу об орудийности языка. С этим вопросом самым непосредственным образом связана проблема поэтического завершения.

Для поэзии актуальным является язык в его “казовой” или символической орудийности. В “казовой” (изначальной, характерной, например, для поэзии Пиндара) орудийности определяющим является священное содержание (это “доэстетическое” состояние сознания), тогда как в символической орудийности эстетическое содержание может либо совмещаться со священным (в средневековой культуре, например), либо довлеть себе.

Мы начнем разговор с символической орудийности языка в ее первоначальной явленности. В сочинении “О небесной ие-

рархии” Дионисий Ареопагит пишет: “...Обратимся, насколько возможно, ввысь к озарениям священнейших Речений, переданным нам отцами, и, по мере наших сил, будем созерцать символически и мистически ими для нас открытые иерархии небесных умов, и, восприняв невещественными и не дрожащими очами разума начальное и прена начальное светодавание богона начального Отца, которое в запечатленных символах открывает нам блаженнейшие иерархии ангелов, от него вновь устремимся к простому его лучу” [9, с.3-5. Пер. М.Г. Ермаковой].

Словам “в запечатленных символах” у Дионисия Ареопагита соответствует “*εἰ τι πτωπκοῖς* συμβόλοις” [9, с.4], что буквально значит: “в принявших форму символах”. Символическая орудийность языка, стало быть, с самого начала утверждается в границах представляющего мышления, поскольку связана с восприятием формы, образа. К словам “будем созерцать символически” Прп. Максим Исповедник дает следующее пояснение: “Ибо Писание говорит не с помощью слов, воспринимаемых непосредственно (естественным образом), но через символы и образы” [9, с.5]. *φύσιον-λόγον* (речь, обладающая природной правильностью) Прп. Максима Исповедника возвращает нас к Платону и Аристотелю и к той границе, которая их разделила. Имеются в виду диалог Платона “Кратил” и трактат Аристотеля “О герменейе”. В первом из этих сочинений на вопрос собеседника о значении имён Кратил отвечает: “Мне кажется, Сократ, они учат. И это очень просто: кто знает имена, тот знает и вещи” [10, с.675, 435d. Пер. Т.В. Васильевой]. Через какое-то время Кратил объясняет, каким образом появились правильные (первые) имена: “Я думаю, Сократ, что справедливее всего говорят об этом те, кто утверждает, что какая-то сила, высшая, чем человеческая, установила вещам первые имена, так что они непременно должны быть правильными” [10, с.678, 438c].

В трактате Аристотеля как не нуждающийся в аргументации факт высказывается то, о чем в диалоге Платона Сократ говорит предположительно: “Всякая речь что-то обозначает, но не как естественное орудие, а, как было сказано, в силу соглашения” [8, т.2, с.95, 17а 1-2].

Перед нами три разных понимания орудийности языка. Кратил раскрывает сущность изначальной священной речи –

герменейи. У Аристотеля уже осуществился перелом, после которого необратимым стал процесс секуляризации языка и формирования в пределах греческой культуры инструментальной его орудийности. Этот процесс неминуемо должен был привести к закату традиционной греческой духовности. В сочинении Дионисия Ареопагита мы видим возвращение священного содержания в язык. Но теперь язык не вбирает в себя всю полноту истины, как это было прежде, но указывает на ее сверхсловесную сущность. Именно поэтому такая орудийность языка называется символической.

Мы видим, что, согласно Кратилу, язык является онтологической основой человеческого существования, поскольку в нем – истина, которой человек принадлежит. Как только такое понимание языка утрачивается, на смену слову приходит представление (что мы и видим у Аристотеля: именно этим обусловлена осуществленная им переоценка трагедии). У Дионисия Ареопагита язык вновь обретает онтологический статус, но этот язык, будучи первичным по отношению к человеческому сознанию, оказывается вторичным по отношению к изначальной сверхсловесной Божественности, как он вторичен и по отношению к “принявшим форму символам”, т.е. по отношению к представлению. Поэтому “принявшие форму символы” – ни в коем случае не творение человека. Сущность священного здесь не внутприродна (*φυσιο-λογια*), а сверхприродна, т.е. метафизична. В пределах символической орудийности языка мы можем обнаружить разные принципы завершения поэтического целого. Их формирование обусловлено процессом секуляризации языка, который происходил в пределах данной орудийности языка точно так же, как он происходил и в пределах языка в целом.

Мы установили, что символическая орудийность языка с самого начала соотнесена с представляющим мышлением. Способность завершения – конститутивный момент представляющего мышления. В конечном счете принципы завершения определяются здесь сложным взаимодействием иконики и эйдетики. *εικων* – это образ, изображение, представление; отсюда наше – образа, икона. Иконика, стало быть, – это образность, в которой священное выступает в качестве онтологической основы красоты. *ειδος* – это вид, наружность, красота; *ειδωλον* – образ, изо-

бражение, привидение, призрак; отсюда наше – идол. Эйдетика, следовательно, – это образность, в которой преобладает содержание эстетическое [ср.: 11, с.16].

В сочинениях Дионисия Ареопагита (сам он называет их гимнами) священное тождественно красоте, поэтому орудийность языка здесь священно-символическая. Хотя символический язык имеет дело с уже расколовшимся целым, которое должно быть восстановлено из частей, у Дионисия Ареопагита к целому принадлежит только то, что священно. Поэтому вопрос о двоemiрии не приобретает в его сочинениях той остроты и напряженности, которая характерна, к примеру, для литературы первой трети XIX столетия. Границами священного в данном случае определяются возможности поэтического завершения. В результате в поэтическом целом воплощается та “чистота идеала”, о которой писал Гегель: “...Перед нами поставят богов, Христа, апостолов, святых, кающихся и благочестивых в их блаженном спокойствии, в той удовлетворенности, в которой их не касается ничто земное, никакие его нужды, никакой напор его многообразно перепутанных событий, не касается борьба и антагонизм” [4, с.180]. В русской литературе такое положение вещей сохраняется вплоть до поэзии Г.Р. Державина (см. его оду “Бог”), В.А. Жуковского (“Невыразимое”) и А.С. Пушкина (“Пророк”, “Отцы пустынноики и жены непорочны...” и др.).

Но в XIX веке, когда в отечественной художественной культуре сфера красоты начинает претендовать на самостоятельную онтологическую значимость, ее отношения со сферой священного усложняются. Я полагаю, что в пределах символической орудийности языка XIX-XX веков можно выделить три основных принципа эстетического завершения: символично-антиномический, символично-эмпирический и символично-синномический. В первом случае характер двоemiрия определяется принципом “или-или” (“вместо”); главная установка второго – “изображение эмпирической действительности” (А.Белый); в третьем случае характер двоemiрия определяется принципом “и-и” (“вместе”).

На рубеже XVIII-XIX столетий осмысление различных принципов эстетического завершения становится одной из ключевых проблем немецкой эстетики. К этой проблеме, в частно-

сти, обращаются И.-В. Гете в статье “Введение в “Пропилеи”” [см.: 12], Жан-Поль в книге “Приготовительная школа эстетики” [см.: 13], Гегель в “Лекциях по эстетике”. Поскольку о Гете и Жан-Поле в этой связи я уже писал [см.: 14, с.26-31], здесь позволю себе остановиться только на “Лекциях об эстетике”.

Как было отмечено выше, для священно-символического принципа эстетического завершения характерной является довлеющая себе “чистота идеала” (Гегель). Секуляризация языка (художественной культуры) приводит к тому, что “полный, целостный дух выходит из своего состояния покоя и, вступая в область антагонизма, в разорванное, перепутанное земное существование, противопоставляет себя самому себе, и в этом расколе он уже больше не в силах избежать тех несчастий и бедствий, которые неразрывно связаны со всем конечным” [4, с.181].

Ключ к тому, какие возможности при этом открываются перед автором-творцом, находим в следующем рассуждении Гегеля: “...Истинная мера величия и силы познается лишь по величию и силе той противоположности, после преодоления которой дух снова сосредоточивается в себе, снова становится внутренним единством; интенсивность и глубина субъективности обнаруживаются тем больше, чем бесконечнее и чудовищнее обстоятельства ее тянут в разные стороны, чем более раздирающи те противоречия, под гнетом которых она, однако, должна оставаться непоколебимой в самой себе. Лишь в этом самораскрытии подтверждается сила идеи и идеального, ибо сила состоит лишь в том, что обладающий ею сохраняет себя в своем отрицании” [4, с.182].

Мы видим, что перед творческим духом открываются, собственно, три возможности. Во-первых, он может отшатнуться от “разорванного земного существования”. Не исполняя должного, он изменяет своей собственной сущности, теряет ее, вырождается: не воплотившись в земном, он перестает быть и священным. Это и есть символично-антиномический принцип завершения поэтического целого. В свою очередь в пределах этого принципа перед творческим духом открываются две возможности. Во-первых, он может в своей недовоплощенности обвинить несовершенство мироустройства, свою слабость представить силой, себя самого – центром мироздания, носителем

такой высокой истины, которой мир (земной и небесный) недостоин. Это мы находим у М.Ю. Лермонтова:

Будь, о будь моими небесами,
Будь товарищ грозных бурь моих;
Пусть тогда они гремят меж нами,
Я рожден, чтобы не жить без них.
Я рожден, чтоб целый мир был зритель
Торжества иль гибели моей,
Но с тобой, мой луч путеводитель,
Что хвала иль гордый смех людей!
Души их певца не постигали,
Не могли души его любить,
Не могли понять его печали,
Не могли восторгов разделить [15, с.38].

Это субъективно-антиномическая разновидность символично-антиномического принципа завершения поэтического целого.

Во-вторых, недоволенность творческого духа может быть осознана в своем собственном качестве – как слабость, а мир предстает максимально поляризованным, без какой бы то ни было надежды преодолеть его расколотость. Это мы находим у Е.А. Баратынского:

Изнывающий тоской,
Я мечусь в полях небесных,
Надо мной и подо мной
Беспредельных – скорби тесных!
В тучу прячусь я, и в ней
Мчуся, чужд земного края,
Страшный глас людских скорбей
Гласом бури заглушая.
Мир я вижу, как во мгле;
Арф небесных отголосок
Слабо слышу... На земле
Оживил я недоносок.
Отбыл он без бытия:
Роковая скоротечность!
В тягость роскошь мне твоя,
О бессмысленная вечность! [16, с.282].

Перед нами объективно-антиномическая разновидность символично-антиномического принципа завершения поэтического целого.

Вторая возможность, которая открывается перед творческим духом, заключается в том, что он, перейдя в свою противоположность и реально осуществившись в ней, не сумел сохранить самого себя в своем отрицании и вновь стать “внутренним единством”. Тем не менее, земной мир наполнился при этом превышающим его смыслом и всегда чреват обнаружением священного. Это и есть символично-эмпирический принцип завершения поэтического целого. В гениальном стихотворении А.Т. Твардовского:

Что ж, мы – трава? Что ж, и они – трава?
Нет, не избыть нам связи обоюдной.
Не мертвых власть, а власть того родства,
Что даже смерти стало неподсудно [17, с.27].

По-своему выражает сущность этого родства
К.М. Симонов:

Как будто за каждую русской околицей,
Крестом своих рук ограждая живых,
Всем миром сойдясь, наши прадеды молятся
За в Бога не верящих внуков своих [18, с.88].

Скажу попутно, что всему нашему постмодернизму вместе взятому очень далеко до поэтической силы этих стихотворений.

Понятно, что в стихотворениях А.Т. Твардовского и К.М. Симонова священно-символическое начало не является определяющим принципом для эстетического завершения, но оно присутствует в их лирике как высший духовный ориентир, на основе которого строится шкала земных ценностей. Никогда не прерывающаяся связь с изначальной по отношению к эмпирической реальности священно-символической сущностью “родной речи” может и прямо декларироваться, как, например, в стихотворении А.Т. Твардовского “О родине”:

...В дальней дали зарубежной,
О многом забыв на войне,
С тоской и тревогою нежной
Я думал о той стороне:
Где счастью великой, единой,

Священной, как правды закон,
Где таинству речи родимой
На собственный лад приобщен [17, с.8].

Святость и таинство – всегдашняя явная или подспудная основа символического языка, – при том условии, что в нем присутствует явная или подспудная связь с культом, в котором, как говорит о. Павел Флоренский, присутствуют “все начала и концы, исчерпывающие совокупность общечеловеческих тем в их чистоте и отчетливости” [19, с.93]. Упомянутые стихотворения А.Т. Твардовского и К.М. Симонова – достаточно убедительное подтверждение справедливости слов В.И. Иванова, высказанных им в 1918 году, в самый момент погружения России во тьму: “Нет, не может быть обмирщен в глубинах своих русский язык! И довольно народу, немолчающему про свое и лопочущему только что разобранное по складам чужое, довольно ему заговорить по-своему, по-русски, чтобы вспомнить и Мать Сыру-Землю с ее глубинною правдой, и Бога в вышних с Его законом” [20, с.400].

Третья возможность – осуществление творческим духом предназначенного ему не независимо от того, осуществляется ли внутреннее единство на миг (стихотворение Ф.И. Тютчева “Весна”) или оно становится непреложным фактом бытия, преодолевшим время (его же стихотворения “Эти бедные селенья...”, “В небе тают облака...” и др.). Это и есть символический принцип завершения поэтического целого.

С вопросом об эстетическом завершении непосредственно связана проблема моно – полифонии, ставшая актуальной после выхода известной всем книги М.М. Бахтина [см.: 21]. При всем том, что лирика всегда монологична, “качество” лирического голоса может быть разным. Сущность символического принципа завершения поэтического целого наиболее адекватно выявляется в *анти-φωνία* (противозвучии) – она обусловлена трагической расколотостью сознания. Крайнее проявление такой расколотости – оксюморон “святая прелесть” в стихотворении М.Ю. Лермонтова “Молитва” 1839 г. Сущность символического принципа завершения поэтического целого – в *моно-φωνία* (единозвучии). В ней выражается так называемая “житейская мудрость”, которая не может примириться

с другим – тоже житейским – пониманием целей человеческого существования, утверждая себя как единственно правильную:

В пошлой лени усыпляющий
Пошлых жизни мудрецов,
Будь он проклят, растлевающий
Пошлый опыт – ум глупцов! [22, с.66].

Однако и в этом случае убежденность в единственности утверждаемой истины объясняется верой в то, что она соответствует высшему проявлению человечности и справедливости. Сущность символично-синномического принципа завершения поэтического целого – в *συμφωνία* (со-звучии). Ф.И. Тютчев о Гете в стихотворении “На древе человечества высоком”:

С его великою душою
Созвучней всех на нем ты трепетал,
Пророчески беседовал с грозюю
Иль весело с зефирами играл! [23, с.165].

Но, разумеется, эта проблема заслуживает отдельного разговора.

Нам осталось теперь сказать о целом, как оно проявляется при казовой орудийности языка. Для того чтобы приблизиться к его пониманию, мы должны отрешиться от всего грандиозного и метафизического и помыслить его как присутствие, необходимым моментом которого является конечность человека [см.: 24, с.333]. Целое в этом смысле не предшествует человеку, но, напротив, оно потому и есть, что есть человек – такой, какой он есть. Но и человек как таковой есть только потому, что в целом может проявиться вся полнота его человеческой природы, – в этом случае он воплощается вполне. Этот миг полноты, если он осуществится, перевесит долгие годы призрачного существования. В третьей Пифийской песне Пиндара читаем:

*εἰ δὲ νῶν τις ἐχει
θνατῶν ἀλαθείας ὄδον, χρητὸς πρὸς μακρῶν
τυχεῶν εὐπαισχέμεν. ἀλλοτε δ' ἀλλοίῃσιν
ὑψιπέτων σφαιρῶν.
ὀλβος {δ'} οὐκ ἐς μακρὸν σφαιρῶν ἐρχεται
σῶς, πολὺς εὐτ' αὖ ἐπιβρῖσαις ἔπηται* [25, с.75, 103-106].

В переводе это звучит так:

Если же умом кто-либо

из смертных придерживается истинного пути,

[тому] необходимо [радоваться]

от блаженных [богов] выпадающим благам. Один раз одно,
другой раз другое высоколетящих ветров дуновение.

Ведь нетронутая целость счастья не надолго приходит
к человеку,

обремененному множеством забот.

Мы видим, что “нетронутая целость счастья” (целое в начальном понимании этого слова) – это именно полнота присутствия (Dasein) и именно так целое в данном случае нужно понимать.

В этом отношении показательно отличие Ф.И. Тютчева от В.А. Жуковского. В.А. Жуковский мыслит подлинное человеческое существование в пределах священно-символической орудийности языка. Поэты для него в прямом смысле – “друзья небесных муз”, а цель поэзии – не изображение призрачной суеты переходящей жизни, но достижение вечной славы в потомстве:

Потомство раздаст венцы и посрамленья:

Дерзнем свой мавзолей в алтарь преобратить!

О слава, сердца восхищенье!

О жребий сладостный – в любви потомства жить!

[26, т.1, с.253].

Об этой цели поэзии В.А. Жуковский напомнил А.С. Пушкину в письме от 1 июня 1824 г.: “Крылья у души есть! Вершины она не побоится, там настоящий ее элемент! дай свободу этим крыльям, и небо твое. Вот моя вера. Когда подумаю, какое можешь состряпать для себя будущее, то сердце разогреется надеждою за тебя” [26, т.3, с.447].

Для Ф.И. Тютчева настоящее – не противостоящая вечности как подлинному бытию “призрачная суета”, но именно подлинное бытие, в “нетронутости” которого еще должна утвердиться реальность самой вечности. “Нетронутая целость” – это “время золотое”, та полнота существования, которая является источником вдохновения. Сама по себе забота о посмертной славе в потомстве – нисколько не сладостной для Ф.И. Тютчева – не извлекла бы из его лиры ни единого звука. После смерти Е.А. Денисьевой Ф.И. Тютчев пишет А.И. Георгиевскому: “Пус-

тота, страшная пустота. И даже в смерти не предвижу облегчения. Ах, она мне на земле нужна, а не там где-то...” [27, с.196]. В этой взаимообусловленности вечности и земной жизни проявляется основополагающая особенность символично-синномического миро-чувствования.

Цитированная литература

1. Рикёр П. Время и рассказ. – М.; СПб., 2000. – Т.1.
2. Декарт Р. Правила для руководства ума // Декарт Р. Сочинения: В 2 т. – М., 1989. – Т.1.
3. Компаньон А. Демон теории. – М., 2001.
4. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Кн. 1 // Гегель Г.В.Ф. Сочинения. – М., 1938. – Т.12.
5. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. М., 1984.
6. Домащенко А.В. Маническая поэзия и миметическое искусство. Платон и Бахтин // Филологические исследования. – Донецк, 2001. – № 3.
7. Aristoteles. Ars poetica. – Lipsiae, 1875.
8. Аристотель. Сочинения: В 4 т.– М., 1976-1983.– Т.2, 4.
9. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. – СПб., 1997.
10. Платон. Кратил // Платон. Собр. сочинений: В 4 т.– М., 1990. – Т.1.
11. Гаспаров М.Л. “Снова тучи надо мною...” Методика анализа // Гаспаров М.Л. О русской поэзии. – СПб., 2001.
12. Гете И.-В. Введение в “Пропилеи” // Гете И.-В. Об искусстве. – М., 1975.
13. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. – М., 1981.
14. Домащенко А.В. Интерпретация и толкование. – Донецк, 2000.
15. Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т.– М.; Л., 1954. – Т.2.
16. Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. М., 1983.
17. Твардовский А.Т. Собр. сочинений: В 6 т.– М., 1977. – Т.3.
18. Симонов К.М. Собр. сочинений: В 10 т.– М., 1979. – Т.1.
19. О Блоке // Литературная учеба. – 1990. – Кн.6.
20. Иванов В.И. Наш язык // Иванов В.И. Родное и вселенское. – М., 1994.

21. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972.
22. Некрасов Н.А. Полн. собр. сочинений и писем: В 15 т.– Л., 1981.– Т.2.
23. Тютчев Ф.И. Стихотворения. – М.; Л., 1969.
24. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики // Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993.
25. Pindarus. Carmina cum fragmentis. Pars I. – Lipsiae, 1980.
26. Жуковский В.А. Сочинения: В 3 т. – М., 1980. – Т.1,3.
27. Тютчев Ф.И. Сочинения: В 2 т. – М., 1980. – Т.2.

Анотація

У статті в теоретичному аспекті розглядається проблема естетичного завершення. Детально говориться про первинну співвіднесеність священного та естетичного начал у поезії. На матеріалі російської ліричної поезії XIX-XX століть розробляється типологія принципів естетичного завершення поетичного цілого.

Annotation

In the article the problem of aesthetic end is examined in theoretical aspect. The primary correlation of the sacred and the aesthetic in poetry is discussed in detail. On the material of Russian lyrical poetry of XIX-XX centuries the typology of principles of aesthetic end of the poetic wholeness is developed.

*Стаття надійшла до редакції 25.03.03
Стаття поступила в редакцію 25.03.03*

УДК 82:1

Прокопенко О.Г.

ГЕГЕЛЬ І БАХТІН: МОЖЛИВОСТІ ЗБЛИЖЕННЯ

Як відомо, сферу основного інтересу М.М.Бахтіна становить естетика словесної творчості, для якої необхідний систематико-філософський підхід (він сам говорить про це в “Проблемі змісту, матеріалу і форми”). Такий підхід дозволяє дослідженням рухатися на межі різних підходів, не збігаючись при цьому ні з літературознавчим, ні з лінгвістичним, ні з філологічним, ні з яким-небудь ще спеціальним аналізом. Ця “граничність” досліджень Бахтіна дозволяє проводити паралелі між його поглядами і поглядами неокантіанців і феноменологів, структуралістів і герменевтиків, екзистенціалістів і релігійних філософів. Підставою же для зближення М.М. Бахтіна з Г.В.Ф.Гегелем є хоча б його критика монологічної абсолютної ідеї. Те, що Бахтін свідомо прагне перебороти метафізичну традицію, говорить не тільки про сторонність йому діалектики Гегеля, але і про певну причетність їй, що він і хоче перебороти. Тут варто сказати, у чому саме для Бахтіна полягає недолік діалектичної гносеології Гегеля.

Істинність естетичного, за Гегелем, полягає в його приналежності до всеохоплюючого пізнання філософії, як про це пише Г.-Г.Гадамер [див.: 1, с.144]. Світ створений і розвивається завдяки безперестанному руху духу, що реалізує себе в інобутті – світі і через пізнання у світі переборює власну відчуженість. Дух існує *в собі і для себе*, тобто як такий і як об'єкт самосвідомості. Як зауважує Гадамер, “розвиток цієї самосвідомості в “Феноменології духу” стало можливим тільки через визнання іншого. Становлення духу, що усвідомлює себе, – це боротьба за визнання” [1, с. 598], отже, весь шлях розвитку ідеї значимий лише остільки, оскільки піддається осмисленню і визнанню індивіда, надбанням якого є знання [див. 2, с. 61]. Індивідуальність Гегель визначає як деяку єдність протилежностей, “подвійну галерею образів, з яких одна є відображенням іншої... Вона в такій же мірі є всезагальне, і тому спокійно і

безпосередньо зливається з наявним всезагальним, із вдачами, звичаями і т.д., у якій вона протипокладає себе їм і, навпаки, перетворює їх” [цит. за: 2, с. 224]. Завдяки своїй двоїстій природі індивідуальна свідомість повторює у своєму розвитку шлях пізнання духу. Цей шлях складають три етапи. На першому з них дух “у собі” відчужується, переходить у зовнішню форму існування й у цій новій якості протистоїть собі як об’єкт. Про цю властивість А.В.Гулига пише: “У широкому розумінні слова, відчуження для Гегеля – це інобуття духу, його опредметнення, самопокладання як об’єкт. Зняття відчуження рівнозначно пізнанню” [2, с. 68]. Цьому етапу відповідає повсякденна свідомість індивіда. “У даному випадку вона протистоїть предмету, чи світу, як чомусь такому, що чуже йому й абсолютно відмінне від нього. На цьому ступені свідомість ще не знає ані власної природи, ані сутності предмета” [3, с. 31]. На другому етапі дух прагне перебороти породжені узагальненнями чуттєвого сприйняття протиріччя і “знімає це відособлення і запечечення себе, як ним же покладені, і замість того щоб знаходити в них границю, межу, він разом зі своїм іншим (тобто предметним світом) стуляється у вільній загальності із самим собою” [4, с. 96]. На цьому другому етапі свідомість індивіда приходить до самосвідомості, “де предмет і свідомість (чи поняття) цілком збігаються” [5, с.16], і де досягається зв’язок одиничного і загального. Третій етап являє собою абсолютне, повне знання, де розум розглядається як джерело всякої вірогідності й істини. На цій стадії пізнання попередні етапи “знімаються”, залишаючись при цьому частиною дійсного цілого.

У цій всесвітній праці абсолютного духу місце мистецтва визначається Гегелем як “перша посередня ланка, що примиряє явища тільки зовнішні, чуттєві, минущі з чистою думкою, природу і кінцеву дійсність з нескінченною волею осягаючого мислення” [4, с. 8]. Твір мистецтва являє собою продукт духу, поняття, що перейшло в чуттєву форму, осягаючи яку, дух перетворює відчужене в думці і тим самим повертає до себе. Таким чином, художній твір з’єднує чуттєве й ідеальне в “вільне примирене ціле” [4, с. 74].

П.С.Гуревич так визначає основне протиріччя між концепцією абсолютного духу в Гегеля і розумінням буття в Бахтіна: “В німецькій класичній філософії суб’єкт-об’єктні відносини ви-

ключують рівноправність сторін, тому що розум спрямований на пізнання речі, об'єкта, чужого світу, залежного від активної суб'єктивності. Розум відволікається від всього індивідуального, випадкового, минушого. Його цікавить не життя в його різноманітності, а світ ідей". У статті "До філософії вчинку" [6, с. 86]. М.М.Бахтін говорить з цього приводу: "У світ побудов теоретичної свідомості я не можу включити себе дійсного і своє життя як момент його. Ніяка практична орієнтація мого життя в теоретичному світі неможлива, у ньому не можна жити, відповідально чинити, в ньому я не потрібний, у ньому мене принципово немає" [7, с. 90]. У гегелівській філософії акцент робився лише на одному боці життєвого протиріччя (яке існувало для Бахтіна, але не існувало для Гегеля) – на всезагальному, уособленому абсолютним духом, тоді як інший бік – особистість – у розрахунок майже не приймалася. На думку Т.В.Шелепанової і В.В.Прозерського, Бахтіну вдалося вибудувати міст між всезагальністю теорії і конкретністю життя [див.: 8, с. 152]. Насправді ж Бахтін ставив перед естетикою трохи інші завдання. Якщо для Гегеля наука про мистецтво повинна була виявити закономірності руху всезагального духу в художньому творі, то для Бахтіна твір мистецтва – ущільнене і завершене буття, що здійснюється в естетичній формі. Тут корисним може виявитися зіставлення вище з'ясованого поняття духу в Гегеля і духу і душі в Бахтіна.

Для естетики словесної творчості Бахтін визнає значимим лише поняття душі, тому що тільки вона є завершеною зовні, оскільки належить просторово і часово обмеженому іншому – обмеженому з позиції мого позазнаходження ("вненаходимості"). В "Авторі і герої" Бахтін пояснює: "Внутрішнє життя іншого я переживаю як душу, у собі самому я живу в дусі. Душа – це образ сукупності усього дійсно пережитого, усього дійсно наявного в душі в часі, дух же – сукупність усіх значенневих значимостей (без відволікання від я)" [9, с. 133]. І трохи пізніше: "дух позаестетичний; дух не може бути носієм сюжету, тому що його взагалі немає, у кожен даний момент він заданий, ще має бути, заспокоєння зсередини його самого для нього неможливе... Душа – це дух, що не здійснив себе, відбитий у люблячій свідомості іншого (людини, Бога)" [там же]. Іншими словами, духу як реальності об'єктивно протікаючого внутрішнього життя людини

немає, тому що він всезагальний, не має меж, конкретного вираження. В.В.Селіванов зауважує: “Дух існує як ідеальне відволікання, як об’єктивна суб’єктивність усього людства. Душа жива, а дух завжди виступає як підсумок, тому він – представлене у своєму ідеальному відображенні, у своїй ідеальній формі внутрішнє життя всього людства” [10, с. 150]. Таким чином, дух поєднує внутрішнє життя, субстанційно зв’язує в єдине ціле все людство; душа же розділяє людство на окремі індивіди, на безліч інших, котрих ми відбиваємо в собі і на яких реагуємо як на власне буття. В цілому ця концепція відображає інтерес Бахтіна до зв’язків і стосунків між особистостями, обумовленим розгорненням індивіда назовні, його увагою до всього, що безпосередньо дане, а не задане, до іншого, а не до себе. Він пише: “Ідеалізм інтуїтивно переконливий у самопереживанні, ідеалізм є феноменологія самопереживання, але не переживання іншого” [9, с.133]. Ми бачимо, що для Бахтіна проблема всезагального духу також важлива, але він переносить центр своєї уваги на міжособистісні діалогічні стосунки. Якщо повернутися до трьох етапів пізнання духу за Гегелем, то можна помітити, що сфера інтересів і поставлених проблем Бахтіна перебуває на першому ступені, де дух протистоїть речовому світу і сприймає його як відчужений. Далі Гегель покладає завдання духу в тому, щоб зняти це відчуження шляхом самопізнання. Мистецтво в даному випадку постає найбільш простим способом примирення чуттєвої і духовної сфер. Для Бахтіна сторонність я та іншого є закономірністю життя, а витвір мистецтва покликаний відобразити естетичне споглядання, яке полягає у взаємодії смисло-цільової спрямованості я (автора) та часово-просторової даності іншого (героя).

У розгляді характеру творчої діяльності художника Гегель і Бахтін виходять з різних настанов. Для першого діяльність автора в більшій мірі відноситься до етапу створення твору, ніж до його існування. Це видно з зауваження, що передує темі про якості, необхідні художнику: “Потрібно розглянути художній твір не як вже породжене і таке, що одержало самостійне існування, а як те, що поки ще формується у творчій суб’єктивності, в генії і таланті художника” [4, с. 288]. Однак у готовому творі залишається авторська присутність у вигляді переживання: “Будь-який зміст, стаючи образно зримим, відчужується, переходить у зовнішній стан, і лише по-

чуття утримує його в суб'єктивній єдності з внутрішнім самобуттям" [4, с. 290]. Для Бахтіна ж вихідним виявляється наступне положення: "Художнику нема чого сказати про процес своєї творчості – він весь у створеному продукті, і йому залишається тільки вказати нам на свій твір; і дійсно, *ми тільки там його і будемо шукати*" [9, с. 34]. Таким чином, у даному випадку акцент ставиться на твір, а не на безпосередньо творчий процес художньої діяльності. Отже, хоча Гегель не заперечує присутності авторського бачення у творі, але основне значення діяльності творця відносить до етапу його формування. Бахтін же наполягає на розгляді авторської діяльності лише в межах художнього твору. До того ж, незважаючи на явні розходження в розумінні характеру творчої діяльності між Гегелем і Бахтіним, усе-таки простежується деяка подоба в тому, що обидва вони відмовляють естетичному в самодостатності, освячуючи його існування верховною санкцією. Так, для Гегеля створення художнього твору здійснюється в генії і таланті художника, дарованих йому при народженні і що свідомо ним розвиваються, тому і художній твір належить Богу: він породжений людським духом, а "духом у людині діє Бог і прославляється цим" [4, с. 34]. За Бахтіним, "божественність художника – у його прилученні "вненаходимости" вищій". Знайти істотний підхід до життя ззовні – ось завдання художника" [9, с. 209].

Деякі положення своєї теорії Бахтін відкрито визнає традиційними. Зокрема це стосується проблеми змісту і форми художнього твору. За Гегелем, чуттєво сприйняті предмети і явища навколишньої дійсності в уявленні художника втрачають свої випадкові зовнішні риси і розрізненість, здобувають характер всезагальності, що передається їм тим же уявленням, і складають "цілий світ змісту, що він (художник) викрав у природи... такі величезні скарби, що він може, черпаючи із себе, витратити просто і вільно" [4, с.155-156]. Однак узятий сам по собі, абстрактний зміст, яким би цінним він не був, не задовольняє індивіда і вимагає зовнішньої форми: "У цьому смислі зміст спочатку суб'єктивно являє собою щось лише внутрішнє, котрому протистоїть об'єктивне, так що вимога зводиться до того, щоб об'єктивувати це суб'єктивне" [4, с. 100]. У процесі об'єктивації художник повинен стати мов би "формою для змісту, що опанував ним" [4, с. 293]. Загалом такий погляд узгоджується зі словами М.М.Бахтіна:

“Форма, обіймаючи зміст ззовні, “овнешняє” його, тобто, втілює – класична традиційна термінологія, таким чином, в основі своїй залишається вірною” [11, с.15]. Узавши за основу традиційне розуміння єдності змісту і форми, Бахтін, з одного боку, висловлює вище цитовану думку про приналежність автора до свого витвору [див.: 9, с. 34], а з іншого, вносить гадку про продуктивність позажиттєвої позиції автора: “Загальна формула основного естетично продуктивного відношення автора до героя – відношення напруженого позазнаходження автора всім моментам героя” [9, с. 41]. Для Гегеля необхідною умовою надання змісту чуттєвої форми є проведення його крізь уяву художника, а це передбачає певну дистанцію між суб’єктом і об’єктом. Саме ж формування змісту відбувається в момент повного занурення в предмет: “Після того як художник зробив предмет цілком своїм надбанням, він повинен уміти забути свою суб’єктивну особливість, її випадкові риси і цілком зануритися в матеріал, так що він як суб’єкт буде являти собою мов би форму для формування змісту, що опанував ним” [4, с. 293]. Таким чином, необхідність дистанціювання від предмета і, разом з тим, злиття з ним художника визнається і Гегелем, і Бахтіним. Відмінність в тому, що для першого відчуження є початковим станом взаємодії автора і змісту, а в злитті їх народжується художній твір; для іншого позиція позазнаходження автора щодо предмета виявляється необхідною після занурення в нього, переживання його єдиного місця у світі, щоб естетично завершити і доповнити його своїм надлишком бачення.

Подібні зіставлення можливі і здійснюються деякими дослідниками між бахтінською і гегелівською концепціями роману і романтичного мистецтва, поняттями відчуження і дистанції, свободи творчості, включеності твору мистецтва в загальнокультурний контекст і т.д. Це говорить про потребу поглиблювати і деталізувати паралелі між теоріями Г.В.Ф.Гегеля і М.М.Бахтіна з оглядом на вихідні пункти їхніх розходжень: монологізм, об’єктивний ідеалізм одного і діалогізм іншого.

Цитована література

1. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. – М., 1988.
2. Гулыга А.В. Гегель. – М., 1970.

3. Овсянников М.Ф. Гегель. – М., 1971.
4. Гегель Г.В.Ф. Сочинения. – М., Л., 1938. – Т. 12.
5. Дворцов А.Т. Гегель. – М., 1972.
6. Гуревич П.С. Проблема Другого в философской антропологии М.Бахтина // М.М. Бахтин как философ. – М., 1992.
7. Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники: Ежегодник, 1984-1985.
8. Шелепанова Т.В., Прозерский В.В. М.М.Бахтин и традиции русской философско-эстетической мысли начала XX века // М.М.Бахтин: эстетическое наследие и современность. – Саранск, 1992.
9. Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – С.-Пб., 2000.
10. Селиванов В.В. “Душа” и “Духовность” // М.М.Бахтин: эстетическое наследие и современность. – Саранск, 1992.
11. Бахтин М.М. Проблема материала, содержания и формы в словесном художественном творчестве // М.М.Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.

Аннотация

В данной статье рассматривается проблема общности таких эстетических идей Г.В.Ф.Гегеля и М.М.Бахтина, как единство содержания и формы, специфика деятельности автора художественного произведения, в свете их общефилософской доминанты.

Annotation

The article is devoted to the problem of similarity of G.W.F.Hegel and M.M.Bakhtin's aesthetic ideas such as unity of contents and form, specifics of the author's activity in a literary work. The given similarity may serve as the basis for the further investigation.

*Стаття надійшла до редакції 10.04.03
Статья поступила в редакцию 10.04.03*

УДК 82.02

Лозовая Л.В.

РУССКИЙ ФУТУРИЗМ: РАСШИРЕНИЕ СФЕРЫ ПРЕКРАСНОГО

Европейское искусство начала XX века отличалось многообразием новых течений, возникновением большого числа художественных объединений, резко выступивших против классических образов и привычного толкования красоты, утверждавших свое понимание прекрасного. Достаточно вспомнить некоторые примеры, наиболее яркими из которых богата история живописи. В 1905 году о себе заявили фовисты, которые цвет в картине сделали главным средством самовыражения, носителем своих мыслей и чувств. Фовисты черпали вдохновение в искусстве арабского Востока и африканских народов, в детских рисунках. Их картины так изумили публику необычным буйством красок, плоскостностью и свободным обращением с формами предметов, что художников окрестили «фовистами» – «дикими». А через несколько лет, в 1907 году, во многом под влиянием первобытного искусства, выставки которого в то время проходили в Париже, появился кубизм – «искусство первичных форм», как его охарактеризовал П. Пикассо, создатель этого направления. Кубисты отказались от изображения реального мира, интерес к нему в их картинах сменился интересом к геометрическим формам, при этом отрицались привычные пропорции предметов, пропорции человеческой фигуры, да и сама целостность их восприятия. Фовисты и кубисты, по большому счету, активно утверждали новую роль картины, которая перестала быть «окном» в классическом понимании и превратилась в декоративную поверхность, покрытую цветными пятнами, и зритель теперь должен был смотреть на эту плоскую поверхность, а не сквозь нее. Быстрое развитие техники и ее вторжение в жизнь человека отразило захватившее многие виды искусства движение итальянских футуристов. В 1909-1910 годах они издали серию манифестов, воспевая красоту машин и других атрибутов технократической цивилизации. Итальянские футуристы устранили «человека» и «природу», как предметы искусства, отказывая им в возможности быть

прекрасными и утверждая, что «автомобиль прекраснее Венеры», а «теплота куска железа волнует больше, чем улыбка женщины». Даже эти немногочисленные примеры говорят о том, что изменения, происходящие в начале XX века в духовном опыте человека, разрушали эстетические стереотипы и шаблоны в искусстве, вводили новые образы с нетрадиционным для европейского сознания пониманием красоты.

Переосмысление красоты происходило и в русском искусстве этого периода, наиболее полно отразившись в русском футуризме, который имел мало общего с итальянским и развивался не независимо от него. Это было бунтарское движение, проявившееся больше всего в литературе и живописи, против авторитета классики, против автоматизма в восприятии художественных произведений, за новый язык и новые образы в искусстве, отражающие мироощущение современного человека [см. об этом: 1-5].

В последнее время повысился интерес к проблемам русского авангарда, о чем свидетельствует появление целого ряда специальных исследований [см.: 6-9]. Большая часть из них посвящена изучению творчества отдельных художников или конкретных живописных направлений (кубизма, супрематизма). На этом фоне своей фундаментальностью выделяется искусствоведческая работа Д. В. Сарабьянова «История русского искусства конца 19 – начала 20 века» [10] и работа В. Б. Мириманова «Русский авангард и эстетическая революция XX века» [11], в которой русский футуризм исследуется с культурологических позиций. В настоящей статье русский футуризм рассматривается как явление, приведшее к расширению сферы прекрасного в искусстве, делается попытка выделить и проанализировать способы такого расширения. Автор статьи стремится обозначить основные качества футуристического идеала красоты и определить приемы формообразования, используемые при его воплощении.

Возникновение русского футуризма связано с выходом в 1910 году сборника «Садок судей» с произведениями В. Хлебникова, В. Каменского, Д. и Н. Бурлюков. С целью эпатажа сборник был напечатан на оборотной стороне дешевых обоев: «...под обоями у вас клопы да тараканы водились, пусть теперь живут в них молодые, юные, бодрые стихи наши», – пояснял

Д. Бурлюк [5, с.13]. Позже вышли еще такие программные книги как: «Пощечина общественному вкусу» (1912), «Садок судей II» (1913), в которых расширился круг участников. В них, помимо упомянутых авторов, печатались еще В. Маяковский, Б. Лившиц, А. Крученых, Елена Гуро. Газетчики прозвали участников сборников «футуристами», хотя сами себя они называли «будетлянами», словом, которое придумал В. Хлебников, не любивший иностранных слов. Движение русских футуристов не было однородным и четко очерченным ни единством взглядов, ни составом*. Среди живописцев наиболее яркими футуристами были М. Ларионов, Н. Гончарова и К. Малевич.

Несмотря на разнородность этого движения, его участников объединял, прежде всего, протест против форм старого классического искусства, которые обесценились в глазах футуристов из-за своей привычности. Это движение не было протестом невежд, отрицавших то, что им мало известно и плохо понятно. Как остроумно заметил Б. Лившиц: «Спали же будетляне с Пушкиным под подушкой, хотя и сбрасывали его с “парохода современности”!» [2, с.173]. Не было это и бунтарством ради бунтарства, а это был протест ради того, чтобы вернуть человеку возможность переживать непосредственно, по-своему, общение с произведениями искусства и с миром вообще. В. Шкловский писал: «Стеклянной броней привычности покрылись для нас произведения классики, – мы слишком хорошо помним их, мы слышали их с детства, читали их в книгах, бросали отрывки из них в беглом разговоре, и теперь у нас мозоли на душе – мы их не переживаем» [12, с.40]. Отсюда отказ футуристов использовать затертые сочетания слов и рифмы, призыв к упразднению правописания и знаков препинания в литературе. Отсюда уничтожение объемности и конструктивной целостности предметов в живописи. Отсюда и пародийное использование прославленных произведений искусства, как, например, на плакате «Не для денег родившийся», к кинофильму по роману Джека Лондона, на

* В русском футуризме как литературном явлении выделяют, помимо “будетлян”, ещё три группировки: “Ассоциацию эгофутуристов” (возникла в 1911 г.) с И. Северянином, В. Гнедовым, И. Игнатьевым и др., “Мезонин поэзии” (возникла в 1913 г.) с Хрисанф, В. Шершеневичем, Р. Ивневым и др., “Центрифугу” (возникла в 1914 г.) с С. Бобровым, Б. Пастернаком, Н. Асеевым и др.

котором В. Маяковский изобразил себя в позе Лаокоона рядом с огромной змеей, обклеенной «керенками» и с ассигнацией в пасти вместо жала. Заметим, что критика футуризмом привычного выходила за рамки искусства и содержала в себе издевку над общепринятыми вкусами всего мещанского общества. Поэтому на литературных вечерах футуристы часто прибегали к практике эпатажа и скандалов, именно поэтому они любили подчеркнуть свою независимость от тогдашней моды. Так, В. Маяковский щеголял в светло-оранжевой блузе, смахивавшей на женскую кофту, М. Ларионов – раскрашенной физиономией, а Д. Бурлюк – экстравагантностью ярко-желтых и малиновых жилетов.

Однако русский футуризм не ограничился критикой и отрицанием общепризнанного в искусстве, но активно стремился обновить сферу прекрасного, делая это двумя способами. Первый был связан с поисками нового вне области официального искусства, с художественной оценкой и творческим заимствованием того, что уже было создано, но считалось вульгарным и лишенным эстетической ценности. Здесь футуристы обратились, прежде всего, к «не ученному» народному искусству. «Мы берем за точку отправления нашего искусства лубок, примитив, икону, так как находим в них наиболее острое, наиболее непосредственное восприятие жизни», – было записано в манифесте неопримитивистов [13]. Художники-футуристы, стремясь сблизиться с народным творчеством, не просто обращались к жанровым сценам сельской жизни, но изображали их с таким же простодушием, как и народные мастера, используя нехитрые приемы последних. Наиболее ярко это проявилось в крестьянских циклах Н. Гончаровой и П. Филонова, в которых приземистые и тяжелые фигуры крестьян напоминают о русской деревенной скульптуре и скифских каменных бабах, а застывшая статуарность этих фигур и торжественность ритма придают картинам черты иконности.

На необычное проявление «не музейного» народного искусства впервые обратил внимание М. Ларионов. Художник заинтересовался казарменной солдатской живописью, которая восхищала его своим лаконизмом, выразительностью и точностью в передаче поз и жестов. Эти качества Ларионов использовал в своем не завершенном цикле «Венер», куда вошли «Кацап-

ская», «Бульварная», «Солдатская», «Еврейская» и «Негрятинская» венеры. В их образах художник стремился подчеркнуть характерные национальные или социальные черты, расширяя, тем самым, понимание женской красоты и отрицая непререкаемость красоты античных образов.

В поисках новых форм углублялись в национальную традицию и литераторы. В. Каменский часто использовал архаизмы и народные выражения, которыми особенно богата его поэма «Сердце народное – Стенька Разин». Любил украшать свою речь архаизмами и Д. Бурлюк, а приемы В. Маяковского роднят некоторые его произведения с героическим эпосом. В. Хлебников, опираясь на народный комический стих раешников, выдвинул в качестве поэтического размера размер естественной разговорной речи. «Вольный размер» разговорной поэзии провозглашался в манифесте сборника «Садок судей II»: «Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках – всякое движение рождает новый свободный ритм поэту» [14, с.504].

Отметим, что русские футуристы не только перенимали традиции народного искусства, но и энергично его пропагандировали. Они заинтересовались живописными вывесками, которые сравнивали с народной поэзией, открыли художников-примитивистов – Петра Коваленко и Нико Пиросманашвили. На футуристических выставках рядом с картинами профессиональных художников часто экспонировались живописные вывески и лубочные картинки народных мастеров, а Д. Бурлюк выступал за идею создания музея вывесок, чью красочность и наивность считал достойными сохранить для будущих поколений.

Поиск новых форм побудил футуристов возродить и некоторые забытые приемы книжного оформления, что сделало футуристические сборники и манифесты не похожими на массовую книжную продукцию. В них большое значение придавалось выбору формы печатных букв, смело использовался монтаж шрифтов, при котором разными шрифтами печатались не только отдельные слова, но и части слов. Такой текст производил впечатление буквенного орнамента, которым можно было просто любоваться, даже не читая его. Вспомним, что подобная «узурчатость» текста отличает и старинные книги. Футуристы уделя-

ли много внимания и расположению текста на поле листа, как это делали древнегреческие поэты, придумав компоновать написанное в виде лир, ваз, мечей и т.п. По их примеру В. Каменский свою поэму «Полет Василия Каменского на аэроплане в Варшаве» выстроил в виде треугольника, вершиной которого была буква «і». Такое построение текста должно было передать идею взлета, когда аэроплан, удаляясь от земли, уменьшается и, в конце концов, превращается в точку. Иногда страницы футуристических книг разделялись на отдельные геометрические фигуры, в пределах которых располагался текст. В собственном издательстве «ЕУЫ» футуристы печатали свои уникальные литографические сборники, в которых иллюстрации литографировались вместе с текстом, что давало возможность в печатном издании использовать «живой почерк», как это делалось в древних рукописях.

Второй способ футуристического новаторства – изобретательство, основанное на интуиции – был открытием русского футуризма. Этот способ связан с пониманием искусства как сферы абсолютной свободы для художника – творца, который, в силу своей исключительности, призван созидать красоту. Для этого футуристы ратовали использовать интуицию, с помощью которой можно глубже постичь мир, открыть между предметами и явлениями такие связи, которые обыкновенная логика не воспринимает или считает абсурдными. Со стремлением выйти за границы привычного здравого смысла и увидеть в хорошо известном новые грани и связано понятие футуристической «зауми». Чтобы воплотить свои духовные открытия, футуристам нужен был новый художественный язык, который они активно создавали, исповедуя идею не созерцательного, а деятельного искусства.

В области языка своими взглядами и экспериментами особенно выделялся В. Хлебников. По его мнению, каждый согласный звук заключает в себе определенное значение – обозначает движение в пространстве или взаимное расположение в нем объектов (гласные звуки «случайные и служат благозвучию»). «Азбука... есть краткий словарь пространственного мира», – пишет поэт [15, с.622]. Причем, сходные в разных языках звуки несут в себе одно и тоже значение, а потому могут образовать

общечеловеческую азбуку или азбуку будущего «заумного языка», объединяющего людей. Эта связь между звуком и его значением использовалась первобытным языком, но была утрачена, и теперь восстановить ее может только поэт с его повышенной языковой интуицией.

Но если звук, как полагал Хлебников, обладает единственным значением, то слово многозначно. Современный язык сохранил лишь бытовую грань слова и скрывает его глубинные значения. Поэт должен сбросить эти бытовые покровы, чтобы «самовитое слово» заиграло новой жизнью. Хлебников предлагает относиться к слову как к игре: «...понимание языка как игры в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира», «...слово – звуковая кукла, словарь – собрание игрушек...» [15, с.627]. Выработав общие правила словообразования, каждый участник игры может придумывать совершенно новые литературные слова, получает возможность творить язык, а не пассивно его воспринимать. Если же звуки сочетать в вольном порядке, то будут получаться ничего не говорящие, лишённые смысла слова. Так, «бобэоби» или «дыр бул щыл» есть результат лишь формальной игры со звуками, игры без смысла и правил.

Сам Хлебников предлагал создавать неологизмы несколькими способами. В основе одного и лежала мысль о том, что звук обладает пространственным значением, и что «первая согласная простого слова управляет всем словом» [15, с.628]. Проанализировав слова «череп», «чаша», «чулок» и «чехол», обозначающих оболочку, Хлебников делает вывод, что смысловую нагрузку этих слов вобрал в себя звук «че», поэтому словом «че-ноги» можно называть обувь, а словом «че-вода» – сосуд с водой. Второй способ хлебниковского словотворчества был связан с созданием производных от одного корня слов, с новыми смысловыми и эмоциональными оттенками. Так, слова «могун», «могач», «могатырь», «могатырствовать», «моглец» поэт строит на основе корня «мочь», а в прозаическом отрывке «Любхо» использует более 400 слов, производных от корня «люб». Для повседневных же речей, не требующих творческой активности, Хлебников считал удобным язык чисел, в котором каждый предмет или действие обозначается числом, и набор чисел передаёт нужную информацию.

В живописи «заумные поиски» привели кубофутуристов к двум вариантам беспредметности – лучизму М. Ларионова и супрематизму К. Малевича, отрицающих привязанность к материи. Ларионов изображал не предметы реального мира, а невидимые энерголучи, исходящие от них. Поэтому на его «лучистых пейзажах», «лучистых натюрмортах» и «лучистых портретах» зритель видит только разноцветные линии, сходящиеся или расходящиеся, пересекающиеся или идущие параллельно. При этом свой метод Ларионов называл «реалистическим лучизмом», подчеркивая, что главным в нем является не воображение художника, а реальность, воспринятая сквозь призму новой логики.

А вот К. Малевич языком живописи стремился выразить основные идеи мироздания. Эти идеи, в силу их всеобщности, невозможно было передать с помощью изображения конкретных предметов, поэтому художник выделил набор простейших геометрических фигур (квадрат, прямоугольник, круг) в виде живописных первоэлементов. Используя их в сочетании с чистой плоскостью и цветом, художник строил свои красочные композиции. Свободно варьируя на плоскости разные по размеру, формам и цвету геометрические фигуры, Малевич передает идею многообразия и вечной изменчивости мира. Идею гармонии художник выражает при помощи комбинаций цветовых пятен, наделяя каждый цвет определенным смыслом. А вот идея единства и борьбы противоположностей зафиксирована наиболее полно в «Черном квадрате», символизирующем вечный антагонизм и нераздельность света и тьмы, видимого и невидимого, материального и духовного, земного и космического.

Поиск новых связей между зрительными и словесными образами отличает и книжные иллюстрации к футуристическим стихотворениям. Если обычная иллюстрация изображала предметы и события, описываемые в литературном произведении, то футуристическая иллюстрация стремилась передать ритмическим сочетанием линий и плоскостей динамику словесного текста, «разъяснить» текст не литературно-описательными средствами, а исключительно живописными.

Футуристы исповедовали свой идеал красоты, главным качеством которого была новизна. Идеал этот не допускал по-

следовательных внутренних связей и был враждебен гармоничной целостности. Для его воплощения футуристы использовали два приема формообразования – фрагментарности и сдвига, которые разрушали красоту как органически целостную систему и заменяли ее красотой в виде комбинации фрагментов, по которым целое нужно домыслить. Таким образом, футуристическая красота обращалась не столько к чувству и созерцанию, сколько к воображению и интеллектуальному восприятию.

Эти приемы наиболее наглядны в живописном кубофутуризме, соединившем в себе геометризм французского кубизма с динамизмом итальянского футуризма. На кубофутуристической картине предметы распадаются на отдельные части, которые смешиваются и проникают друг в друга. Подобную «картину» человек может увидеть только при быстром движении, когда он не успевает охватить взглядом предмет в целом, а воспринимает только отдельные его части, и то очень обобщенно, в виде геометрических форм. Увиденные в движении фрагменты городского пейзажа – головы или туловища человеческих фигур, фасады домов или отдельные окна, планшет с расписанием у трамвайной остановки или буквы из вывески у магазина – сдвигаются со своих мест, теснясь и налетая друг на друга, создают впечатление мелькания пролетающих мимо предметов. Такая «подвижность» объясняется еще и тем, что в кубистических картинах предметы утрачивают не только целостность и объемность, но и «вес», они будто парят в безвоздушном пространстве, не испытывая на себе силу земного притяжения, а это уже противоречит привычной логике построения картины, использующей тяготение как структурно – организующий принцип.

Приемы фрагментарности и сдвига использовали и поэты-футуристы, особенно часто В. Маяковский. В стихотворении «В авто» (1913) он так описывает урбанистический пейзаж:

«...Город вывернулся вдруг.
Пьяный на шляпы полез.
Вывески разинули испуг.
Выплёскивали
то “О”,
то “S”».

Или прием сдвига в стихотворении «Из улицы в улицу» (1913):

«У -
лица.
Лица
у
догов
годов
рез-
че.
Че-
рез
железных коней
с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы...»

И в театре, при постановке оперы М. Матюшина «Победа над солнцем» (спектакль шел в декабре 1913 года) с эскизами декораций К. Малевича, футуристы использовали свой прием фрагментарности. Сцена во время спектакля была погружена во мрак, и только лучи прожекторов высвечивали поочередно элементы декораций и частично фигуры актеров, словно кромсая их лезвиями лучей.

Таким образом, русский футуризм – это сложное и серьезное явление в искусстве начала XX века, а не пустое экспериментаторство только на уровне формы. Творческие стремления футуристов были направлены на расширение сферы прекрасного в искусстве. Свое эстетическое новаторство они осуществляли двумя способами: либо вводили в профессиональное искусство заимствования из искусства народного или древнего и полузабытого, либо придумывали новое на основе более глубокого осознания связи явлений в искусстве и в мире. Поэтому, постижение футуристической красоты требует от читателя и зрителя определенных знаний и интеллектуальных усилий, эмоционального напряжения и активного творческого восприятия.

Цитированная литература

1. Брюсов В. Здравого смысла тартарары // Брюсов В. Соч.: В 2 т. – М., 1987. – Т.2.

2. Лившиц Б. Полутороглазый стрелец. – М., 1991.
3. Поэтическая культура В. Маяковского. – М., 1970.
4. Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. – М., 1965.
5. Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. – М., 1989.
6. Филонов П. Аналитическое искусство. – М., 1990.
7. Горячева Т. Малевич и Мондриан // Искусство. – 1992. – № 1.
8. Мартынов В. Ф. Философия красоты. – Минск, 1999.
9. Бобринская Е. Футуризм и кубофутуризм. – М., 2000.
10. Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца 19 – начала 20 века. – М., 1993.
11. Мириманов В.Б. Русский авангард и эстетическая революция XX века. – М., 1995.
12. Шкловский В. Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет. – М., 1990.
13. Шевченко А. НеопрIMITивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. – М., 1913.
14. Русская литература XX века. Хрестоматия. – М., 1987.
15. Хлебников Велемир. Творения. – М., 1986.

Анотація

У статті російський футуризм досліджується як явище, що привело до розширення сфери прекрасного у мистецтві. Виявляються головні якості футуристичного ідеалу краси та засоби формотворення для його утілення.

Annotation

The article investigates the problem of Russian futurism as the phenomenon that has led to expanding the sphere of the beautiful in arts. The author singles out the main features of the futurist ideal of beauty and means of form-making used to embody it.

*Стаття надійшла до редакції 8.04.03
Стаття поступила в редакцію 8.04.03*

**ПРОБЛЕМА ТЕСТУАЛЬНОСТИ В ЕЁ ПРЕЛОМЛЕНИИ
ОТНОСИТЕЛЬНО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И
ТЕКСТА СРЕДСТВ МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ**

Текст, как и язык, в XX веке, особенно во второй половине, становится одной из актуальных и провокационных проблем гуманитарного знания. Хрестоматийное «все есть текст» (Р. Барт) и «нет ничего вне текста» (Ж. Деррида) – наиболее яркое и демонстративное отображение всеобщей текстуальности сознания и текстуализации мира. Гуманитарное сознание онтологизирует текст: ведь «ничего не существует вне текста» (Ж. Деррида), человек, мир осуществляются и реализуются как текст (Ж. Деррида), есть «гено-текст» и «фено-текст» (Ю. Кристева), «текст-удовольствие» и «текст-наслаждение» (Р. Барт), «эротическая текстуальность текста» (Р. Барт), «тело как текст» и «текст как тело» (Р. Барт). Текстуальность «захватывает», интерпеллирует (Л. Альпоссер), фактически, подавляющее большинство исследователей, которые представляют различные школы, течения, направления. Она одновременно оказывается универсальным и спекулятивным ключом ко многим бытийным проблемам. С этой точки зрения показательно название сборника статей наиболее значительных французских философов второй половины XX века, таких как М. Мерло-Понти, М. Дюфрен, Э. Левинас, П. Рикёр, А. Камю, Ж. Деррида, Ж. Делёз, Ю. Кристева, Ж.-Л. Нанси, – «Интенциональность и текстуальность» [1]. Составители сборника Е.А. Найман и В.А. Суровцев в первой из вступительных статей («От осмысления к чтению и письму») отмечают, что этих философов вряд ли объединяет какая-либо общая теоретическая концепция. Однако одной из общих идейных позиций является представление о том, что «мышление в границах современного мира не имеет практического эффекта, не будучи вовлечено в сферу письма или «рассеянных» текстов. «Текстуализация» мира приводит к восстанию голоса Другого в противовес авторитарному голосу, захватывающему всю власть» [1, с.9].

Диапазон понимания и толкования текста широк, разнообразен круг соотносимых с ним понятий и проблем. Так, например, проблема взаимосвязи я, имени, именования, языка, коммуникации, Другого, мифа и текста, помимо уже упоминавшихся Р. Барта, Ю. Кристевой, Ж. Деррида, актуальна для Ж. Лакана, Д. Серла, Т. Донеллана. На это указывает С. Жижек в книге «Возвышенный объект идеологии» [2]. Не менее актуальна эта проблема и для М. Фуко, Ж. Делеза, Ж. Бодрийера. Хотя в их работах исследование текста как сугубо теоретической проблемы не преследует специальной цели. Для этих мыслителей более значима текстуальность сознания и текстуализация мира, их соотношенность с такими проблемными понятиями как смысл, сознание, тело (телесность), знание. Более того, активно разрабатывается представление о культуре как ансамбле (системе) текстов (Ю. Лотман, И. Смирнов, У. Эко).

Текстуальность, казалось бы, нивелирует границы и различия между дисциплинами, объектами гуманитарного знания, доминирующими предметами, делая целью исследовательский интересов текст. Текстуальность переакцентирует внимание в интенциональную, креативную плоскости. Это обусловлено, в частности, тем, что в новой культурной ситуации «человек всегда обнаруживает себя включенным в различные дискурсивные практики, где текстовая и языковая коммуникация перестает быть функцией субъективности, а определяется логикой контекста» [1, с.8]. Под таким углом зрения текст, по большому счету, утрачивает свою аксиологическую дифференциацию, элитарное и массовое уравниваются в правах. Главным оказывается «добиться нового философского состояния языковой материи – состояния донныне невиданного, подобного тому, в каком пребывает расплавленный металл, состояния, ничего не ведающего о собственном происхождении, изъятого из какой бы то ни было коммуникации; такое состояние есть сама *стихия* языка, а не тот или иной конкретный язык, пусть даже сдвинутый с привычного места, передразненный, осмеянный» [3, с.486] [курсив автора – Э.Ш.]. Язык, центрация/децентрация я, мира, стремление я к свободе от «всех существующих в мире диалектов», страх перед тем, что, «ведь давая той или иной вещи имя, я тем самым имею и сам себя, вовлекаюсь в соперничество множества различ-

ных имен», [3, с.486], фокусируются и актуализируются в тексте, его способностях, правах, характеристиках и, наконец, бытовом и бытийном статусах. Так или иначе, но, фактически, все проблемы актуализируются относительно текста, который одновременно утрачивает семантическую, структурную определенность и экстраполируется на культуру, понимаемую как «совокупность текстов, точнее – механизм, создающий совокупность текстов» (Ю. Лотман). Все это приводит к тому, что «рассматривая мир только через призму его осознания, т.е. исключительно как идеологический феномен культуры и, даже более узко, как феномен письменной культуры, постструктуралисты готовы уподобить самосознание личности некоей сумме текстов в той массе текстов различного характера, которая по их мнению, и составляет мир культуры» [4, с.296]. Как бы то ни было, но проблема текста, текстуальности оказывается центральной и напряженной проблемой современного гуманитарного знания. Она предполагает решение комплекса проблем, направленного на прояснение, прежде всего, онтологической, эпистемологической, когнитивной основ и истоков, семантического объема, наполнения, границ, тенденций и логик развития, как самих понятий текст, текстуальность, так и соотносимых с ними понятий. Естественно, что этот комплекс проблем локализуется и детализируется в более конкретных, проясняющих тот или иной ракурс проблемах.

Так, одной из частных проблем является проблема взаимопересечения, взаимодействия, взаимосвязи художественного текста и текста, созданного средствами массовой коммуникации. Именно соотношение этих двух типов текстов в современной культурной ситуации во многом способно прояснить, точнее даже так, обнажить истоки, причины и механизмы осуществления тех кардинальных изменений, которые характеризуют эпоху Нового времени. «Восстание масс» и все большая активность повседневности постепенно, но неумолимо уравнивают в культуре художественный текст и текст, созданный средствами массовой коммуникации. Хотя на первый взгляд, эта проблема не носит актуального характера, в связи с тем, что с традиционной точки зрения эти два типа текстов относятся к различным идейным и эстетическим плоскостям. Они представляют, казалось

бы, разные пласты жизни и культуры, обусловленные различными стандартами вкуса и ценностными установками: высокое/низкое, элитарное/массовое, ориентированное в идеале на вечность/принципиально укорененное в истории («текущем моменте»), «требующее» «медленного» чтения/запрограммированное на «быстрое» чтение. Вследствие чего исследовательский интерес направлен на выяснение пропагандистско-идеологических особенностей текстов массовой коммуникации, их реализации *в* и *для* массового реципиента. К тому же стоит учитывать, что тексты средств массовой коммуникации, во-первых, рассматриваются в основном с прагматически-утилитарной точки зрения, когда ведущим оказываются практические, прикладные навыки и умения журналистов; во-вторых, семантика этих текстов размывается между психологией, социологией, политологией, экономикой; в-третьих, их специфика реализуется, как правило, по отношению к художественным текстам, которые занимают явно господствующее положение. На эти особенности бытования текстов средств массовой коммуникации обращают внимание, в частности, Т.А. ван Дейк в ряде работ 70-80-х гг. XX в. [5], У. Эко в книге, которую он писал в течение почти двадцати лет: с середины 60-х годов и до начала 80-х гг. XX в. [6]. И это, естественно, не могло не привести к некоей вторичности и «прагматичности» текстов средств массовой коммуникации, их актуализации относительно общетеоретических филологических положений. Например, исследование журналистского текста как системы выразительных средств [7], или же жанровой природы этих текстов [8, 9, 10] или же норм, правил их создания и построения [11, 12, 13], или же общей технологии создания журналистского произведения [13-15].

Однако все более активно упрочняющееся неклассическое сознание предполагает и изменение статуса текста, созданного средствами массовой коммуникации, его отношения с иными представителями художественно-эстетического сознания. Начиная с 60-х гг. XX столетия эта проблема активно разрабатывается европейской наукой [5, 6, 16, 17, 18]. Но основными проблемами являются проблемы частного характера: язык и его проявление, существование, реализация в различных типах текстов; коммуникативно-информационные особенности литерату-

ры и текста массовой коммуникации; роль и функции автора и авторских интенций, соотношение структур, композиций различных текстов. Также идет активная разработка языка собственно средств массовой коммуникации (У. Эко, К. Метц, Ю. Лотман, Ю. Цивьян) и взаимосвязанной с нею проблемой кодировки/декодировки информации в процессе коммуникации.

Делались попытки системного осмысления текста массовой коммуникации и советскими учеными уже в период перестройки, когда информационно-коммуникативные процессы стали выходить из-под тотального господства политики, идеологии и пропаганды. Здесь стоит назвать монографию Ю.П. Буданцева «Системность в изучении массовых информационных процессов» (1986). Первую главу – «Выбор объекта исследования» – он начинает с обоснования цели и задачи: «Научный анализ массовых информационных процессов, включая исследование массово-коммуникативных текстов, – одна из важнейших предпосылок планирования процесса пропаганды и управления массовыми информационными процессами, и уже потому необходимость такого анализа очевидна» [19, с.3]. Однако понятие массово-коммуникативных текстов так и не получает какого-либо четкого определения, проясняющего его объём, границы, статус, функции, историческую природу и основу. Текст средств массовой коммуникации толкуется то как репрезентант mass-media, идеологически-пропагандистских процессов, то как проявление общекультурных процессов, уходящих в древние, языческие, мифологические представления. Например, одним из первых, рабочих опосредованных определений является следующее: «Тексты СМК любой жанровой формы, будь то выступления оратора, краткие информационные сообщения, репортажи или проблемные статьи, <...> они отражают в своих элементах, «героях-функционалах» развитие той или иной реальной ситуации» [19, с.7]. Пытаясь показать истоки массовой информации и коммуникации, значение дописьменных форм пропаганды, Ю.П. Буданцев вводит принципиально иное определение текста средств массовой коммуникации, которое применимо к любому, без исключения, явлению культуры. Так, он ритуал, обряд, традицию, любое действие человека той эпохи толкует как текст, выделяя «устные массово-коммуникативные тексты и изобразительные тексты», а всю дея-

тельность первобытного и древнего коллектива интерпретирует как ««вселенскую» дописьменную пропаганду» [19, с.72, 73]. Это все является антропотекстовой формой коммуникации [19, с.73, 85-88]. Таким образом, здесь наблюдается две взаимообусловленных методологических ошибки: тотальная экстраполяция пропаганды на всю культуру и стремление любое явление представить как разновидность текста, который впоследствии разовьется в текст средств массовой коммуникации и займет определенную позицию в идеологически-пропагандистском процессе. Здесь не учитывается несколько важных моментов. Во-первых, необходимо строго, и логически обосновано дифференцировать «ложные» и «истинные» ряды предшественников (Г. Башляр, Ж. Кангийем). Это позволит не модернизировать, не исказить понимание культурного процесса и брать язычество, миф, античность, как язычество, миф, античность, «без сведения их на то, что не есть они сами» (А.Ф. Лосев). Во-вторых, экстраполяция одной идеи (в данном случае пропаганды и массово-коммуникационных текстов как ее реализации) на весь культурный процесс и выстраивание фактов относительно этой идеи ведет не только к упрощению, схематизации культурного процесса, но и к его непониманию, когда сложная синкретическая природа мифа подводится под более поздние культурные образования. В-третьих, размывание природы текста, отождествление текста современных средств массовой коммуникации с выработанными, устоявшимися жанростилевыми признаками и характеристиками, с обрядом, ритуалом, эпосом, классическим романом, симфонией приводит к уничтожению сущности и специфики собственно текста средств массовой коммуникации. Более того, нивелируется, становится семантически неопределенной и природа, тенденции развития, статус самих средств массовой коммуникации. Фактически, здесь происходит расширение текстуальности до бесконечности, когда происходит крушение всех и всяческих границ, логик, определенности предмета и материала исследования, а, может быть, и мысли. Но несмотря на эти методологические ошибки, ценность исследования Ю. П. Буданцева в стремлении ввести текст средств массовой коммуникации в широкий культурный контекст, не ограничивать его конъектурой современного идеологического момента, а

выяснить гносеологические и эпистемологические истоки массовых информационно-коммуникативных процессов.

Однако исследования, проводимые в подобных направлениях, редки и не получили должного развития. Проблема текстуальности в ее целостности, многоаспектности, учитывающей сложный характер взаимосвязи и реализации синхронии, диахронии, практически, не входила в приоритетную область исследования. Тем не менее, на современном этапе развития культуры, все более виртуализирующейся, зависящей от средств и способов существования информации, но при этом не утрачивающей своих онтологических истоков, проблема текстуальности в ее преломлении относительно художественного текста и текста средств массовой коммуникации приобретает актуальный характер. По большому счету, он обусловлен статусом и функцией Слова в культуре. В связи с этим цель данной статьи: выявить и обозначить общетеоретические моменты этой проблемы.

Итак, при вовлечении в орбиту текстуальности «мира и языка» (Ж. Деррида), выяснение роли художественных текстов – классических представителей «эстетики словесного творчества» (М. Бахтин) – не вызывает специфического интереса. Она определяется а priori: их изначальной принадлежностью к филологии и гуманитарному сознанию. Дискуссии разворачиваются в области самого текста: его сущности, проблемы закрытости/открытости текста, его завершенности/незавершенности, соотношения текста и произведения, текста и языка, текста/чтения/письма, текстуальных кодов, креативной и интенциональной специфики. Так А.Р. Усманова в словарной статье «Текст», помещенной в энциклопедии «Постмодернизм», носящей суммарно-обзорный характер, отмечает: «Проблема текста возникает на пересечении лингвистики, поэтики, литературоведения, семиотики <...> В центре внимания полемики оказалась проблема раскрытия ресурсов смыслопорождения, или трансформации значения в знаковых макрообразованиях, сопровождающаяся признанием некорректности или недостаточности денотации в качестве основной модели значения» [20, с.822]. Текст, как и язык, оказывается той поворотной точкой, в которой различные направления филологии особым образом пересекаются, вступают в диалогические отношения, проясняя един-

ство филологического пространства, реализуемое через множественность «неслиянных, но и нераздельных» целых. Даже панъязыковая и пантекстуальная позиция постструктуралистов во многом отталкивается и вырастает из текстового анализа классической художественной литературы. Текстуализация науки, истории, повседневности, социума происходит по принципам построения, развития, функционирования художественных текстов. Например, история клиники у М. Фуко рассматривается как история взаимодействия и развития языка, знака, смысла. Врач, больной, больница выступают у него не эмпирически подвижными и социально детерминированными явлениями истории медицины, а образами врача, больного, больницы, реализуемыми в медицине-тексте. В общем, проблема заключается в экстраполяции гуманитарного принципа мышления на всю культуру, которая представляется ансамблем текстов. Еще в «Заметках 1959-1961 гг.» М.М. Бахтин следующим образом наметил проблему философской основы и методологии гуманитарно-филологического мышления: «Текст является той непосредственной действительностью (действительностью мысли и переживания), из которой только и могут исходить эти [лингвистика, филология, литературоведение, философия и другие гуманитарные] дисциплины и это мышление. Где нет текста, там нет и объекта для исследования и мышления» [21, с.281].

Однако, как уже отмечалось, к сфере гуманитарно-филологического мышления не просто принадлежат, но занимают в ней одну из ведущих позиций и тексты, созданные средствами массовой коммуникации. При этом необходимо учитывать, что к средствам массовой коммуникации «относятся кино, пресса, телевидение, радио, ротاپринтные еженедельники, комиксы, реклама, различные виды пропаганды, легкая музыка, массовая литература» [6, с.408], Интернет. На первый взгляд, невозможно говорить о соотношении художественного и информационно-коммуникативного типа текстов, т.к. последние слишком разнообразны по своей природе и в итоге – «средство само есть содержание» (М. Маклюэн), что приводит к неумолимому расхождению и замыканию в себе каждого из средств массовой коммуникации. Казалось бы, даже доведенная до бесконечности идея текстуальности, не может их сопрячь в сопоставимое един-

ство, и исключительным моментом выступают дискурсивные практики, в которые постоянно включен человек. Но такой подход поверхностен в том смысле, что он будет ориентирован на лишь синхронические связи и отношения, а исторически и генетически обусловленные точки соприкосновения, пересечения и отторжения останутся вне поля зрения. В связи с этим возникает двуединая проблема: учитывая значимую формально-техническую представленность текстов массовой коммуникации, выявить их общие истоки, закономерности, смысл, тенденции существования, которые позволили бы обосновано говорить о тексте средств массовой коммуникации, как о единстве, имеющем свое место в культуре, обладающем определенным семантическим объемом, смысловыми интенциями и установками, а главное – памятью культурного развития. Именно с такой позиции и возможно соотношение текста художественной литературы и текста, созданного средствами массовой коммуникации, а также разработка типологической основы сопоставления этих типов текстов.

Разнообразные средства массовой коммуникации, естественно, порождают тексты, которые принципиально различаются между собой. Надо отметить, что это различие реализуется на нескольких уровнях. Первый уровень – это уровень формально-содержательного проявления текста. Текст здесь можно определить как семантическое, коммуникативное, эстетическое единство знаковой информации. Это тот уровень, где текст, созданный любым средством массовой коммуникации, эквивалентен тексту художественной литературы (рассказ, стихотворение), живописи (картина), скульптуры (статуя). В частности, на подобное толкование текста средств массовой коммуникации указывают Ю.М. Лотман, З.Г. Минц [22], Г.Г. Почепцов [23], М.Я. Мисонжников [24], Б.В. Потятыник [25]. Они стремятся рассматривать тексты различных средств массовой коммуникации как «текст в универсальном, классическом значении этого понятия» [24, с.95], когда учитывается его сложная диалектическая природа. Текст одновременно реализуется как неразрывное единство материального и «необходимой формы существования идеального, духовного содержания» [26, с.9]. В связи с чем, например, текст ежевечернего выпуска новостей, шоу (электрон-

ное СМК), текст передовицы или же короткого обзора международных событий (печатное СМК), текст прямого общения с радиослушателями в ходе игры, прерываемой музыкой (аудиальное СМК), текст рассказа А. Чехова или же О. Кобылянской (текст художественной литературы) равноправны и равнозначны с точки зрения формы, структуры, семантической, коммуникативной, эстетической организации и реализации. Они в равной мере являются «плотью общения» (М. Бахтин) и воплощением жизненного мира.

Второй уровень – это уровень, который можно обозначить как манифестацию «эффекта реальности» (П. Бурдье). Здесь материальность текста снимается. При этом в снятии важен не столько момент утраты, уничтожения, сколько важен момент сохранения. «Оставлять (*aufgeben*) как снимать (*aufheben*) имеет два смысла: 1) что-то считать потерянным, утраченным; 2) тем самым одновременно превращать это в проблему, содержание которой не только утрачено, но и должно быть спасено и трудности, которые должны быть разрешены» [27, с.557]. Материальность, т.е. формально-техническая выраженность текста, выступает фактором социоментальной, психологической, интеллектуальной дифференциации массового реципиента. Она превращается, говоря языком Гегеля, в проблему взаимосвязи и взаимоотношений автора – действительности – реципиента. И здесь текст СМК и текст художественной литературы расходятся. Однако проблема заключается не столько в художественно-эстетическом пересоздании мира художественной литературой и по возможности объективным отображением действительности текстом массовой коммуникации; или же в дифференциации художественного и документального образа; или же ориентацией на различные стандарты вкуса. По нашему мнению, для художественной литературы значима проблема художественного (поэтического) мира, его иллюзии («лжи художественного произведения», по выражению Адорно), сложности, многоплановости. Для текста массовой коммуникации важна проблема «эффекта реальности», его предписанности, заданности средствами коммуникации, т.е. проблема манипулирования. Этот эффект не ме-

нее сложен, многопланов, чем художественный мир, однако уже не иллюзорен, а виртуален*. Текстуальность, создаваемая средствами массовой коммуникации, претендует на подмену собой многообразия, непредсказуемости живой жизни, например, «рекламной», «новостной», «криминальной», «сериальной», «шоу» реальностью. И стереотипы, клише, готовые образцы, модели, структуры здесь являются не негативным моментом (как в художественной литературе), а ценностным способом создания «эффекта реальности»**. Так «реальность катастроф» предполагает использование эсхатологических настроений, мотива человека в кризисной, экстраординарной ситуации, стереотипа социального (природного) бедствия. Это с одной стороны. С другой, «эффект реальности» может проявляться более тотальным образом. На это неоднократно указывали исследователи. Например, П. Вирилио, обращаясь к войне в Персидском заливе, показал, что она была создана и проведена средствами массовой коммуникации («Войны в заливе не было»). П. Бурдьё, доказал, что забастовки в лицах Франции 1986 г. были увидены и смоделированы журналистами как новый 1968 г. исключительно из-за их актуализации относительно революций («О телевидение и журналистике»***). На этом уровне наиболее ощу-

*Виртуальность понимается как искусственно создаваемое пространство жизнедеятельности индивида, предоставляющее ему, тем не менее, вполне реальные и действенные ощущения. Виртуальность, в отличие от состояния, порождаемого художественным произведением, не претендует на катарсис, как духовное потрясение и перерождение. Она направлена на телесный шок, телесность как наделение субъекта местом в мире.

** Под стереотипами, клише, общими местами в данном случае имеется в виду ни стилистическая небрежность или же общий непрофессионализм журналиста, а глубинные принципы существования текстов массовой коммуникации. При всей ориентации на сенсационность, эксклюзивность этих текстов в их основе лежит структура, которая должна легко узнаваться, приниматься массовым реципиентом, однако, не чувствоваться им. Именно здесь особо активно вступает в силу логика знаково-языковой игры.

*** Не менее интересно и глубоко этот феномен описан, а точнее, предугадан в художественной литературе. Например, в сатирическом рассказе А. Аверченко «Золотой век» простой, глупый, но амбициозный обыватель Кандыбин с помощью репортера Стремглавова, использующего СМК, попросту говоря, газеты, становится известным поэтом. Р. Брэдбэри в «345° по Фаренгейту», изображая четыре телевизионных стены и «соседей», фактически, показывает создание и действие одной из разновидностей «эффекта повседневной, частной реальности». Дж. Оруэлл в романе «1984», говоря об изменениях шоколадных порций, вскрывает реальный механизм создания и работы «эффекта реальности» (П. Бурдьё).

тимо проявляются идеологические стратегии и тенденции текстуальности, задаваемой, создаваемой средствами массовой коммуникации.

Естественно, что эти уровни существования текстов массовой коммуникации не являются чем-то изолированным, автономным по отношению друг к другу. Точнее можно сказать так, второй уровень «выступает» из первого, где текст очевиден, доступен непосредственному визуальному, аудиальному прочтению, формируется «над ним». Вследствие чего уже первом уровне прослеживаются такие текстовые материально обозначенные различия, которые необходимо учитывать, рассматривая проблему текстуальности. Так, текст телевизионной рекламы строится и функционирует и воздействует на реципиента по иным принципам и нормам, нежели текст радиорекламы или же газетной, журнальной рекламы. Более того, текст рекламы принципиально иной по отношению к тексту массовой литературы (детектив, женский роман, порнография) или же репортажа, новости. Это во-первых. Во-вторых, тексты массовой коммуникации отличаются и от текстов классической художественной литературы. Например, даже высокопрофессиональное публицистическое произведение не может быть сопоставимо с романами и повестями, не, говоря уже, о сопоставлении рекламного текста с рассказом. И проблема здесь заключается не в аксиологической дифференциации, регламентированной вкусом: высокое/низкое, элитарное/массовое произведение, искусство/ремесленничество, неповторимость, уникальность/стереотипность, серийность; и не во внешне формальной разнице: «логосцентричная» классическая литература – «вербальноцентричная» массовая литература, «аудиальноцентричное» радио, «визуальноцентричное» телевидение. В конце концов, и тексты художественной литературы, и тексты массовой коммуникации являются разновидностями Текста, вне которого, по мысли М.М. Бахтина, «нет и объекта для исследования и мышления» [21, с.281]. Дело в другом: различных когнитивных установках.

Тексты, созданные средствами массовой коммуникации, занимают в современной культуре уникальное положение. Они сопрягают в себе разнородные для классического сознания начала, проясняя глубинные онтологические процессы становления

нового образа мира и человека, для которых крайне важна «тяга к фикции» (А. Моль, В. Шрамм, Э. Фромм, Т. Адорно), к постоянному созданию «эффектов реальности» (П. Бурдьё). Эти тексты проясняют новый статус знания и познания. Для них уже не актуальна кантовско-фихтевско-гегелевская традиция, согласно которой «познание имеет своим условием не только созерцание, но и мышление (суждение), ибо только в суждении (не во всяком, но в суждении опыта) знание приобретает объективный, т.е. необходимый и общезначимый, характер» [28, с.256]. Не является значимой для этих текстов и хайдеггеровско-гадамеровская традиция с ее ориентацией на экзистенциальные установки, преодолевающие представление о всеобщности как эквиваленте истинности, и стремящиеся вскрыть структуру познания, показать специфику творчества. Определяющим для текстов, порождаемых средствами массовой коммуникации, выступает традиция, идущая от Ю. Хабермаса, Ж.-Ф. Лиотара. Здесь важно то, что «можно отныне ожидать экстериоризации знания относительно «знающего», на какой бы ступени познания он ни находился. Старый принцип, по которому получение знания неотделимо от формирования (*Bildung*) разума и даже от самой личности, устаревает и будет выходить из употребления. Такое отношение поставщиков и пользователей знания к самому знанию стремится и будет стремиться перенять форму отношения, которое производители и потребители товаров имеют с этим последним, т.е. стоимостную форму (*forme valeur*). Знание производится и будет производиться для того, чтобы быть проданным, оно потребляется и будет потребляться, чтобы обрести стоимость в новом продукте, и в обоих случаях, чтобы быть обменным. Оно перестает быть самоцелью и теряет свою «потребительскую стоимость»» [29, с.18]. Приведенная нами обширная цитата точно отображает когнитивные установки текстуальности, производимой средствами массовой коммуникации.

Экстериоризация и отчуждение знания от индивида погружают последнего в информационно-событийный поток, не предполагающий рефлексии, аналитики. Например, к чему может привести анализ текста телепрограммы «Вечерний гость» (в роли гостя выступают политики, бизнесмены, ученые, высокопоставленные правительственные чиновники), постоянно прерываемой/сопро-

вождаемой рекламными блоками, бегущими рекламными строками? Создаваемый единый текст можно определить как познавательно-аналитико-развлекательно-пропагандистский. В таком тексте серьезные рассуждения, размышления о современном состоянии общества, о исторических корнях национальных, религиозных конфликтов, о социальных проблемах совмещаются с проблемами повседневности (выбор стирального порошка, пива, продажа квартиры, анонсы ближайших телепередач), да еще представленными в игровой форме. Естественно, что знания, получаемые индивидом одновременно из различных пластов текста, не могут для него носить ни необходимый и общезначимый, характер, ни экзистенциально-личностный. Смыслорождающие установки такого текста принципиально отличают его от текста художественной литературы, даже от постмодернистских его вариантов, явно рассчитанных на игру и эпатаж. И проблема здесь заключается не только в явной условности художественной литературы и агрессивной претензии на серьезность и реальность текста массовой коммуникации. Дело в ином. Человек больше не чувствует ни общественной ответственности, ни личной причастности к происходящему. Тексты массовой коммуникации, по мнению Ж. Лакана, формируют не «индивида» – целостного, неразделимого субъекта, а «дивида» – фрагментарного, разорванного, смятенного человека, у которого уже нет и не может быть укорененности ни в общезначимом, ни в личностном, ни в рациональном, ни иррациональном. Знание не является больше лично и/или же социально неотчуждаемым состоянием. Оно выступает в качестве отчужденного продукта. Оно может быть внедрено, получено, приобретено, узаконено и т.д. Тексты средств массовой коммуникации создают такое знание о мире, которое не может выступать гарантом, показателем общезначимого, общепризнанного смысла, т.к. коммерциализация (в самом широком смысле) культуры не предполагает ее ориентации на высшие ценности и Абсолют. По тем же причинам знание не может быть и показателем лично значимого смысла. Оно, становясь продуктом и, качественным образом изменяя свою природу, начинает соотноситься с властью («В эпоху информатики вопрос о знании более, чем когда-либо становится вопросом об управлении» [29, с.28]) и нуждается в постоянной

легитимации. Следовательно, меняются и ресурсы смыслопорождения и смыслосуществования.

В связи с этим роль текстов массовой коммуникации в современной культуре уже не может быть определена, как в случае с художественными текстами, а priori. Кроме уже названных причин, необходимо учитывать следующие моменты. Во-первых, семантическое и эстетическое пространство текстов средств массовой коммуникации только завершает свою автономизацию, оставаясь генетически связанным с «классическими» представителями «эстетики словесного творчества» (М. Бахтин); во-вторых, в отличие от художественных текстов они не прошли длительную историко-типологическую проверку; в-третьих, еще не установлены их роль и статус в современной культуре. Многие исследователи (например, Ж. Бодрийяр, П. Бурдьё) вслед за М. Маклюэном мифологизируют средства массовой коммуникации, отводя им тотальную смыслопорождающую роль. Средства массовой коммуникации выступают источником создания реальности, беря на себя роль Абсолюта, в результате чего происходит полная виртуализация человека, мира и, скорее всего, культуры в целом. Это крайнее проявление реакции на быстрый рост все новых и новых средств и способов коммуникации. Однако стоит учитывать, что средства массовой коммуникации – это всего лишь одна их составляющих культуры, которая ни в коем случае не должна восприниматься как эквивалент всей культуры. Но как бы то ни было, одну из ведущих ролей в текстуализации мира занимает массовая коммуникация. Это обусловлено рядом причин.

С одной стороны, причинами, связанными с резкими, быстрыми и постоянно набирающими темп изменениями, открытиями в области научно-технического прогресса. Одно из частных проявлений НТП М. Маклюэн охарактеризовал так: «Электронная связь низвергла господство времени и пространства и втягивает нас немедленно и беспрестанно в заботы всех других людей. Она перевела диалог на глобальные масштабы. Его миссией является Всеобщая перемена, кладущая конец психической, социальной, экономической и политической изоляции. Недейственными стали старые гражданские, государственные и национальные группировки» [30]. При этом надо отметить, что рост и качественные транс-

формации НТП – это уровень синхронии. Невозможно установить и проследить становление, развитие аксиологических, эстетических, эпистемологических, когнитивных особенностей текстов средств массовой коммуникации, учитывая только технические изменения современности, даже делая при этом упор на историческом развитии техники. Исследование этих текстов только на уровне синхронии может привести к их, во-первых, необоснованной актуализации лишь относительно понятия массы, массовости, пропаганды, идеологии; во-вторых, исключительной взаимосвязи со средствами и способами коммуникации. Более того, текст средств массовой коммуникации и текст классической художественной литературы будут противостоять друг другу. Текстуальность средств массовой коммуникации в таком случае – это всего лишь манипуляция самосознанием дивида, знаково-языковая игра с ним в пространстве культуры, ставшей тотально виртуальной.

В связи с этим необходимо обратиться к диахронным изменениям. Поэтому, с другой стороны, активная роль массовой коммуникации определяется причинами, уходящие своими корнями в развитие этапов и сосуществование, взаимодействие *эпистем* (М. Фуко), *измерений* (Ж. Делёз) художественно-эстетического сознания Нового времени. Оно приносит с собой и новый образ мира: «человек, стоящий, как и всегда, в центре его, соотносится уже <...> с самим собою, со своей универсализованной сущностью. Баланс личного и безличного в литературном сознании решительно сдвигается в пользу первого...» [31, с.24]. И, наверное, неслучайно именно с XVII века начинается активное и быстрое возникновение и распространение печатных газет и журналов в Европе. Слово художественное и слово информационное не разделены принципиально: у них еще общее стилевое начало. Нельзя не учитывать особенности бытования и развития произведений «эстетики словесного творчества», к которым, безусловно, генетически принадлежат и тексты массовой коммуникации. Для них так же активную роль играют категории автора, жанра, стиля, читателя, шире – аудитории бытования текста. Не менее важную роль играют и понятия высказывания, знака, диалога, цитации, интертекстуальности, структуры. Постепенное становление этих текстов в автономное смысловое и эстетическое пространство во многом служит показателем изменений в категориях поэтики и сменах художественно-литературных эпох. Так, культурная ситуа-

ция новейшего времени, рубежа XX – XXI вв., характеризуется уже активным и целенаправленным формированием новой плюралистической эстетической парадигмы (Б. Маньковская), где одну из ведущих ролей играют тексты, созданные средствами массовой коммуникации (Ж. Баландые, П. Бурдые, Ж. Бодрийяр).

В-третьих, текстуальность, реализуемая через средства массовой коммуникации, обусловлена причинами, указывающими на кардинальные трансформации в культуре как мере человечности человека (С. Великовский). Секуляризация сознания, приведшая к появлению и активизации в эпоху Просвещения частного индивида, развивается в господство повседневности как глубинного проявления культурного бессознательного, реализуемого через набор социо-культурных практик.

В общем, предельно схематично текстуальность, реализуемую массовой коммуникацией, можно охарактеризовать следующим образом: все более и более усугубляющаяся секуляризация сознания на явно выраженной рационалистической основе приводит к тому, что с начала Нового времени «в слове выделяется цивилизаторская, культурно-созидательная роль, в него вчитывается модель совершенных общественных отношений <...> Резко возрастает мировоззренческая насыщенность слова...» [31, с.25] Постепенно «словотворчеству отказывается в его прежней универсальности, оно вводится в границы, из синонима культуры слово становится одним из его атрибутов» [15, с.26]. А на современном нам этапе существования культуры слово подменяется/заменяется информацией как словесно-знаково-кинетически-аудиальным потоком, определяющим, направляющим и моделирующим повседневность. Средства массовой информации и коммуникации во многом задают тенденции и перспективы текстуальности, недаром, Ж. Баландые определил средства массовой коммуникации как тотальную, господствующую «иносферу» современности. Это все и является приоритетной областью дальнейших исследований.

Цитированная литература

1. Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск, 1998.

2. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / Пер. с. англ. В. Софронова. – М., 1999.
3. Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с. фр. Г.К. Косикова. – М., 1994.
4. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. – М., 2001.
5. ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / Пер. с. англ. – М., 1989.
6. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с фр. А.Г. Погоняйло, В.Г. Резник. – СПб., 1998.
7. Методы журналистского творчества / Под ред. В.М. Горохова. – М., 1982.
8. Кройчик Л.Е. Система журналистских жанров / Основы творческой деятельности журналиста / Ред. С.Г. Корконосенко. – СПб., 2000.
9. Тertyчный А.А. Жанры периодической печати. – М, 2000.
10. Ворошилов В.В. Журналистика. – СПб., 2001.
11. Горохов В.М. Слагаемые мастерства. – М., 1982.
12. Дзялошинский И.М. Творческая индивидуальность в журналистике. – М., 1984.
13. Шкляр В.И. Энергия мысли и искусство слова. – К., 1988.
14. Прохоров Е.П. Введение в теорию журналистики. – М., 2000.
15. Ким М.Н. Технология создания журналистского произведения. – СПб., 2001.
16. Барт Р. Мифологии // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с. фр. Г.К. Косикова. – М., 1994.
17. Эко У. О членениях кинематографического кода // Строение фильма. – М., 1985.
18. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллинн, 1994.
19. Буданцев Ю.П. Системность в изучении массовых информационных процессов. – М., 1986.
20. Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск, 2001.
21. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
22. Лотман Ю.М., Минц З.Г. Литература и мифология // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам XIII. Вып. 546. – Тарту, 1981.
23. Почепцов Г.Г. История русской семиотики до и после 1917 г. – М., 1998.

24. Мисонжников Б.Я. Отображение действительности в тексте // Основы творческой деятельности журналиста. – СПб., 2000.
25. Потятиник Б.В. Патогенный текст у массовой коммуникации: идентификация, типология, нейтрализация. Дис. на здоб. наук. ст. д.ф.н. – Львів, 1996.
26. Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. – М., 1991.
27. Гегель Г. Работы разных лет: В 2 т. – М., 1970.
28. Гайденок П.П. Прорыв к трансцендентному. – М., 1997.
29. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. / Пер. с фр. Н.А. Шматко. – М., 1998.
30. Маклюэн М. Средство само есть содержание // <http://www.teterin.raid.ru/dop/>
31. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтик в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.

Анотація

У статті досліджуються основні моменти здійснення текстуальності щодо художнього тексту і тексту, створеного засобами масової комунікації. Доводиться, що співвідношення цих типів текстів повинно враховувати їхні різні когнітивні принципи існування, а також процес складного історичного розвитку.

Annotation

The article investigates the basic aspects of forming textuality in the belles-lettres text and the text created by means of mass communication. It is proved that while analyzing the correlation of these types of texts one should take into account their different cognitive principles of existence as well as the process of complicated historical development.

*Стаття надійшла до редакції 15.04.03
Статья поступила в редакцию 15.04.03*

РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 808.1:82-34

Чуприна И.И.

О СВОЕОБРАЗИИ ПОЭТИКИ РАССКАЗА И.С. ТУРГЕНЕВА «ЖИВЫЕ МОЩИ»

«Запискам охотника» И.С. Тургенева посвящено немало литературоведческих работ. Интересными и глубокими являются исследования Ю. Лебедева, Ю. Селезнева, А. Чичерина. И все же, несмотря на множество и разноаспектность подходов, поэтика тургеневского цикла изучена недостаточно, и это является еще одним подтверждением гениальности автора, подчеркивает силу его поэтического слова.

Совершенно очевидно, что не только «Записки охотника», но и все творческое наследие И.С. Тургенева требует свежего, пристального внимания филологов; своеобразие творчества писателя, его роль и значение должны быть переосмыслены в контексте отечественной историко-литературной традиции. Мы же, на данном этапе обращаясь к И.С. Тургеневу, ставим перед собой весьма скромную задачу: рассмотреть своеобразие поэтики одного из поздних рассказов – «Живые мощи», написанного в *кризисные* для писателя 70-е годы, включенного им в ранний цикл – «Записки охотника», и поистине являющегося одним из шедевров малого жанра.

В основе сюжета рассказа – событие жизни Петра Петровича – «молодого барина» (случай, произошедший с ним во время неудавшейся из-за дождя охоты) и история жизни молодой «дворовой» женщины Лукерьи, в прошлом – «первой красавицы», неожиданная, случайная встреча (которую и встречей-то не назовешь) «молодого барина» с той, по которой он (по его же признанию) «сам втайне вздыхал», будучи шестнадцатилетним мальчиком, но это встреча уже с иной Лукерьей.

Два мира, две души, две судьбы встречаются во вселенной дважды, но в разных качествах / состояниях. И оба события встре-

чи являются в определенном смысле для них определяющими сущность каждого. Можно, конечно, допустить, что для молодой, красивой Лукерьи в ее прошлой здоровой, полноценной жизни молодой человек вовсе ничего и не значил, но уже тот факт, что он – «молодой барин» – свидетельство его особого положения, да и то, что она окликнула его, позвала, пригласила присесть «на кадушечку», будучи не узнанной им, – свидетельство того, что не от одиночества она идет на это, а от того, что Петр Петрович в жизни несчастной – гость особенный. Это подтверждается и тем, что на предложение «молодого барина» перевезти ее в больницу, – Лукерья отвечает отказом, аргументируя его тем, что с людьми сильнее, острее будут ее муки. Но встреча с ним для героини имеет важнейшее значение.

Событие встречи Петра Петровича и Лукерьи, являющееся в рассказе предметом изображения, качественно преобразует каждого из героев. Главной героиней является Лукерья. И все повествование – история ее жизни. Но что представляет собой *жизнь* Лукерьи?

По словам С. Шаталова, «Записки охотника» И.С. Тургенева – продолжение традиции русского физиологического очерка 40-х годов, но примечательной особенностью цикла является *психологизм* [1, с.239]. Однако рассказ «Живые мощи» написан тридцать лет спустя, и хотя его, как и в два других очерка этого периода – «Конец Чертопханова», «Стучит!» – автор включает в свой ранний цикл, он предстает в этих произведениях не только как утонченный художник – знаток души, но как *духовидец*, а рассказ «Живые мощи» справедливо будет назвать *русским духовным рассказом*.

Какими же средствами удастся писателю не только вызвать у читателя трепетное чувство от возможности соприкосновения, ощущения, понимания души другого человека (героя), но и наполнить поэтическую реальность небывалой силой, мощью, глубиной русского духа, возможно, в полной мере доступного, понятного, родного и близкого только русскому сердцу?

Все произведение пронизано страстной до боли любовью к народу, о чем свидетельствует уже эпитафия – строки известного тытчевского стихотворения. Тургеневская Русь жива в «Записках охотника», и «главное – любованье нехитрыми (нередко обаятельными) народными русскими людьми, любованье полями, лесами, зорями, лугами России. «Записки охотника» – поэзия, а не полити-

ка. Пусть из поэзии делаются жизненные выводы, поэзия остается сама по себе, на всем. От крепостного права следа не осталось. *Художество маленьких тургеневских очерков не потускнело*» (выделено мною. – И.Ч.) [2, №3, с.35]. «Живые мощи» – пожалуй, – последнее поэтическое слово гениального художника. В нем он, очевидно, обращается к неразрешенным тридцать лет назад вопросам и находит на них ответы.

Загадку тургеневского гения во многом определяют *своеобразие стиля* автора, изучению которого посвящено немало исследований, и *особенности сюжетосложения его произведений*. Постижению глубины, своеобразия рассказа «Живые мощи» способствует, на наш взгляд, осмысление сюжетной и фабульной действительности в их соотношении, а также исследование художественного конфликта.

Итак, о том, что фабульное событие рассказа – встреча Петра Петровича с Лукерьей качественно преобразует жизненную действительность каждого из героев, свидетельствует, по крайней мере, два факта: сам *рассказ* Петра Петровича и *смерть* Лукерьи (высказавшись в своем исповедальном слове, героиня умирает «после петровок», как и было предопределено; зная о смертном часе, она говорит об этом – Петру Петровичу).

Противопоставление явлений мира природы и мира человека в начале рассказа позволяет И.С. Тургеневу ввести главную тему – тему благодати Божьей.

Наличие благодати и отсутствие ее – основа рассказа: оживляющий русский пейзаж и леденящая, сковывающая душу история конкретной человеческой судьбы: светлая безгранично-бездонная красота, гармония мира природы и человека (пейзажная зарисовка – начало охоты, летний дождь) и узкое, темное, сухое пространство плетеного сарайчика на пасеке, «амшаника», «куда ставят улья на зиму» – убогий, последний приют Лукерьи и душевное состояние, переживания героя-рассказчика: любование красотой природного мира и сменившее его, сковывающее чувство удивления, недоумения, почти страха («*остолбенел от удивления*»). И это краткое тургеневское «*остолбенел от удивления*» – своего рода граница, разделяющая разные пространства, – характеризует и смену состояний персонажа на жизненном (фабульном) уровне, а на сюжетном – еще и столкновение этих двух различных миров: Петр Петрович

появился в убогом, мрачном пристанище несчастной как один из немногих представителей *мира, уже недоступного ей*.

Следует не упускать из виду, что читательское восприятие образа главной героини рассказа – Лукерьи на протяжении всего повествования основывается на восприятии героя-рассказчика Петра Петровича. Неожиданное обнаружение в «амшанике» «человеческого существа» порождает в душе героя-рассказчика и состояние удивления, и состояние страха. Петр Петрович оказывается очевидцем явления «не безобразного», «но страшного, необычайного». И тем сильнее воздействие тургеневского слова на читателя, что писатель в одной поэтической реальности, в одном сюжете изображает совершенно разные явления не одной, а нескольких человеческих жизней в разных временных отрезках / пространствах: миры Лукерьи и Петра Петровича – в прошлом и настоящем взаимодействуют, преломляются друг в друге.

Несмотря на то, что читателю становится известна не часть жизни Лукерьи, а в сущности – вся судьба, именно чувства и восприятие Петра Петровича оказываются мерилom жизненных ценностей: в мельчайших деталях И.С. Тургенев выписывает портрет героини и тут же, параллельно – состояния души рассказчика – чувства «молодого барина», приходящие в движение от общения с несчастной Лукерьей. В этом отношении совершенно справедливо замечание А.В. Чичерина: «Портрет занимает очень существенное место в повестях и романах Тургенева. Как и в живописном портрете, его главная цель не в том, чтобы собрать все признаки и приметы изображаемого лица, а в том, чтобы во внешнем облике увидеть сущность данной личности, ее типичность для времени и среды. И еще одно имеет значение в портрете: в самом характере восприятия сказывается воспринимающий... В портрете (как это бывает и в живописи) содержится некоторым образом автопортрет того персонажа, от чьего лица ведется рассказ. А в совокупности многих портретов оказывается и автор. Хотя бы уж из того это видно, какого рода человеческий облик ему дорог и мил, что ему смешно, что вызывает его досаду» [3, с.25]. Первые мгновения «встречи» Петра Петровича с Лукерьей, первые детали портрета «человеческого существа» обнаруживают причастность автора к русской христианской традиции: «Я приблизился – и остолбенел от удивления. Предо мной лежало *живое человеческое существо, но*

что это было такое? Голова совершенно высохшая, одноцветная, бронзовая, ни дать ни взять икона старинного письма – нос узкий, как лезвие ножа; губ почти не видать – только зубы белеют и глаза, да из-под платка выбиваются на лоб жидкие пряди желтых волос. У подбородка, на складке одеяла, движутся, медленно перебирая пальцами, как палочками, две крошечных руки тоже бронзового цвета. Я вглядываюсь попристальнее: *лицо не только не безобразное, даже красивое, но страшное, необычайное. И тем страшнее кажется мне это лицо, что по нем, по металлическим его щечкам, я вижу – силится, силится и не может расплыться улыбка*» [4, т.1, с.320], [выделено мною. – И.Ч.]. Это в восприятии Петра Петровича: «человеческое существо» и «ни дать ни взять икона старинного письма». Штрихи как будто противоречивые, друг друга взаимоисключающие: «существо» – нечто недочеловеченное, а сходство с иконой предполагает сверхчеловечность. Однако это парадоксальное сочетание противоречий в сознании героя обнаруживает его растерянность относительно воспринимаемого им в реальной жизни явления, а в поэтической реальности И.С. Тургенева способствует развитию сюжета, актуализирует внимание читателя, интригует его; характеризует особенности стилистики, придает повествованию загадочность, таинственность.

Увиденное рассказчиком явление – страшное и необычайное в нормальной повседневной жизни, но оно «живое», и присутствует как свидетельство возможности существования какой-то иной формы бытия. И если рассматривать состояние Лукерьи как конфликтное по отношению и к жизни, и к смерти (что вполне очевидно и на фабульном уровне), то совершенно очевидно и наличие чего-то трансцендентного, великого, что и составляет сущность тайны (на уровне сюжетном). Петра Петровича поражает не только то, что это «существо» – бывшая красавица Лукерья, водившая хороры, но сама возможность такого существования. А то, что эта несчастная – знакомая ему «первая красавица во всей нашей дворне, высокая, полная, белая, румяная, хохотунья, плясунья, певунья! Лукерья, умница Лукерья, за которою ухаживали все наши молодые парни, по которой я сам втайне вздыхал, я – шестнадцатилетний мальчик!» – позволяет герою-рассказчику в большей степени приобщиться и к судьбе героини, и к тайне, на ней запечатленной. Некую тайну, вошедшую в ее жизнь, ставшую частью ее, ощущает

и сама героиня, и понимание того, что тайна эта связывает ее с Христом, придает страдальце силы.

Всматриваясь в лицо Лукерьи, Петр Петрович переживает чувство страха, отмечает в ее внешности сочетание крайних противоречий: «лицо не только не безобразное, даже красивое, но страшное, необычайное. И тем страшнее кажется мне это лицо, что по нем, по металлическим его щекам, я вижу – силится, силится и не может расплыться улыбка», – удивление, но не брезгливость, не отторжение – от невозможности вместить увиденное в повседневную жизнь, оттого, что в этом, почти безжизненном существе – огромная любовь к жизни, к миру. Любовь к миру героини (пребывающей в болезни, горе) не иссякла, не уменьшилась, – она преобразилась. Об этом свидетельствуют уже две портретные характеристики, которые автор вводит одну за другой в начале рассказа. Образ Лукерьи представлен в «двух временных разделах»: Лукерья – в прошлом, в воспоминаниях «молодого барина» и Лукерья – в настоящем, перед ним, в «амшанике». Каждый из этих образов содержит духовный облик героини на определенном этапе ее жизни и одновременно – всю ее судьбу. Парадоксальным, изумляющим Петра Петровича кажется (Тургенев подчеркивает экспрессивность чувств героя, повторяя: «с изумлением глядел», «изумляло меня») то, как «почти весело» ведет свой рассказ Лукерья, «без охов и вздохов», «нисколько не жалуясь и не напрашиваясь на участие» [4, т.1, с.321]. История героини звучит из ее же уст, как констатация случившегося: «седьмой годок» она смиренно переносит свой недуг, превративший ее из здоровой, молодой, полной жизненной силы женщины – в немощное существо, в котором угасает остаток жизни. Болезнь, кажется, послана героине по высшему промыслу. Так понимает его сама Лукерья, это очевидно и на сюжетном уровне. Именно вера в Божий промысел дает ей силы быть смиренной. Петр Петрович неоднократно замечает на лице Лукерьи попытку улыбнуться, и в ее ситуации она, конечно же, неподдельна, а для собеседника – возникновение подобия улыбки (на улыбку не хватает сил) – нечто противоречащее и жизни, и смерти, – вызывает изумление и страх. Силы героине придает и уверенность в том, что ее положение не крайнее (и эта убежденность еще в большей степени поражает Петра Петровича): «иным еще хуже бывает», – говорит она, и это подтверждается тем, что ей в полной мере прису-

щи человеческие способности – мыслить, чувствовать, ощущать [4, т.1, с.300]. Героиня словно растворена в доступном ей природном мире; жива и ее мысль, ведущая счет времени: «в позапрошлом году ласточки гнездо свили», «Поляков Вася был прошлой весной», «в прошлом году барыня одна проезжала». Каждое из этих событий Лукерья проживает *человеческой* жизнью.

Немногие и нечасто навещают Лукерью в ее убогом пристанище. Даже о девочке-сиротке, которая, пожалуй, – самый частый гость, страдалница говорит: «...нет, нет – да и наведается, спасибо ей» [4, т.1, с.322]. Однако именно «молодой барин» оказывается тем, кому она доверяет все свои мысли, сны, то, о чем, очевидно, не могла рассказать даже исповедавшему ее священнику.

Главным сюжетным событием произведения является рассказ самой героини, ее *исповедальное слово*, обращенное к Петру Петровичу. И наиболее важным в истории Лукерьи является то, о чем она, судя по всему, осмелилась рассказать только ему. Петр Петрович для несчастной – часть мира, бывшего когда-то родным.

Она находит утешение и в том, что почти лишена возможности грешить: «иной здоровый человек очень легко согрешить может; а от меня сам грех отошел. Намеднись отец Алексей, священник, стал меня причащать, да и говорит: «Тебя, мол, исповедовать нечего: разве ты в твоём состоянии согрешить можешь?» Но я ему ответила: «А мысленный грех, батюшка?» – «Ну, – говорит, а сам смеется, – это грех не великий».

– Да, я должно быть, и этим самым, мысленным грехом не больно грешна, – продолжала Лукерья – потому я так себя приучила: не думать, а пуще того – не вспоминать. Время скорей проходит.

Я, признаюсь, удивился» [4, т.1, с.323]. Собеседник *удивляется* мудрости рассказчицы. Характерным в данном случае является то, что, изображая героиню в двух временных отрезках, Тургенев подает ее образ в развитии, духовном росте. *Время* разделяет событие исповеди и причастия Лукерьи и ее рассказ о себе – «молодому барину»; она уже иначе мыслит, – этот временной отрезок (относительно краткий) приобретает особенно важное значение. Душевный труд героини направлен на стяжание духа; она рассказывает Петру Петровичу об исповеди и причастии, и в ее откровении – совершенно отчетлива мысль о грехе мысленном, мысль, ее мучившая, не дающая покоя, ибо на замечание священника, что ее

«исповедовать нечего», героиня твердо (твердость в повествовании подчеркивается противительным союзом «но») «ответила» (вместо более уместного в данном случае «спросила»): «А мысленный грех, батюшка?» Очевидно, слова батюшки успокоили Лукерью, и в своем рассказе Петру Петровичу, она замечает, что и «этим самым, мысленным грехом не больно грешна», потому что нашла способ борьбы с ним: «не думать, а пуще того – не вспоминать». Спасительным для героини оказывается не сразу возникшее, но выработанное годами умение жить жизнью окружающей ее природы, сопереживать всему живому, доступному ей – животным, птицам, насекомым, растениям. Способность растворяться в этой жизни оказывается не ограничением возможностей, а божьим даром, – в обыденной человеческой жизни часто и неоцененным и невозможным. В ответ на забавные рассказы Лукерьи о мире природных явлений, в которых сосредоточена вся ее жизнь, Петр Петрович «в угоду ей» посмеялся, а «она покусала пересохшие губы». И в этом *покусывании пересохших губ – невозможность высказать / выразить / измерить до конца* то, в чем заключаются тайные источники ее души. Как истинный, гениальный художник, Тургенев *вдруг* представляет очевидным неуловимое, непередаваемое состояние человеческой души. В скупой фразе рассказчика – многолетний мир героини, мир чувств, страданий, душевной борьбы. В искреннем рассказе Лукерьи о своей судьбе – отчаяние, боль, горе, переплавившиеся в терпение, смирение, и – огромная любовь к Всевышнему и его творению. Мироощущение героини сродни мироощущению героев Достоевского – князя Мышкина, Зосимы, Алеши, Маркела, Дмитрия – им доступны переживания / ощущения мгновений полноты мировой гармонии.

Для постороннего – на судьбе Лукерьи – знак кары Господней; кажется, она забыта и Богом, и людьми. Но сама героиня рассуждает иначе: «О чем я его просить могу? Он лучше меня знает, что мне надобно. Послал он мне крест – значит, меня он любит. Так нам велено это понимать. Прочту «Отче наш», «Богородицу», акафист «Всем скорбящим» – да и опять полеживаю себе без всякой думочки. И ничего!» [4, т.1, с.324]. В ее состоянии одиночество – благотворнее жизни среди людей: в одиночестве легче нести свой крест, и не столько боль мучает ее – сколько страх, что окажись она среди людей – отойдет от нее благодать. Героиня сама понимает,

что недуг ее не только физический, но, прежде всего, – душевный: «Да, барин, милый, кто другому помочь может? Кто ему в душу войдет? Сам себе человек помогай» [4, т.1, с.325]. Герой-рассказчик сочувствует Лукерье, проникается ее горькой участью (кажется, неподвижность Лукерьи распространяется и на него), о чем он неоднократно замечает. Но пение исстрадавшейся женщины, песня, в которую Лукерья вкладывает всю душу (боль, муку, страсть, скорбь – непередаваемые в разговоре), что-то меняет в отношениях героев, их состояние. Петр Петрович уже не так сосредоточен на фиксации своих душевных движений. В песню Лукерья, кажется, вкладывает остатки своей жизненной силы, и Петр Петрович, уже не испытывая чувства страха, «положил руку на ее крошечные холодные пальчики...», и следующее за этим замечание: «я не шевелился по-прежнему» [4, т.1, с.326] – звучит у Тургенева уже совершенно иначе. Петр Петрович *«не шевелился»* уже не потому, что страх / оцепенение / ужас владеет им, а не решаясь нарушить нечто необъяснимое, вдруг возникшее, и теперь уже невидимыми нитями связывающее этих двух людей. Чувствуют это и сами герои: Лукерья заплакала, что по ее словам, с нею случается крайне редко, «с самого того дня», когда навещал ее Вася Поляков; тот, кого она любила, чьей невестой была да «молодой барин» тревожат ее, бередают душевные раны. В несчастном, измученном страданием, скорбью существе, в котором едва теплится жизнь, *вдруг вновь* пробуждается женщина недолголюбившая, *недолголюбимая* и нуждающаяся в любви, и это *вдруг* почувствовал Петр Петрович. И уже совсем по-другому он воспринимает ее, и это его новое видение – в описании ее, в его проявившейся вовсе не *от привычки к темноте*, как он замечает, способности *«открыть»* в Лукерье «следы бывалой красоты», что обусловлено переменой состояния героя.

Самое сокровенное и утешительное в жизни Лукерьи – ее редкие, чудесные сны. Это последнее, о чем Лукерья рассказывает «молодому барину» после пения, по-особому сблизившего их. Сны героини переплетаются с реальными событиями ее жизни, продолжают, разъясняют их: в образе суженого соединяются тот, с кем была обручена Лукерья до болезни – Вася Поляков и сам Христос. Лукерья ждет Васю (до болезни), слышит его голос ночью: вышла, никого не обнаружила, оступилась и после этого тяжело заболела;

голос, позвавший ее, навлек или оповестил болезнь. И сон, в котором она готовится к встрече с женихом, но вместо Васи видит Христа, открывает ей причину болезни, Божий промысел.

Самой героиней болезнь принимается как печать избранничества, искупление грехов. Лукерья видит во сне себя невестой Христовой, размышляет об этом и находит эту мысль греховной. И вероятнее всего, священнику на исповеди сказать об этом не посмела, но потребность высказать ее осуществила в доверительном разговоре с «молодым баринном».

Символика «снов удивительных» героине понятна: собачка – болезнь; путь странника – земная человеческая жизнь; чужая женщина, назначившая ей срок «после петровок», – смерть. Сны наводят Лукерью на размышления. И многое она начинает осознавать по истечении какого-то времени, при соединении прошлого, настоящего, снов – понимание и настоящего и грядущего. Жизнь мученицы – начало пути со Христом в Царство Небесное. Твердость веры дает силы пережить страдания, муки, кажущиеся нечеловеческими. И судьба Лукерьи свидетельствует о том, что нет ничего непосильного для человека, если жив человек любовью и верой Христовой.

Основной конфликт *проговорен* в конце рассказа, в разговоре Петра Петровича с хуторским десятским, который состоялся в тот же день, что и разговор с Лукерьей, «прежде, чем отправиться на охоту», – конфликт между правдами относительно промысла Божьего в понимании ее Лукерьей и «миром». Рассказчик констатирует обе правды. Весь рассказ – правда самой героини о ее жизни, судьбе и правда о ней крестьян, высказанная хуторским десятским, от которого рассказчику становится известно, «что ее в деревне прозывали «Живые мощи», что, впрочем, от нее никакого нет беспокойства; ни ропота от нее не слышать, ни жалоб. «Сама ничего не требует, а напротив – за все благодарна; *тихоня*, как есть тихоня, так сказать надо. *Богом убитая*, – так заключил десятский, – стало быть, за грехи; но мы в это не входим. А чтобы, например, осуждать ее – нет, мы ее не осуждаем. Пушай ее!» [4, т.1, с.329-330].

Высказывание десятского по сути своей противоречиво. С *одной стороны*, – он сообщает своему собеседнику, что в деревне Лукерью прозвали «Живые мощи», а такое прозвище (даже если и неосознанно самими его авторами, даже если оно иронично связы-

вает его носителя, в данном случае – Лукерью, с его традиционным значением) оказывается зависимым от религиозного, христианского контекста: «*Мощи* – нетленное тело угодника Божия» [5, с.354]; а с другой стороны, – «заключает» о ней, как о «Богом убитой» – «стало быть за грехи». Вполне естественно, что десятский излагает мнение односельчан, не задумываясь ни о противоречиях, ни о том, что сама мирская правда внутренне конфликтна, ни о том, что сам он утверждает незыблемость высшей правды, ставшей доступной Лукерье. Миру в его заботах некогда глубоко задумываться над тем, что стало очевидным и понятным для героини в ее состоянии. Но для Петра Петровича – собеседника Лукерьи и для читателя – вся полнота правды события жизни героини открывается иначе: Петр Петрович найдет подтверждение правильности понимания Лукерьей сущности происходящего после ее смерти: умерла «после петровок», как и было сказано ей во сне, и «в самый день кончины она все слышала колокольный звон ... не от церкви, а «сверху». Вероятно, она не посмела сказать: с неба» [4, т.1, с.330]; читатель убеждается в праведности героини, прочитав рассказ до конца.

И напоследок хочется заметить: в своем письме Полине Виардо из Парижа в Германию 19 ноября н. ст. 1847 г. И.С. Тургенев, высказывая свое критическое отношение к читаемой им «книге Даумера о тайнах христианства», замечает: «...Но что есть истинного в его мысли, так это кровавая, мрачная, бесчеловечная сторона этой религии, которая должна была бы вся состоять из любви и милосердия.

Вы не можете себе представить тяжелого впечатления, производимого всеми этими преданиями о мучениях, которые он Вам рассказывает один за другими; всеми этими бичеваниями, процессиями, поклонениями костям, этими аутодафе, ожесточенным презрением к жизни, этим отвращением к женщинам, всеми этими язвами и всею этою кровью!.. Это так тягостно, что я не хочу Вам более об этом говорить...» [4, т.12, с.41].

Известно, что в этот период были созданы и «Записки охотника»; «самые русские «Записки охотника» принадлежат Франции!» [4, №3, с.35]. Вполне возможно, что и рассказ «Живые мощи» был задуман и начат в этот период, в Париже, в Куртавенеле, однако был написан и опубликован спустя 30 лет, и не мрачным и тягостным казался он, а светлым и благодатным, утверждающим веру Христову, а не отрицающим ее.

«Живые мощи» – поэтическое слово автора-творца И.С. Тургенева, результат разрешения жизненного конфликта западника, либерала И.С.Тургенева, смолоду отошедшего от России, в спорах со славянофилами часто ругавшего ее, блудного сына, который вопреки своим умозрениям, «темными недрами, откуда исходит художество, – весь в России, и без того славой нашей не стал бы» [2, №3, с.43]. Гениальный художник Тургенев силой поэтического слова, в творчестве и творчеством побеждает Тургенева-человека.

Цитированная литература

1. Шаталов С.Е. Записки охотника как художественное целое // Шаталов С.Е. Художественный мир И.С. Тургенева. – М., 1979.
2. Зайцев Б. Жизнь Тургенева // Юность. – 1991. – №2, 3, 4.
3. Чичерин А.В. Звуковая волна в прозе Тургенева. «Во дни тягостных раздумий о судьбах моей Родины...» // Чичерин А.В. Сила поэтического слова. – М., 1985.
4. Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. – М., 1953-1958. – Т.1, 12
5. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 1955. – Т.2.

Анотація

У статті пропонується аналіз оповідання І.С.Тургенева “Живі мощі”. Метою автора статті є виявлення своєрідності поетики одного з пізніх епічних творів письменника.

Annotation

The present article deals with the analysis of I.S.Turgenev's story “The walking corpse”. The aim of the author is to determine the poetic originality of one of the late epic works of the writer.

*Стаття надійшла до редакції 25.03.03
Статья поступила в редакцию 25.03.03*

УДК 821.161.2-09

Удяк Г.І.

ГЕРМЕНЕВТИКА ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ АНГЕЛА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У даному повідомленні ми зупинимось на деяких аспектах інтерпретації художнього образу у поезії, пам'ятаючи суттєвий зв'язок категорії художнього образу з поняттям символу. Нагадаємо хрестоматійне висловлювання Сергія Аверінцева про художній символ: “Художественный символ – универсальная категория эстетики, лучше всего поддающаяся раскрытию через сопоставление со смежными категориями образа, с одной стороны, и знака – с другой. Беря слова расширительно, можно сказать, что символ есть образ... (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символом)” [1, с. 826]. Сьогоднішні наукові дослідження про літературу майже не рефлексують над думкою про те, що література є мисленням художніми образами, а інтерпретація художнього твору – це майже завжди інтерпретація образної ідеальної дійсності. Крім того, кожен літературний твір – це, перш за все, система макро- і мікро- художніх образів, що втілюють найважливіший ідейно-естетичний сенс літературного твору. Образний рівень художнього твору складає його (твору) цілісність поряд з рівнем жанрово-стильовим, синтаксично-ритмічним тощо, і образність визначає архітектоніку креованого автором художнього світу.

Інтерпретація художнього твору є перш за все інтерпретацією різного типу образів: від конкретних образів речей-деталей через образи-персонажі до універсальних образів часопростору і образу світу взагалі. Літературний твір, за словами Бориса Пастернака, – це “образ мира в слове явленный”. Поняття “образ світу” не даремно нагадує ідеальну філософію Платона: для європейської літературної традиції саме з Платона починається процес рефлексії над міфологічною свідомістю, і міфологічна тотожність реальної та ідеальної дійсностей розпадається на світ ідей та світ реальних почуттів. Хоча Платон, як відомо, зневажливо ставився до мистецтва, називаючи його “копією копії”,

“наслідуванням наслідування”, саме у його філософії бере початок європейська літературознавча думка.

Відповідаючи на питання, яким чином звичайне слово стає образом реальної чи ідеальної дійсності, ми одночасно відповідаємо на питання, як народжується художній твір. Над цією проблемою рефлексувало європейське літературознавство від Платона до Деріди, кожен раз пропонуючи новий варіант відповіді. Відомо, що Роман Якобсон назвав це питання основним, над яким він роздумував все життя. Варто підкреслити, що для російських формалістів формулювання проблеми зводилось в основному до питання про “літературність літератури” (“литературный приём”), про те, як слово, ставши образом, “очуднюється” (звідси – ціла теорія “остранения”). Інші літературознавчі течії підходили до проблеми по-іншому: соціологічні напрямки літературознавства хвилювала думка про те, як у образі репрезентована оточуюча нас дійсність, феноменологія займалась проблемою відображення у слові таємниць буття, структурно-семіотична течія трактувала літературний образ як конвенціональний знак семіосфери ідейно-художнього світу твору.

У недавно опублікованій розвідці В.Мартінової, де розглядається питання про художній образ та свободу як глибинний принцип його існування, авторка зазначає, що свобода образу існує в окреслених межах, порушення яких ставить під загрозу образ як конкретно-сміслову ціле. Проте, на думку дослідниці, в цих межах свобода може існувати як проявлена необхідність і як проявлена випадковість. У зв'язку з цим В.Мартінова виділяє поняття “внутрішньої” свободи образу і свободи “зовнішньої”. Внутрішня свобода, за висловом авторки, – це множина нереалізованих можливостей у свідомості читача, через що будь-який розвиток образу сприймається як знайоме, кожен момент зустрічі з образом містить у собі елемент пізнання [2, с. 53]. Така свобода існує як задана необхідність. У той час як зовнішню свободу В.Мартінова розуміє як свободу, проявлену в конкретно-чуттєвих образах, і таку, яка пов'язана із категорією випадкового [2, с. 54]. Дослідниця також стверджує, що обидві категорії співвідносяться між собою як процес і результат: внутрішня свобода образу – в акті його становлення у творчій свідомості

читача, а зовнішня – у формальному вираженні, у кінцевому результаті, знову ж таки у творчій свідомості читача [2, с. 55].

Що стосується образу світу художнього твору, то зазначимо, що у ньому можна виділити три види художніх образів. По-перше, у художньому творі кожне повнозначне слово виступає як художній образ, репрезентуючи поетичну дійсність, кожне слово є, кажучи іншими словами, образним словом (епітетом, метафорою і т.д.). У художньому творі не має “необразотворчих” слів. Цей аспект образного світу твору досліджує стилістика художнього тексту. По-друге, поетичний світ існує саме як світ з усіма реаліями, конкретними речами та персонажами. Усі вони складають ще один тип художніх образів, як правило, у традиційному літературознавстві ці образи мають конкретні найменування (пейзаж, портрет, інтер’єр). Окремо слід сказати про образ персонажу чи, кажучи узагальнено, образ людини у художньому творі.

Нарешті, кожен створений автором поетичний світ має свої власні параметри існування, до яких перш за все належить характеристика часу і простору. Ці універсалії, час і простір, є основою концепції поетичного світу. Час і простір у художньому творі є, таким чином, третім, найбільш універсальним типом художнього образу.

У нашій розвідці ми зупинимось на вельми специфічному образі у літературі – постаті ангела. Оскільки ангел належить до так званих вічних образів та мотивів, то його потрібно розглядати та інтерпретувати у двох аспектах. З одного боку, дійсно як вічний універсальний образ, що функціонує у світовій літературі, перекочуючи з твору у твір, з літератури в літературу. У цьому випадку ми будемо звертати увагу на те “вічне”, що є в образі ангела, і, що власне робить його вічним образом. З іншого боку, кожен образ ангела так чи інше функціонує лише у конкретному художньому творі. “Вічне” трансформується у конкретну реалізацію авторського бачення ангелологічної проблематики, авторського ставлення до релігії, до ангелів і т.д. Цей функціональний аспект образу ангела для інтерпретації художнього твору є найважливішим, оскільки саме його тлумачення дозволяє збагнути сенс поетичної цілісності твору. Узагальнюючи викладене, ми можемо сказати, що кожен так званий вічний

образ у літературознавчих інтерпретаціях має два аспекти: субстанціональний та функціональний. Субстанціональний аспект визначає власне “субстанцію” образу, те, що є у ньому вічним, найбільш загальним. Функціональний аспект визначається семантикою функції художнього образу у творі, його інтерпретація базується на конкретних значеннях у конкретному тексті конкретного автора.

Як уже зазначалось, основна специфіка образу ангела у літературі полягає у його функціональності. На відміну від інших поетичних образів, інтерпретація яких визначається символікою внутрішньої форми слова (у дусі теорії Потебні, а потім Гайдегера), тлумачення образу ангела у європейській поезії вимагає інших підходів. По-перше, саме грецьке слово “ангел” є для європейської поезії запозиченим, отже інтерпретація символіки внутрішньої форми образу зведена до мінімуму. По-друге, образ ангела майже завжди є образом-персонажем, що проявляється у якійсь функції: у поетичному світі твору ангел щось чинить. На перший погляд видається, що ангелологія пов’язана найбільше з такими періодами у розвитку європейської літератури, як Середні віки та романтизм. Це зрозуміло, бо саме у ці часи ангелами була переповнена уява людей, це відображалось у художній картині світу того часу.

Але історія літератури переконує нас, що ангели теж функціонують у кращих творах доби реалізму, і навіть літератури другої половини ХХ століття, тільки, зрозуміло, у інших символічних контекстах. Зупинимось для прикладу на трьох текстах: новелі Василя Стефаника “Ангел”, оповіданні Івана Франка “Як Юра Шикманюк брів Черемош” та вірші Миколи Петренка “Старий ангел”. Спробуємо визначити та відповідно проінтерпретувати художню функцію образу ангела у кожній ситуації окремо.

У новелі Василя Стефаника “Ангел” постає перед нами намальований на картині ангел з двома трояндами. Фабула цього твору нескладна: це розповідь старої Тимчихи про своє життя та роздуми про смерть. Героїня “грілась на приспі”, вітаючи перехожих людей, і почала вголос згадувати свого померлого чоловіка, своїх дітей, відтак її роздуми перейшли до власної долі і роздумів про власну смерть. У хаті, перебираючи приготовлені для похорону речі, вона згадує дітей та “небіжку Доцю”, і по-

гляд старої падає на стіну з образами: “Там був голий ангел, що тримав у товстих руках дві червоні рожі” [3, с. 42]. Образ ангела у творі, як видно з заголовку – є центральним. У самій новелі цей образ присутній у ситуації екфраси [4]: у творі йдеться про картину з намальованим на ній ангелом. У художньому космосі твору картина з ангелом ніби символізує потойбічне життя, причому дві рожі у його руках явно стають символами двох покоїників, про яких згадує Тимчиха: чоловіка героїні та Доці.

Тут варто згадати, що ангел у християнській доктрині є не тільки вісником Божого провидіння, але він у такій ситуації постає символом зв'язку між небесною та земною сферою. На картині у новелі Стефаника ангел теж є символом зв'язку між двома світами (мертвими і живими, нижче ми зупинимось на інтерпретації ангела смерті у європейській поетичній традиції). Сама картина у художньому світі твору є тим фокусом, де зустрілись або пересікаються обидва світи: ангел символізує головну героїню, Тимчиху, що ще живе, але ангел тримає у руках дві рожі (так, як Тимчиха тримає у пам'яті двох померлих: чоловіка і Доцю) – символи двох смертей.

Таким чином, образ ангела у новелі Стефаника є тим художнім центром, на якому будується поетичний світ твору. Цей образ має у Стефаника два полюси: з одного боку, це власне ангел, намальований на картині, що символізує релігійну сферу життя людини, з другого боку, ангелом є сама героїня твору, і про це недвозначно свідчить заголовок твору. Ситуацію можна інтерпретувати і так, що Тимчиха стане ангелом, долучившись до вже померлих. Автор у кінці твору, у фінальному реченні словами героїні прямо проводить паралель між ангелом і Тимчихою: “Ой, розумремоси, небоже, мене вже давно не буде, а ти все меш хату веселити. Хоть кілька буде знаку по бабі, що жила...” [3, с. 43]. У такому контексті ангел стає дійсним символічним знаком героїні новели. Як вже згадувалось, з ангелом пов'язана категорія пам'яті у новелі: саме цей образ став причиною цілої низки спогадів Тимчихи, і саме ангел по смерті героїні повинен бути “знаком по бабі”. Уособленням пам'яті у творі стає Тимчиха, сюжет новели складають власне її монологи, її рефлексії. Образ ангела поєднує для Тимчихи два часові полюси: далеке минуле і майбутню смерть героїні.

У сюжеті твору дуже виразно підкреслено незмінну веселість ангела: “Ой, ти, голаку, все ще смієшся з старої баби. А як баба постарілася, а ти все молоденький, все бабі хату звеселиєш”, “а ти все меш хату веселити” [3, с. 43]. Ця незмінна веселість ангела стає символом понадчасовості, вічності: ангел, на відміну від людей, наділений вічними незмінними рисами. Це та сфера сакрального буття, що символізує присутність Бога, хоча сам образ веселого ангела можна інтерпретувати як гіркий посміх долі.

Твір Івана Франка “Як Юра Шикманюк брів Черемош” композиційно і сюжетно набагато складніший, ніж новела Стефаніка. У недавньому дослідженні про цей текст Ярослави Мельник зроблено спробу інтерпретації мотиву боротьби двох ангелів Івана Франка у контексті ранньохристиянського апокаліпсису під назвою “Пастир” Герми [див.: 5]. Ми пропонуємо інший тип тлумачення. За обсягом тексту цей твір тяжіє до оповідання, але за характером сюжету перед нами явна повість. Образи двох ангелів у цій повісті Франка є поряд з центральним персонажем основними: Чорний і Білий ангели протягом всього сюжету ведуть ідейну суперечку про душу Юри Шикманюка. Зауважимо, що вже сама наявність у сюжеті повісті постатей ангелів робить цей твір незвичним для позитивістично-реалістичної доби європейського мистецтва.

Фабула повісті Франка нескладна. Юра Шикманюк, гуцул, який все життя важко працював, на старості літ не може порозумітись із сім'єю свого сина, Василя, і віддає своє майно (землю та хату) євреєві Мошкові; Мошко у свою чергу погоджується годувати Юру до смерті. Згодом з'ясовується, що Мошко виготовляє власну горілку з зіллям, що зводить в могилу його годованців. Юра Шикманюк після зустрічі та розмови з сином вирішує помститись Мошкові, він бере сокиру і прямує до хати Мошка. Дорога веде через Черемош, і Юра натикається у ріці на велику рибу, губить сокиру. До хати Мошка Юра приходиться з рибою замість сокири, в останнім діалозі Мошко і Юра примирюються.

На фоні цієї фабули у сюжеті повісті ведуться діалоги між Білим та Чорним ангелами. Франко майстерно вводить у текст події, пов'язані з цими (ніби фантастичними) персонажами. Ось один із прикладів:

“І він ішов, стискаючи в мозолистій руці обух свого топірця. Йшов і не бачив, як по обох його боках, невідступно крок у крок із ним, ішли *два велетні*, вищі головами над смереки, а незримі смертним очам. Він говорив сам до себе, інколи в думці, інколи півголосом, а не чув розмови своїх таємних невідступних товаришів. Один із них був *білий*, другий *чорний*; одного голос був сумний, жалісний, мов голос сопілки, загублений серед непроглядної, безлюдної полонини, а голос другого був хрипливий, насмішливий, брутальний та зневажливий” [6, с. 442].

На перший погляд символіка Чорного та Білого ангелів у творі Франка виглядає зовсім прозорою: два ангели символізують боротьбу добра і зла. Це не тільки християнська доктрина, але й загальноміфологічна. Власне християнська символіка підкреслена автором у тексті у різних ситуаціях. Згадаємо хоча би названу вище рибу – символ Христа і християнства. Юра приходиться у хату Мошка з рибою замість сокири – замість помсти – найдавніший християнський символ. Така ситуація символізує спасіння душі Юри, за яке боровся Білий ангел. В епізоді цієї перемоги добра у творі знову з’являється християнська символіка – білі, світлі руки ангела:

“І Мошко взяв зі стола лампу і пішов до сіней посвітити Юрі, поки сей перебереться в сухе. А бачучи се, *білий велетень*, що поруч чорного стояв під хатою і був свідком цілої сцени, в сердечнім зворушенню щиро стиснув обі долоні свого *чорного* товариша. Та сей при дотику *білих, світляних рук ангела* підскочив високо обома ногами, зробив страшенну гримасу, що виражала нестерпний біль, і, вириваючи свої руки з дружнього стиску, шарпнувся взад усім тілом так напруго, що аж вивернув козла в повітрі і запорів рогами в шутер на подвір’ї” [курсив усюди наш – Г.У.] [6, с. 471].

Особливої символіки набуває відкритий фінал повісті, що являє собою розмову двох ангелів про справи світу:

“*Білий*: Господь різними дорогами тягне людей до добра. Одних страхом, других жадобою зиску, інших особистою амбіцією, ще інших подразненням самолюб’ям; лише невелика часть робить добро з чистої, високої любови до добра. Божа річ цинити, яке добро вартніше. Моя річ – допомагати по змозі, щоб сума добра між людьми все більшала та більшала.

Чорний: Егеж, еге! Вийшов сівач на поле сіяти, та й сів, кидаючи насліпо одно зерно на стежку, друге в терня, третє в буйну пирійку, в надії, що хоч якась частина зійде, і виросте, й досягне, і дасть стосотні плоди. А я собі сію свій кукілець розумно, з гарним обрахуванням. Де не можу зовсім заглушити твоєї пшенички, там хоч запоганю її.

Білий: Що ж, роби, як знаєш і як мушиш! Поборемось!” [6, с. 472].

Останні слова Білого ангела – “Поборемось!” – свідчать про те, що боротьба добра і зла за душі людей триватиме надалі. У Франка в образі ангелів на першому плані символіка кольору: саме білий і чорний кольори визначають ідейний зміст розмов між ангелами. Зауважимо, що вже на початку повісті у символічному контексті з’являється червоний колір (“Крізь щілину видно було шматочок заходового неба, і той шматочок був червоний, як кров” [6, с. 424]), семантично пов’язаний з мотивом крові (вбивства). Сюжет повісті можна умовно поділити на два рівні: один рівень презентує власне повість про Юру Шикманюка, а другий – це постійні діалоги Білого і Чорного ангела, що почасти стають подібними до філософсько-богословських диспутів.

Світ ангелів автор просторово відмежовує від світу людей: “І оба незримі велетні, що супроводили Юру, йшли крок у крок за ним, не знаючи ніякої перешкоди. Вони знову почали розмову нечутними для Юри голосами” [6, с. 447]. Ангелів Юра не тільки не чує, але й не бачить. Важливо підкреслити, що часово події з ангелами і події з Юрою відбуваються синхронно. Так Франко змальовує два співіснуючі світи: ангельський, ідеально-духовний, де проходить боротьба за душі людей, і світ другий – реально-людський, що складає поле цієї боротьби.

Абсолютно інший символічний план образу ангела зустрічаємо у вірші Миколи Петренка “Старий ангел”. Вчитаймося у текст твору:

“Щось похитнулося в усталеному крузі,
Щось зашпортнулося, спіткнувшись об надлом.
Старенький ангел мій із рештками ілюзій
Давно вже не сидів зі мною за столом.

Щось недомовлене порвалось на півфразі,
У стосах давніх книг одвічний кавардак:
Старенький ангеле, ще є вино у флязі,
І зорі блимають, як очі вурдалак.

Минає вечір наш, і ці похмільні миті
От-от обірвуться, спіткнувшись об надлом.
Старенький ангеле, два келихи наліті,
Два наших келихи з невістояним злом”
[курсив всюди наш – Г.У.] [7, с. 664].

Ліричний сюжет цього вірша досить незвичний. Перш за все через образ *старенького* ангела. Традиційно вважається, що ангели не бувають старими, вони вічно юні і незмінні (образ незвичного старого ангела появиться теж у відомій новелі-притчі Габріеля Маркеса “Стариган з крилами”). Про незвичну ситуацію сигналізує вже початок поезії, її перший рядок – “Щось *похитнулося* в усталеному крузі” – щось змінилось в усталеному порядку речей. Круг – традиційний символ завершеності, стабільності, повторювальності констант, незмінності (все йде по колу, за прислів’ям, за Біблією – “Все повертається на свої круги”). Образ незвичного старенького ангела ніби кореспондує із заявленою на початку вірша зміною – “Щось зашпортнулося, спіткнувшись об надлом”.

Дальше у ліричному сюжеті появляється символіка рештків ілюзій, і закінчується строфа словами ліричного героя про старенького ангела, з котрим він давно вже не сидів за столом. Друга строфа починається ніби поясненням причини заявлених у першій строфі змін: “Щось недомовлене порвалось на півфразі”. Цей рядок протиставляється наступному, про *одвічний* кавардак. Далі йде за прошення старенького ангела до столу (“ще є вино у флязі”). Нарешті, у третій строфі ліричний сюжет повертається до символічного образу надлому і звертання до старенького ангела – “два келихи наліті”. І тільки фінальна фраза з символом невістояного зла кидає світло на образ ангела – “Два наших келихи з невістояним злом”. Ліричний герой вірша тут ніби поєднується долею з стареньким ангелом, і ми можемо робити висновок, що старенький ангел – alter ego ліричного героя. Кінець вірша страшний як власне

зінання про невістояне зло, що одночасно означає просвітлення. Зло залишилось нескоеним, можливо (і це була б одна із можливих інтерпретацій) тому, що “щось похитнулося в усталеному крузі”. Так кінець вірша символічно повертає до його початку, останній рядок пов’язується з першим. Незвичність образу ангела кореспондує з незвичністю ліричної ситуації.

Наведені нами роздуми можуть бути вступом до більш ґрунтовної інтерпретації ангелології в українській літературі. Як ми вже писали в інших розвідках [8-11], символіка ангелології особливо актуалізується у романтичну добу, тому звернення до образу ангела у літературі ХХ століття можна розглядати і як своєрідний прояв романтичної традиції.

Цитована література

1. Аверинцев С.С. Символ художественный // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1968. – Т. 5.
2. Мартынова В.В. О свободе и пределах художественного образа // Литературоведческий сборник. – Вып. 5-6. – Донецк, 2001.
3. Стефаник В. Повне збір. тв.: У 3 т. – К., 1949. – Т. 1. Новели.
4. Экфрасис в русской литературе. Труды Лозанского симпозиума. – М., 2002.
5. Мельник Я. Про “ангелофанію” в оповіданні І.Франка “Як Юра Шикманюк брів Черемош” // Франкознавчі студії. Збірник наукових праць. – Вип. 1. – Дрогобич, 2001.
6. Франко І. Твори: В 20 т. – К., 1950. – Т. 4. Оповідання.
7. Слово благовісту: Антологія української релігійної поезії / Упоряд. Т.Ю.Салига. – Львів, 1999.
8. Удяк Г. Ангелологія у Тараса Шевченка // Біблія і культура: Зб. наук. статей. – Вип. 4. – Чернівці, 2002.
9. Удяк Г. Ангел як вічний образ у європейській поезії // Проблеми гуманітарних наук: Наук. записки Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. І.Франка. – Вип. 10. – Дрогобич, 2002.
10. Удяк Г. Символічна парадигма образу ангела у літературі // Літературознавчий збірник. – Вип. 7-8. – Донецьк, 2001.

11. Удяк Г. Специфіка релігійних пошуків Вільяма Блейка (до інтерпретації образу ангела) // Поетика художнього твору та проблеми його інтерпретації: Зб. наук. праць. – Дрогобич, 2002.

Аннотация

В статье рассмотрены два аспекты художественного образа ангела в литературоведческих интерпретациях, в частности субстанциональный и функциональный, при этом подчеркивается важность именно второго аспекта. Автор интерпретирует художественную функцию образа ангела в отдельных произведениях украинских писателей: В.Стефаника, И.Франко и Н.Петренко.

Annotation

The article deals with two aspects of the poetic image of an angel (substantial and functional ones) in literary critical interpretations. The functional aspect is considered to be the most important one in the given context. The interpretation of the artistic function of the image of an angel in the works of such Ukrainian writers as V.Stefanyk, I.Franko and M.Petrenko is also given.

*Стаття надійшла до редакції 27.02.03
Стаття поступила в редакцію 27.02.03*

УДК 82.09

Свенцицкая Э.М.

СЛОВО-СИМВОЛ В ТВОРЧЕСТВЕ А. БЕЛОГО

Слово в литературе серебряного века является предметом напряженной рефлексии, многостороннего осмысления, причем как непосредственно определяя тематику произведения, так и во внехудожественной реальности. Символисты представляли слово в соотношении с иными, сходными феноменами – с Логосом, мифом, языком. Творчество А. Белого является одним из наиболее значимых моментов в формировании слова о слове – результата “рефлексии над основаниями культуры” [1, с.24], свойственной переходным, кризисным эпохам.

Следует сказать, что значимость слова в культуре серебряного века в целом исследовалась неоднократно. Прежде всего, в монографии И.Ю. Искржицкой слово осмысляется как центрирующий момент культуры, как способ самособирания личности. С.Н. Бройтман в своей “Исторической поэтике” [2] анализирует эволюцию образной стороны слова в литературе рубежа веков, высказывает ряд важных соображений о природе риторического в данный период.

Что касается А. Белого, то проблемы слова в его творчестве исследователи касаются лишь по ходу рассуждений на другую тему – например, характеризуя особенности его поэтики. Однако в контексте данной работы очень актуален тезис Л. Силард о том, что в своей концепции слова А. Белый “исходит из учения Потебни об образной природе слова, переакцентируя его для своих теоретических нужд” [3, с.186]. Кроме того, Ю.М. Лотман в своей статье делает целый ряд интересных наблюдений об особенностях семантики слова в поэзии А. Белого (“...семантика выходит за пределы отдельного слова” [4, с.139]).

Целью данной работы является всесторонний анализ специфики слова одновременно и в философских трудах, и в поэтическом творчестве А. Белого, выяснение соотношений между элементами вербальной структуры, а также осмысление концепции

магического слова, выдвинутой поэтом, и значимости подобного рода концепций в культуре серебряного века.

Статьи “Магия слов” и “Эмблематика смысла” посвящены определению генезиса слова. Слово рождается непосредственно из душевного и жизненного хаоса и удерживает в себе все его черты. В логике А. Белого, слово вычленяет из хаоса явление, вносит в него элемент упорядоченности: “Когда я называю словом предмет, я утверждаю его существование. Всякое познание вытекает уже из названия. Познание невозможно без слова. Процесс познавания есть установление отношений между словами, которые впоследствии переносятся на предметы, соответствующие словам” [5, с.429].

Для А. Белого первичны отношения между словами, а не между реалиями мира, собственно реальность для А. Белого сводится на человеческое сознание. Именно отсюда, возможно, столь частые ссылки на Риккерта, который представлял бытие как форму экзистенциальных суждений. Именно суждение об объекте предопределяет его существование. Следовательно, познание как таковое есть создание слов, или, как пишет А. Белый, “идей-образов”, что, в свою очередь, предопределяет примат творчества над познанием (одна из наиболее часто повторяемых мыслей А. Белого), более того, “познание – один из аспектов творчества”.

Если реальность есть слово и отношения между словами, то отсюда совершенно органично вытекает, что творчество тоже является прежде всего творчеством словесным: “И первый акт творчества есть наименование содержаний; именуя содержания, мы превращаем их в вещи; именуя вещи, мы бесформенность хаоса содержаний претворяем в ряд образов, мы объединяем образы эти в одно целое; целостностью образов является наше “я”...” [5, с.129]; “В слове дано первородное творчество, слово связывает бессловесный, незримый мир, который роится в подсознательной глубине моего “я”, с бессловесным, бессмысленным миром, который роится вне моей личности. Слово создает новый, третий мир – мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенного. Мир внешний проливается в мой душу, мир внутренний проливается

из меня в зори, в шум деревьев, окружает меня извне и изнутри, ибо я – слово и только слово” [5, с.430]. В обеих статьях, как мы видим, воспроизводится один и тот же ход мыслей: первоначалом творчества является слово, слово рождается на границе двух хаосов – внешнего и внутреннего, и потому слово конституирует личность.

Отсюда возникает концепция слова-плоти, имеющая гораздо более реальный, неметафорический смысл, чем у Вяч. Иванова. А. Белый, по сути, говорит о необходимости воплощения личности в слово, а слова – в личность: “Творческое слово есть воплощенное слово (слово-плоть), и в этом смысле оно действительно, символом его является живая плоть человека “ [5, с.434]. В живом, воплотившемся слове А. Белый выделяет, во-первых, образ и понятие, во-вторых, значение и звучание. И живое, творческое начало в слове он связывает лишь с образом и звучанием, логическая же сторона им третируется : “...зловонное слово, полуобраз-полутермин – ни то, ни се, гниющая пададь, прикидывающаяся живой” [5, с.436]; “Обычное прозаическое слово, то есть слово, потерявшее звуковую и живописную образность, – зловонный, разлагающийся труп” [5, с.437].

Именно поэтическое слово, в котором звуковая и образная сторона выходят на первый план, оказывается словом-плотью, подлинно живым словом (“Поэтическая речь и есть речь в собственном смысле” [5, с.433]. А. Белый много говорит о самостоятельном значении звука, об его онтологической значимости: “В звуках соприкасаются пространство и время, и потому-то звук есть корень всякой причинности; связь звуковых явлений всегда подражает связи явлений в пространстве и времени” [5, с.431].

По А. Белому, звук переводит пространственные отношения во временной план (ведь речь разворачивается во времени) и, следовательно, звук создает новый мир, творцом которого оказывается сам субъект речи, он же творит причинные отношения в этом мире, “которые уже потом познаются” [5, с.431].

Яркий пример – стихотворение “Слово” в сборнике “Звезда”: “Там, летя из гортани, / Духовеет земля”, то есть мир

возникает из слова и от этого же слова проникается духом. Следующие строчки стихотворения можно трактовать как дальнейшие действия Бога, творящего словом: “Выдыхаются души / Неслагаемых слов – / Отлагаются суши / Нас несущих миров”. Точнее, Бог творит Слово, Слово творит мир, эти процессы взаимосвязаны. Более того, Слово и есть Дух, и потому оно управляет миром сотворенным: “Миром сложенным / Волит / Сладких слов глубина”. В стихотворении воссоздан не только момент творения, но и начало человеческой истории – слово Божие к Моисею из Неопалимой Купины (“И глубинно глаголет/Словом слов Купина”), и отношения человека с Богом до конца истории (“И грядущего / Рая / Твердеет гряда, / Где, пылая, сгорая, / Не пройду: никогда!”). Последние слова исходят не от человека, а от Неопалимой Купины, от воплотившегося Бога. В этом парадокс освещения слова А. Белым: говоря о слове, он имеет в виду лишь то, которое у Бога, но использует для его воспроизведения человеческие слова. Собственно, соотношение слова человеческого и Слова Божьего – одна из серьезных проблем религиозной философии данного периода (достаточно вспомнить мнения по этому поводу С. Франка, Вяч. Иванова). Для А. Белого важно создать поле напряжения между этими словами.

Если слово творит, то и в языке актуализируется прежде всего творческое начало: “в живом слове – непрерывное упражнение творческих сил языка: создавая звуковые образы, комбинируя их, мы в сущности упражняем силы; пусть говорят, что такое упражнение есть игра, разве игра не упражняет в творчестве?.. В живой речи упражняется и крепнет творческая сила духа” [5, с.434].

Разлагая слово на составляющие, А. Белый в то же время структурирует его пространственно. При этом понятие, значение оказывается поверхностным слоем слова, внутренним же слоем, сердцевиной является звук и образ, они у А. Белого неразрывно связаны, и именно с их господством он соединяет начало новой органической эпохи: “...на известных ступенях развития человечество из живой речи воздвигает храмы познания; далее наступает новая потребность в творчестве; ушедшее в глубину бессознательного имя-слово, разбухая, прорывает сухую свою оболочку (понятие), прорастая новым ростком: это ожидание

слова указывает на новый органический период культуры..." [5, с.434].

Очень характерно, что звуковая сторона слова перемещается с его поверхности вовнутрь и сопрягается с образом. Слово у А. Белого – это звукообраз, то есть открытие образности взятого самого по себе звука (в статье “Магия слов” он говорит в основном о звукоподражаниях, однако в принципе эта закономерность может распространиться и на другие слова, важна сама сращенность образа со звуком помимо понятия, восприятие слова как “звучащей среды” [5, с.431]).

При этом звукообраз у А. Белого является не специфическим свойством поэтического слова, но относится к языку в целом, свойственен ему изначально: “Весь процесс творческой символизации уже заключался в средствах изобразительности, присущих самому языку, в языке. Как в деятельности, органическим началом являются средства изобразительности” [3, с.440]; “Слово рождало образный символ – метафору, метафора представлялась действительно существующей” [5, с.445]. Тогда поэтическое творчество является лишь способом динамизации творческих способностей самого языка, их выявления и познания: “В формах изобразительности есть нечто общее, стремление расширить словесное представление данного образа, сделать границы его неустойчивыми, породить новый цикл словесного творчества, т.е. дать толчок обычному представлению в слове, сообщить движение его внутренней форме” [5, с.442]; “Поэзия прямо связана с творчеством языка” [5, с.447].

В этом пункте осмысление слова А. Белого перекликается с учением о внутренней форме слова А.А. Потебни. Интересно, что при всем различии в трактовках понятия внутренней формы, А.А. Потебня и А. Белый в результате приходят к выводам, во многом сходным. А. Белый говорит о значимости звуковой стороны слова, исходя из того, что это слово действительно плоть, то есть реальное воплощение отвлеченного, воплощение образа. У А.А. Потебни звук является носителем не образа, а значения – изначально, этимологического: “В создании языка нет произвола, а потому уместен вопрос, на каком основании известное слово значит то именно, а не другое” [6, с.116]. Если

звучание более близких по времени образования слов мотивируется их этимологией, то звучание самих этимонов, по А.А. Потебне, может мотивироваться лишь семантикой звуков, возникающих при становлении членораздельной речи.

При этом А.А. Потебня отказывается от объяснения, почему тот или иной звук обозначает то или иное стремление или состояние: “Обыкновенно, спрашивая о причинах, по которым известный звук имеет в слове такое-то значение, ищут вовсе не соответствия этого звука чувству, сопровождающему восприятие, а сходства между звуком и восприятием, которое понимается за сам предмет” [6, с.118]. В пределе сами звуки слова указывают на определенный предмет и имеют объективное значение. Соотношение же это не определяется однозначно, не может быть установлено четко, так как вытекает из свойственного всем людям синкретизма восприятия: “Мы говорим о жгучих вкусах, резких звуках, в народных песнях встречаются сравнения света и громкого, ясного звука” [6, с.119]. Связь звукового и зрительного восприятия, вообще стремление к синтезу, свойственное мировосприятию человека, – вот что у А.А. Потебни определяет символическую природу слова.

Отсюда действительно недалеко до общесимволистского поиска соответствий, до того мироощущения, которое выражено в сонете Ш. Бодлера “Соответствия” и в сонете А. Рембо “А – черный, белый – Е...”. Но А. Белый обосновывает символическую природу слова совершенно иначе. В целом нужно сказать, что А. Белый не просто переакцентирует концепцию А.А. Потебни, но прежде всего охудожествливает ее (не зря у А.А. Потебни звук – носитель значения, а у А. Белого звук – носитель образа, порожденного субъектом речи). А. Белый сводит к минимуму рациональный элемент слова, между тем как у А.А. Потебни, по-видимому, существует равновесие между образом и значением. Кроме того, в осмыслении слова А.А. Потебней присутствуют исторический и психологический аспекты. А. Белый же переводит данную концепцию в идеальный план. Он парадоксальным образом усиливает в слове субъективный момент, ослабляя психологический, связанный с восприятием.

А. Белый говорит о символическом начале в любом слове: “Но слово – символ; оно есть понятное для меня соединение двух непонятных сущностей: доступного моему зрению пространства и глухозвучащего во мне внутреннего чувства, которое я называю условно (формально) временем” [5, с. 430].

Переживание является одним из главных элементов, создающих сложную структуру слова-символа. То, что оно является главной движущей силой в формировании символа и в восприятии мира как “чащи символов”, видно из воспроизводимом в статье “Как я стал символистом...” детском воспоминании: “...Вспоминаю себя в одной из игр; желая отразить существо состояния сознания (напуг), я беру пунцовую крышку картонки, упрятываю ее в тень, чтобы не видеть предметность, но цвет, я прохожу мимо пунцового пятна и восклицаю про себя: “нечто багровое”, “нечто” – переживание, багровое пятно – форма выражения; то или иное вместе взятое – символ (в символизации); “нечто” неопознанное, багровая крышка картонки – внешний предмет, не имеющий отношения к “нечто”, он же – видоизмененный тенями (багровое пятно) итог слияния того(безобразного) и этого (предметного) в то, что и не то и ни это, но третье, символ – это третье, построив его, я преодолеваю два мира (хаотичного состояния испуга и поданный мне предмет внешнего мира), оба мира недействительны; есть третий мир, и я весь втянут в познание этого третьего мира” [7, с.418].

Уже из этого описания видно, что в символе объединяются воспринимаемый сознанием предмет и состояние этого сознания, причем объединяются они с внешней точки зрения произвольно и случайно, однако для самого этого сознания, исходя из его внутреннего опыта, вполне убедительно.

Далее А. Белый обосновывает категорию видимости как обозначение той предметной данности, с которой имеет дело воспринимающий субъект, при этом видимость есть переходный момент между внутренней и внешней реальностью: “Что такое действительность? С точки зрения современной психологии действительность есть совокупность возможного опыта (внутреннего и внешнего). Теория знания определяет этот опыт как

содержание нашего сознания; опыт внешний есть часть опыта внутреннего в формах пространства – времени; видимость малая часть действительности. Видимость переживается в искусстве, то есть становится в подчиненное положение к опыту внутреннему; зависимость внешнего опыта от опыта внутреннего не сознается; искусство явно выражает эту зависимость” [5, с.205].

Как мы видели, символ – это образ видимости, т.е. предметного мира. Однако в искусстве слова, безусловно, переживание не может быть безобразным. Как же создается образ переживания? Прежде всего он возникает из имманентной образности языка: “Психологически всякое словообразование претерпевает три стадии развития: 1) стадию эпитета, 2) стадию сравнения, когда эпитет новый предмет; 3) стадию аллюзии (намек, символизма), когда борьба двух предметов образует новый предметом, не содержащийся в обоих членах сравнения: стадия аллюзии претерпевает разные фазы, когда совершается перенос значения по количеству (стадия синекдохи), по качеству (метонимия), когда совершается замена самих предметов (метафора). В последнем случае получаем символ, т.е. неразложимое единство” [5, с.446]. Таким образом, соединение слов рождает символ (метафору), метафора же представляется как реально существующая, приобретает онтологический статус, во всяком случае, для творящего сознания. “Но слово – символ; оно есть понятное для меня соединение двух непонятных сущностей: доступного моему зрению пространства и глухо звучащего во мне внутреннего чувства, которое я называю условно (формально) временем” [5, с.430]. В слове-символе соединяется время и пространство как априорные формы чувственности, то есть как феномены внутреннего мира творящего субъекта.

Таким образом, постепенно конституируясь в языке, символ одновременно является и соединением двух предметов, то есть двух видимостей, и двух априорных форм чувственности, он создает взаимодействие языка, феноменального мира и внутреннего мира личности. Отражаясь в языке, переживание обретает образ. Так символ становится образом переживания. Как пишет А. Белый в статье

“Эмблематика смысла”, “...выражение образа переживания в различного рода пластической, ритмической форме, приводит нас к построению из того или иного материала схемы, выражающих соединение образа видимости с образом переживания; такие материальные схемы суть символа; художественный символ есть поэтому чрезвычайно важнее единства; он – единство в расположении художественного материала; ... далее художественный символ есть единство переживания, воплощаемого в индивидуальном образе мгновения; наконец, художественный символ есть единство этих единств (т.е. единство переживания в приемах работы ... единство формы и содержания) ...” [5, с.135].

Итак, символ представляет сложную структуру: в ней соединяются образ переживания и образ видимости, но эти образы тоже не однородны: образ видимости представляет собой, во-первых, ту реальность, которая воплощается в художественном произведении, то, что дано, так сказать, на входе, а также материальную данность произведения, то, что уже воплощено. Образ переживания также распадается на: собственно душевную деятельность художника в создании символа и ту идею, носителем которой данный символ является.

Отсюда следует целый ряд триад, с помощью которых определяется символ и который суть различные комбинации соединения вышеперечисленных элементов, их связи и способы действия: “Символ состоит из: 1) образ (плоть), 2) идея (слово), 3) живая связь, предопределяющая и идею, и образ (слово, ставшее плотью)” [5, с.228]; “Смысл символа: 1) символ, как образ видимости, возбуждающий наши эмоции конкретностью его черт, которые нам заведомы из окружающей действительности, 2) символ, как аллегория, выражающая идейный смысл образа: философский, религиозный, общественный, 3) символ как призыв к творчеству жизни” [5, с.238]; “Три лозунга символизма: 1) символ всегда отражает действительность, 2) символ есть образ, видоизмененный переживанием, 3) форма художественного образа неотъемлема от содержания” [5, с.257]. Однако, символ не сводится ни к одному

из этих элементов, ни к их сумме, символ можно возвести лишь к “переживаемому содержанию сознания”.

Символическое слово магично. То, что у А.А. Потебни остается прерогативой мифологического мышления, у А. Белого становится долженствованием и идеальной перспективой современного развития языка: “Словом я подчиняю явление, покоряю его; творчество живой речи есть всегда борьба человека с враждебными стихиями его окружающими” [5, с.431]; “... звуком слова я укрощаю эти стихии, процесс наименования пространственных и временных явлений словами есть процесс заклинания; всякое слово есть заговор, заговаривая явление, я, в сущности, покоряю его” [5, с.430]; “...всякое живое слово есть магия заклатья: никто не докажет, будто невозможно предположить, что первый опыт, вызванный словом, есть вызывание, заклятие словом никогда не бывшего феномена, слово рождает действие...” [5, с.434]. Сходные высказывания мы уже наблюдали у Вяч. Иванова и П. Флоренского (“Магия действия есть магия слова, магия слова – магия имени” [8, с.411]; “Они (жрецы и волхвы) знали другие имена богов и демонов ... и в знании имен полагали основу своей власти над миром” [9, с.183].

В поэзии А. Белого логика видоизменяется. В его ранних стихах возникает идея тождества образа-символа и реальной сущности. В стихотворении “Образ вечности” эту идею маркирует своеобразное словоупотребление, когда к образу прилагаются слова, обычно связанные с личностью (“образ ... встретил”, “Там стоит, / там манит рукой”). При этом слово “образ” оказывается относящимся и к “возлюбленной” и к “вечности”. (“Образ вечности” – названия стихотворения, “Образ возлюбленной – вечности...” – первая строчка), то есть и к человеку и к отвлеченной философской категории. Действие этого образа – всеобщая динамизация (“И летит мир предо мной”, “Река, что время – летит – кружится”).

Следовательно, это тождество оказывается живым и действенным, и это порождает возможность заклинания пространства и времени с помощью этих образов-символов. Наиболее характерный пример – стихотворение “Отчаяние” в

сборнике “Пепел”. Стихотворение представляет собой именно заклинание, которое оказывается возможным потому, что связь слова и предмета проходит через поэтическую личность: заклиная Россию исчезнуть, поэт понимает, что должен исчезнуть и сам. Но парадокс состоит в том, что именно на грани исчезновения черты данного феномена проступают ярче и четче. На грани уничтожения в этом пространстве пробуждается новая катастрофическая жизнь, напряженное движение: “Где стая зеленых дубов / Волнуется купой подъятой”, “Где по полю оторопь рыщет, / Восстав сухоруким кустом”). Собственно вся множественность этих катастрофических движений характеризует пространство, обреченное исчезнуть, раствориться в еще больших пространствах (“Исчезни в пространство, исчезни”). Это движений как бы расшатывает границы реального феномена, отделяющего его от бесформенного хаоса.

Аналогичные процессы происходят в стихотворении со временем: “В пространство пади и разбейся, / За годом мучительный год” Здесь не просто время как поступательное движение (за годом год) должно исчезнуть, но время должно раствориться в пространстве, поглотиться им (при этом равнозначны различные временные отрезки, следующая строчка – “Века нищеты и безволя” – по смыслу равнозначна предыдущей).

Но пространство тоже парадоксально. С одной стороны, оно с самого начала характеризуется как “серое, пустое раздолье” – то есть исчезающее. Затем оно – по воле поэта – начинает застраиваться (“...стая зеленых дубов / Волнуется купой подъятой”, “Жестокие, желтые очи / Безумных твоих кабаков”). И затем уже это пространство должно исчезнуть в финале. То есть перед нами – действительно заклинание, работающее в пределах этого текста – вначале вызывающее к жизни определенные реалии и затем отправляющее их в небытие.

То пространство, которое строит лирическое “я”, существует на грани уничтожения, но не исчезает. Собственно, стихотворение – заклинание такого рода, что полностью исполниться не может, но при этом не может и не звучать, не только как выражение отчаяния (название стихотворения), но и

как выражение особого статуса России – стоящей на грани уничтожения и не исчезающей окончательно. Заклинание как раз демонстрирует эту двойственную природу России. То есть, заклиная пространство, поэт не становится магом – точнее, становится, но лишь наполовину, его творения зыбки и призрачны, они стоят на грани небытия.

Проблема недоволенности символистского магизма отрефлектирована в стихотворении “Маг” и в цикле “Прости” (сборник “Урна”). В стихотворении “Маг”, посвященном В.Я. Брюсову, этот поэт называется магом, однако реализуется этот магизм в сатанинских реалиях: “Во сне ты / Повис над бездной ледяной”, “С тобой вперил твой верный филин / Огонь жестоких, желтых глаз” – пока об этом не говорится впрямую; “Ты шел путем не примиренья – / Люциферическим путем”.

Итак, маг творит миры из хаоса – тема хаоса и внутренней связи с ним магии в стихотворении одна из ведущих (“Ты помнишь, над метою звездной / Из хаоса клонился ты...”, “Одетый в мира хаос млечный, / Как в некий саван гробовой”). Получается, что маг творит миры не из хаоса, а с помощью хаоса, и связь с хаосом – источник его могущества. У А. Белого нет сомнения во всемогуществе мага. Так же, как и в предыдущем стихотворении, маг – демиург, он вне реальности, он видит ее со стороны: “Бегут года. Летят планеты, / Гонимые пустой волной, / Пространства, времена... / Во сне ты / Повис над бездной мировой”. Потому и путь его назван люциферическим, что маг произвольно занимает место Бога и не может примириться с тем, что он – не единственный Бог.

Проблема даже не в том, что источник этого могущества – сатанинский. Проблема в том, что маг, даже будучи демиургом, остается человеком. Реальность же человека относительна, и он требует основания и подтверждения своего могущества, в отличие от Бога, который сам является основанием для объяснения любой реальности. И коль скоро личность – демиург, то весь мир оказывается внутри этой личности, то есть ее внутренним миром, которого реальность относительна, который не беспределен: “Ты знаешь: мир, судеб развязка, / Течение быстрое годин – / Лишь снов твоих пустая пляска, / Но в мире – ты, и ты – один”.

Единственность и одиночество мага не отменяет существование мира, и могущество мага может существовать лишь в его собственном сознании – он сам себе может сниться (“Возникнувший в своем же сне...”). Для Бога нет сна, это специфически человеческое явление, символ иллюзорности человеческого бытия, подлинная же его реальность уже не подтверждается ничем, хотя человек в этом подтверждении нуждается, ему трудно переносить оксюморонную ситуацию, когда мироздание во всей его масштабности оказывается втиснутым вовнутрь его “я” (“Летят планеты / В твоей несчастной глубине”).

В цикле “Прости” поэт уже сам становится магом: связь между явлениями он устанавливает на основании созвучия слов, их обозначающих. И связь между явлениями действительно возникает: поток тьмы А. Белый ассоциирует с током лет (“И ночь встает.../ Поток (током лет) / замочет свет...”), его же ассоциирует с покровом (“Покров угрюмой ночи – / Поток томной тьмы...”), а покров – с кровом (“...покров (угрюмый кров)...”). Из звукового созвучия высекается созвучие смысловое: например, связь потока и покрова основана на общем признаке тьмы (тени), и эта связь, кстати, тоже подчеркнута звуковым созвучием (“томной тьмы”).

Кроме того, в стихотворении присутствуют явные аллюзии на тютчевское “День и ночь”. У Тютчева день – это покров, а ночь – подлинная сущность, А. Белый углубляет драматизм, у него покровом является ночь, а под ним подлинная сущность – поток времени, все уносящий и ничего не возвращающий. И стержнем, центром всех ассоциаций является именно поток лет, он видится во всем: “Поток (током лет) / Замочет след – / Прости! / Замочет током лет / В пути тебя...”. Здесь видно, как этот центр конституируется – синонимичность устанавливается вначале в скобках, а затем употреблением одного члена синонимического ряда вместо другого.

Аналогичным образом во втором стихотворении установлена связь между покровом и кровом. “Покров – угрюмый кров” – двоеточие поставлено в знак того, что содержание покрова есть кров, и слово “покров” действительно это слово в себе содержит, так же как и понятия взаимообусловлены. Далее

следует связь слов “покров – потоком”, приравнивание происходит на основе конструкции скрытого сравнения. Такое сравнение предполагает более близкие отношения между предметами, чем при помощи союза “как”, сравниваемые понятия оказываются нерасчлененными.

Концепция магического слова проявляется на уровне поэтики в том, что границы слова расширяются. Ю. М. Лотман очень пронизательно заметил, что благодаря звуковым повторам “...семантика “размазывается” по всему тексту” [4, с.139]. Конечно, признавать текст единицей семантики, трактовать его как одно “большое слово” вряд ли есть основания, но безусловно, что слово у А. Белого переходит в другое слово, не отделяясь от него, новые же моменты в семантике продуцирует не текст как целое, они возникают на переходе, на стыке слов. Происходит действительно переплавка слов, устанавливающая их внутреннее единство. Ставится под сомнение возможность четкой границы между словами, слово начинает существовать в перетекании звуков и смыслов.

Если О. Мандельштам спрашивал: “Разве вещь – хозяин слова?”, то А. Белый в этом отношении гораздо радикальнее, слово не хозяин, прежде всего, самому себе, оно переливается через собственные границы, постоянно неравно самому себе, оставляя внутри себя нереализованные нюансы значения. И в данном цикле перед нами слово, состоящее из четырех слов: “покров – поток – кров”. Это единое синтетическое образование, тут не только производные и производящие слова, но и переход значений: покров струится как поток, при этом поток является кровом.

В третьем стихотворении в эту цепь ассоциаций добавляется еще одно звено – полог: “Метет душа, / Вздымает дымный полог, / Воздушный полог дней / Над тайной тайн дневных”. День, как и ночь, оказывается покровом, то есть иллюзией. Но и время, в отличие от первого стихотворения, также оказывается иллюзорным (“...осколок / Видений, снов, миров...летит в провал пространств”), “полог дней” с неизбежностью превращается в “смертный полог”.

В четвертом стихотворении не вполне понятно, что имеется в виду под местоимением “она”: исходя из предыдущего текста, это может быть душа (последняя строфа третьего

стихотворения начинается словами: “Ночей, душа моя...”), исходя же из первой строфы – смерть (“Угрюмая, она / Сошла в угрюмой нощи...”).

Возникает мир, в котором каждый предмет отбрасывает тень, каждый предмет сравнивается с другим предметом, и сравнение, опять-таки, определяется звуковыми повторами: “Внемля волненью волн, / Как ропшут, взропшут рощи” (симметричные звуковые повторы устанавливают подобия предметов). Однако этот мир стоит на грани уничтожения (“Мир пустых теней, ночей и дней...”). Причина, возможно, та же, что и в предыдущем стихотворении. Единство, основанное на звуковых и содержательных повторях, может быть определено лишь человеческой личностью, так как это специфически человеческий способ видения. Но человек смертен, и эту свою особенность он транспонирует на то единство, которое создает, почему не только у А. Белого и В. Брюсова, но и вообще у символистов определение поэта как демиурга связано с мыслью о зыбкости и нестойкости создаваемого им мира.

Но эта мысль возникала в поэтическом мире и А. Белого, и В.Я. Брюсова подспудно, потому что поэзия, творящая из слова мир, по этой причине чутье улавливала проблемность позиции поэта-демиурга. В философии же серебряного века складывается своеобразный культ слова (и участие православного священника в создании этого культа глубоко символично), как реакция на кризис слова и проявление этого кризиса. Специфика этого культа связана не только с характерной для данного культурного периода цикличностью, но прежде всего с жадой преобразования, которая естественно возникала в ситуации неустойчивого равновесия между умиранием старого и появлением нового, возрождением и разрушением. Ситуация неустойчивого равновесия, наверное, провоцирует человека каким-то образом воздействовать на нее, и естественным способом воздействия оказывается слово. Именно этот аспект магического слова почувствовал А. Белый : “Противодействие смерти – в культе слова. Слово-образ подобно живому человеческому существу; оно творит, влияет...” [5, с.436]; “Мы еще живы, но мы живы потому, что держимся за слова...”

Человечество живо, пока существует поэзия языка, поэзия языка – жива” [5, с.448].

Последнее высказывание особенно важно в контексте наших рассуждений. Переходность культуры серебряного века проявилась и в постоянно переживаемом ею состоянии на грани жизни и смерти (достаточно вспомнить речь С. Дягилева “ В час итогов”, статью Г. Федотова “Четырехдневный Лазарь”, в которых очень явственно повторяется мысль об обреченности смерти и – через эту смерть – рождению новой жизни культуры). Более того, это ощущение постоянно ожидаемой смерти, ощущение “стареющей культуры” парадоксальным образом связано со “страстным переживанием новых форм”, с цветущей сложностью культуры” (Вяч. Иванов). Культ слова в этом плане мог быть прежде всего бессознательным стремлением к удержанию и продлению такого промежуточного состояния как наиболее продуктивного для данного культурного организма. В.В. Налимов совершенно справедливо замечает: “Культуры остаются способными к гармонизации общества до тех пор, пока они сохраняют в себе магическую силу воздействия” [10, с.72]. В данном случае магическую силу воздействия культуры пытались сконцентрировать в слове как в одной из ее универсалий – и наиболее общей, и наиболее динамичной, текучей, неуловимой.

И еще один момент более частного характера. В наличии культа слова, возможно, источник той религиозной свободы, которую отмечает Н. К. Богомолов в предисловии к книге “Русская литература XX века и оккультизм”: “Сознательное выстраивание своих отношений с православием как отношений проблемных, принципиальный адогматизм даже в следовании обрядности был в высшей степени характерен для петербургского символизма и близких ему людей” [11, с.10]. Действительно, для круга символистов была актуальна не только православная мистика, но и спиритизм, оккультизм, да и к традиционному православию отношение было личностное, неуставное. Эти явления объясняются, пожалуй, именно культуротворческой магией слова (уже не только поэтического), сама идея религиозного общества Д.С. Мережковского как исхода из кризиса традиционного православия путем диалога свидетельствует именно о таком действии слова.

Собственно, пересечением оккультизма, спиритизма и православия было насущно необходимое в это время стремление ощутить воздействие слова на реальность, причем не отвлеченное, а действительное воздействие с заранее запрограммированным эффектом. Не зря А. Белый видел в оккультизме своего рода точную науку – здесь опять свойственное ему стремление внести рациональность в нечто принципиально иррациональное. И в этом стремлении к воздействию (в чем, конечно же, проблема) уравниваются христианская молитва, языческий заговор и оккультное заклинание. В культе слова поэт – служитель культа, и орудия для его отправления он выбирает и комбинирует сам из всех возможных религиозных систем на свой страх и риск, ведь слово-плоть, слово, которое воздействует, как мы видели, прочно сращено с личностью и с ее противостоянием хаосу.

Данное исследование позволяет сделать следующие выводы. Для А. Белого первичны отношения между словами, а не между реалиями мира, собственно реальность для А. Белого сводится на человеческое сознание. Значит, слово является первоначалом творчества, оно рождается на границе двух хаосов – внутреннего и внешнего, и потому оно конституирует личность. Отсюда следует концепция слова-плоти – слова, в котором на первый план выходят звуковая и образная сторона, подлинно живое слово. Своеобразие концепции магического слова А. Белого заключается в идее тождества образа-символа и реальной сущности. Тождество оказывается живым и действенным, и это порождает возможность заклинания пространства и времени с помощью этих образов-символов. Поэт, в этой логике, оказывается магом и демиургом, но творимый им мир оказывается зыбким и нестойким.

Проведенное исследование открывает следующие возможные перспективы: анализ специфики символистской триады “миф – Логос – символ” в творчестве А. Белого, а также расширение круга творческих индивидуальностей, к которым может быть прилагодим двусторонний подход в определении специфики слова – в тексте и во внехудожественной реальности (например, А. Блок, В. Хлебников).

Цитированная литература

1. Искржицкая И.Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма. – М., 1997.
2. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2001.
3. Силлард Л. Андрей Белый // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – М., 2001. – Т.2.
4. Лотман Ю.М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. – М., 1988.
5. Белый А. Символизм. Книга статей. – М., 1910.
6. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976.
7. Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.
8. Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М., 1994.
9. Флоренский П. А. Общечеловеческие корни идеализма // Богословский вестник. – 1909. – № 6.
10. Налимов В.В. Мой отец // Человек. – 1992. – № 4.
11. Богомолов Н.К. Русская литература XX века и оккультизм. – М., 1990.

Анотація

Стаття присвячена визначенню концепції слова в поезії і філософських працях А. Белого. Виявлені особливості структури символу, а також специфіка життєтворчої сутності слова, як вона відрефлектована А. Белим.

Annotation

The article is devoted to the definition of the concept of word in A. Byely's poetry and philosophical works. It discloses the peculiarities of the structure of symbol as well as the specific nature of the "life creating" nature of word, as it was reflected by A. Byely.

*Стаття надійшла до редакції 9.04.03
Статья поступила в редакцию 9.04.03*

УДК 82-95.09

Климова Е.В.

**КТО ТЫ, ЧТО СМЕЕШЬ ГОВОРИТЬ О СТИХАХ?
(О ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ В.Я. БРЮСОВА И
Н.С. ГУМИЛЕВА)**

*Я понял бы, если бы о моих стихах высказался сурово... человек, знающий, что такое стихотворение. Но какое мне дело до не представившегося ругателя...? Кто ты, что смеешь говорить о стихах?
В. Брюсов, "О рецензентах" [Цит. по 1, с.25].*

Традиционно Гумилева считают учеником Брюсова. Одни склонны видеть в нем всего лишь последователя, подражателя. Другие ограничиваются фразами о влиянии. По крайней мере, в поэтическом творчестве. В критике Гумилев также, казалось, продолжал линию своего учителя. Однако стоит углубиться в работы этих двух авторов, чтобы понять, что все не так, как кажется на первый взгляд.

Поэты, критики, вожди литературных направлений, современники. Учитель и ученик. В их судьбе и творчестве много совпадений – даже на первый взгляд. Их биографии и стихи – об этом написано достаточно. Следующий шаг – это тщательное сопоставление и анализ их деятельности как критиков и теоретиков поэзии.

“...Критическое наследие Брюсова объемно и многообразно (более 600 статей и заметок написано им по разным поводам – от историко-литературных и стиховедческих трудов до беглых отзывов на произведения текущей литературы)...” [2, т. 6, с. 575]. В неопубликованной статье “Наши поэты”(1896г.) Брюсов писал: “... Я единственный настоящий читатель современных русских поэтов. В самом деле, я читаю всех – до поэтов “Родины” и даже до Ап. Коринфского включительно, – читаю стихи в журналах, в иллюстрациях и приложениях... – словом, все, что печатается стихами на русском языке.” [2, т.6, с.625].

Вклад Гумилева в русскую критику куда скромнее. Чуть больше сорока рецензий и статей, впоследствии составивших сборник, несколько – об изобразительном искусстве, прозе и драматургии, неопубликованные лекции и отрывки из неоконченной книги “Теория интегральной поэтики”. Наиболее известны его “Письма о русской поэзии”, охватывающие семь лет, от 1908 до 1915 года. Однако в это время “... лишь Брюсов мог конкурировать с ним на поприще создания своеобразной “энциклопедии” русской поэзии, которая выростала из рецензий о текущем литературном процессе...” [1, с.21]. Уже в 1923 году книгу оценивали как “важный исторический документ” [3, с.628].

Обратимся к самим рецензиям.

Его статьи “... отточенные, конструктивно выверенные, лаконически-сжатые, суховатые по стилю, “графические”, всегда ясные и логичные, отчетливые по своим заданиям и целям, внешне сдержанные, но порой язвительные, часто изящные, меткие и острые, блестящие всесторонней эрудицией – представляют собой явление большой культуры, интеллектуальной дисциплины и зрелого мастерства. Эти свойства их и, в частности, их компактность и сжатость дают основание считать их своеобразной разновидностью критической формы и выделить их на фоне сложившегося типа объемистых и обстоятельных критических работ, которыми заполнялись тогда русские журналы”. [2, т.7, с.7]. Не зная, о ком идет речь, можно отнести эту цитату как на счет Гумилева, так и на счет Брюсова. По крайней мере, можно утверждать, что Гумилев продолжил линию Брюсова в критике.

Это можно подтвердить еще на одном примере. Свои взгляды на рецензии Брюсов излагал так: “Надо выбирать одно: или интересные рецензии, или рецензии об интересных книгах. ...Рецензия должна сама по себе представлять ценность и интерес...” [Цит. по: 1, с.26]. Заметки Гумилева вполне соответствуют этому определению.

Также их объединяло отношение к поэзии как к мастерству. “Художник слова, как художник других искусств, как мастер кисти, как композитор, как скульптор, должен учиться *технике* своего дела” [2, т.6, с.166]. “Надо неустанно изучать технику своего искусства, чтобы не думать о ней в минуты творчества” [4, с.24]. Оба Мастера претворяли эти принципы в жизнь в своих

статьях, трактатах, лекциях. Вспомним также “Цех поэтов” и многочисленные студии, где Гумилев учил начинающих поэтов “священному ремеслу”.

Несмотря на то, что Брюсов достаточно негативно реагировал на акмеизм, считая его “...выдумкой, столичной причудой...ничем в прошлом не подготовленной...” [3, с.393], его взгляды на строение стихотворения вполне совпадают с “акмеистическими”. Так, в статье 1923 года о Пушкине он пишет: “...у Пушкина достигнута полная гармония между содержанием, т.е. выражаемыми поэтическими идеями, и обеими сторонами формы, т.е. формой в смысле композиции и формой в смысле звукового построения... Самое же важное, что Пушкин умел не жертвовать ни одним из элементов поэзии ради другого. Он не поступался ни смыслом ради звуков, ни звуками ради смысла. То и другое было таким, каким он хотел, чтобы оно было” [2, т.6, с.147-148]. В одной из своих ранних статей Гумилев отмечает: “Каким требованиям должно оно <стихотворение – Е.К.> должно удовлетворять? Я ответил бы коротко: всем. В самом деле, оно должно иметь мысль и чувство..., стиль и жест. В стиле ...поэт дает самого себя.... Под жестом я подразумеваю... расстановку слов, подбор гласных и согласных звуков... Чтобы быть достойным своего имени, стихотворение, обладающее перечисленными качествами, должно сохранить между ними полную гармонию” [4, с.10]. В работе 1921 года он более четко сформулировал положения своей теории: “...Теория поэзии может быть разделена на четыре отдела: фонетику, стилистику, композицию и эйдолологию... Каждый из этих отделов незаметно переходит в другой... Разграничительных линий провести нельзя да и не надо. В действительно великих произведениях поэзии всем частям уделено равное внимание, они взаимно дополняют одна другую” [4, с.27].

Попробуем теперь определить, к какому течению в русской критике они себя причисляли. Юрий Айхенвальд писал в 1911 году, что в какой-то момент “... критика потеряла критерий; она сделалась публицистической”, что “на время был заглушен настоящий, эстетический голос критики...” [5, с.XIII]. Брюсов называл сою критику именно “эстетической” [2, т.6, с.368]. Гумилев говорил: “Знаете, еще недавно было два рода критиков; одни пили водоч-

ку...и презирали французский язык, другие читали Малларме, Метерлинка, Верлена и ненавидели первых за грязное белье и невежество. Так вот, честные народники – просто навоз, сейчас уже никому не нужный, – а из якобы “прогнивших” декадентов вышла вся сегодняшняя литература” [4, с.250]. Понятно, что Гумилев и Айхенвальд говорят об одном и том же. Также не трудно догадаться, к кому именно причисляет себя поэт.

Кроме того, современники и более поздние исследователи выделяли еще как минимум две сходные черты в их рецензиях. Брюсов писал по поводу “Писем о русской поэзии”: “Да, это – критика импрессионистическая”, считая эту черту недостатком [3, с.627]. Хотя впоследствии о статьях самого Брюсова писали, что “...импрессионистская стихия в какой-то мере проникала в его ...рецензии, внося в них элементы лирического стиля...” [2, с.328]. Уже Гумилев в своей заметке пишет, что “Брюсов – европеец, вполне и всегда, в каждой строчке своих стихотворений, в каждой своей журнальной заметке...” [4, с.105]. О Гумилеве писали в воспоминаниях, что он с истинно европейским упорством взялся за русскую поэзию как “...совсем не русский по духу...” [4, с.250].

Разумеется, имеются и различия. Гумилева нельзя обвинять в копировании чужих статей, их идей и стиля хотя бы потому, что разница состоит, на мой взгляд, в главном. Их заметки были написаны с разными целями. Авторы ставили перед собой разные задачи.

Целью критики, по Айхенвальду, является “истолковывать художника”, т.к. “в противоположность писателю с его преимущественной бессознательностью критик преимущественно сознателен...” [5, с. XIII]. Брюсов считал, что дело критика – “постигнув душу художника, воссоздать ее, но уже не в мимолетных настроениях, а в тех основах, какими определены эти настроения” [2, т. 6, с. 18]. Но “...в сущности, понятия критик и читатель синонимичны” [5, с. XVII].

Вернемся к нашему эпиграфу. Критику не поэта, не писателя считали несостоятельной. То есть мнение простого читателя как бы не существует. С другой стороны, большинство литературных произведений обращено к широкой аудитории, и беседа с избранными не входит в планы писателей. Тут было два пути: или поэтам снизойти до уровня толпы, или... Конечно,

всех поэтами не сделаешь, а вот научить понимать поэзию можно. Этим-то трудным и неблагодарным делом и решил заняться молодой Гумилев.

Одоевцева вспоминала, что “формирование нового читателя” было давнишней его мечтой в 1920 году. Хотя он и утверждал, что поэтами рождаются, в одной из бесед с В. Немировичем-Данченко он говорил: “Каждый человек поэт. Кастальский источник в его душе завален мусором. Надо расчистить его”. Этим он и занялся, вернувшись в Россию в 1918 году: лекции в “Институте живого слова”, во “Всемирной литературе”, “Институте Истории искусств”, в “Доме искусств”, курсы “Драматургия” и “Практические занятия по поэтике”, литературные студии Пролеткульта, для моряков Балтфлота и занятия в коммуне милиционеров, “Студия поэзотворчества”, новый “Цех поэтов”, студия “Звучащая раковина”... По утверждению современников, эффективность всех этих многочисленных студий была невелика, т.е. поэтами становились далеко не все их участники. Скорее наоборот. Но считал ли Гумилев своей задачей превращение всех желающих в поэтов? Еще в 1906 году он писал Брюсову “... мне казалось, что лучше отказаться, чем брать работу, не соответствующую моим силам” [6, с.162]. Характерным, на мой взгляд, является следующий эпизод. В студии “Звучащая раковина” на всех занятиях присутствовала Александра Федорова, которая не писала стихов, а была одноклассницей одной из сестер Наппельбаум. Гумилев не возражал, утверждая, что из нее выйдет “идеальный читатель”, т.е. знакомый со всеми тонкостями поэзии. (Стоит заметить, что так и получилось. Став впоследствии женой Константина Вагинова, она была его главным помощником и советчиком.) [7, с.181].

Также немаловажным представляется то, что свою книгу по поэтике Гумилев планировал начать статьей “Читатель”. Там он пишет: “...Ни для кого, а тем более для поэта не тайна, что каждое стихотворение находит себе живого реального читателя среди современников, порой потомков. Этот читатель отнюдь не достоин того презрения, которым так часто обливали его поэты. Это благодаря ему печатаются книги, создаются репутации, это он дал нам возможность читать Гомера, Данте и Шекспира”. Далее он говорит о целях и задачах книги: “Неисчислимы руково-

дства для поэтов, но руководств для читателей не существует. Поэзия развивается, направления в ней сменяются направлениями, читатель остается все тем же, и никто не пытается фонарем познания осветить закоулки его темной читательской души. Этим мы сейчас и займемся” [4, с.22]. Хотя эта книга “...не научит писать стихи, подобно тому, как учебник астрономии не научит создавать небесные светила” [4, с.24]. Задачей поэзии, ее мировым назначением он считает “облагораживание людской породы”. Но это возможно лишь тогда, когда существует совершенно особый тип читателя – читатель-друг. “Этот читатель думает только о том, что ему говорит поэт, становится, как бы написавшим данное стихотворение... Он переживает творческий миг во всей его сложности и остроте, он прекрасно знает, как связаны техникой все достижения поэта и как лишь совершенства являются знаком, что поэт отмечен милостью Божией... Прекрасное стихотворение входит в его сознание как непреложный факт, меняет его, определяет его чувства и поступки” [4, с.24]. Гумилев был настроен вполне оптимистично. Он считал, что “...если бы не человеческое упрямство и нерадивость, многие могли бы стать такими” [4, с.24].

Уже в первых его рецензиях заметна эта тенденция. Поэтов он учил ремеслу, читателей – понимать поэзию. Так, один из попавших в гумилевские обзоры – Д. Святополк-Мирской, – замечал, что “...рецензии раннего Брюсова были поразительно скупы на конкретные указания (большая разница с Гумилевым)” [4, с.250]. В самих рецензиях обращение к читателю создает ощущение не монолога, не высказывания своего мнения, но диалога, объяснения, почему следует считать именно так. Автор пытается ответить на возможные вопросы: “...почему о нем хочется думать и говорить? Потому что у его творчества есть мотивы, и эти мотивы воистину глубоки и необычны...” [4, с. 39]; “...Читатель останется недоволен моей рецензией. Ему непременно захочется узнать, хвалю я или браню Андрея Белого. На этот вопрос я не отвечаю. Еще не наступил час итогов...” [4, с.40]; “...Если бы и Рославлев отказался от пагубной мысли домашними средствами разрешать мировые вопросы, черная свои познания по философии из стихов Бальмонта, если бы он перестал говорить общие места о Городе и Дьяволе, если бы он постарался развить свой вкус, – он был бы поэтом...” [4, с. 60];

“...Пренебрежение к глаголам – вот что делает его последние стихи мертвенными и неподвижными, потому что поэзия есть мысль, а мысль – прежде всего движение...” [4, с. 68].

Интересно также и то, что в некоторых рецензиях Гумилев обращается то к самим поэтам, то к читателям. “...Размеры выдержаны, рифмы тоже. Эпитеты случайны и однообразны. А. Конге, очевидно, предпочитает Блока, М. Долинов – Брюсова. Это для читателей. Для авторов, можно только посоветовать им постараться пробудить в себе поэтов, которых пока не видно...” [4, с. 90]. “...Впрочем, эти страхи не должны касаться читателя, и, говоря о Бальмонте, критик всегда идет на риск попасть впропуск...” [4, с. 95].

Также Гумилев занимает принципиально иную позицию по отношению к молодым поэтам, чем Брюсов. В 1910 – 1911 годах оба критика разбирали сборники молодых поэтов. В чем-то их статьи очень похожи. И у одного и у другого есть “рабочие гипотезы”, причем весьма сходные. Гумилев делит авторов то на “любительские, дерзающие и книги писателей” [4, с.72], то на “способных, одаренных и талантливых” [4, с.80], подробно объясняя, что он под этим подразумевает. Брюсов не формулирует настолько четко, но и у него присутствует некое подобие классификации. Это “уже установившиеся поэты”, “поэты-любители”, “сплошь банальные...книги” и “книги...написанные людьми, которые относятся к поэзии серьезно”. [2, т.6, с.357]. Характерно, что Гумилев в своей первой статье на эту тему подвергает тщательному разбору 16 из 20 книг, тогда как Брюсов – 16 из 30.

Для Гумилева очевидно, что “...молодым писателям необходимо отмежеваться от тех, кого ошибочно считают или могут считать их единомышленниками...” [4, с.75], и он не устает уделять внимание каждому, кто показался ему таковым. Брюсову же довольно быстро надоедает давать советы начинающим: “...это какой-то потоп стихов, в котором тонет молодая литература! ...Что говорить о стихах А. Рудновской, Н. Реуло... что их стихи бледны, скучны, подражательны? Но их все равно никто не читает. Давать советы, учить их? Но если бы даже они *могли* научиться правильно писать стихи, на что и кому это нужно? Guarda e passa (Взгляни и проходи мимо – итал.)...” [2, т.6, с.367]. Так он и поступал в дальнейшем – почти не писал подобных рецензий.

Таким образом, при детальном и тщательном прочтении заметок двух поэтов-критиков становится очевидным принципиальное отличие их методов и целей. В то время как Брюсов писал для избранных, Гумилев занимался «формированием нового типа читателя», способного понимать поэзию. В этом он видел смысл критики, а также и работы в многочисленных поэтических студиях и кружках после революции.

Цитированная литература

1. Клинг О.А. Русская поэзия начала XX в. в оценке Гумилева-критика // Науч. докл. высш. шк. Филол. Науки. – М., 1998. – № 4.
2. Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1975.
3. Брюсов В.Я. Среди стихов. 1894-1924. – М., 1990.
4. Гумилев Н.С. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1991. – Т.3.
5. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. – М., 1911.
6. Жизнь Николая Гумилева в воспоминаниях современников. – М., 1990.
7. Гумилев Н.С. В огненном столпе. – М., 1991.

Анотація

У статті розглянуті подібності та відмінності критичного методу В.Я. Брюсова та М.С. Гумільова. На матеріалі спогадів та рецензій проаналізовано їх ставлення до читачів та поетів-початківців.

Annotation

This article is devoted to the similarities and differences of V.Brusov and N.Gumilyov's critical methods. Their attitude to readers and young poets is analyzed on the basis of recollections and critiques.

*Стаття надійшла до редакції 12.03.03
Статья поступила в редакцию 12.03.03*

УДК 821.161.2'06

Синявська Л.І.

ГРОМАДСЬКА І ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА У ЩОДЕННИКАХ СЕРГІЯ ЄФРЕМОВА

У світовій літературі не так багато постатей, які були б рівновеликими у культурі й історії країни. Володимир Винниченко поєднував політику зі художньою творчістю, що робило його своєрідним художником.

Драматична й напружена політична доля Володимира Винниченка віддзеркалюється в його художній творчості. Винниченко-політик зробив неможливим дослідження Винниченка-письменника. Винниченко-політик був невизнаний радянською владою, тому й Винниченко-письменник нею ж таки був майже 60 років заборонений.

Дослідити постаті Винниченка-художника і Винниченка політика у щоденникових записах С.Єфремова ставимо за мету у цій статті. Це проблема не була предметом ґрунтовного літературознавчого дослідження, хоча фрагментарно накреслюється у работах Л.З. Мороз, О.Д. Гнідан, Л.С. Дем'янівської.

За словами В.Панченка, дослідника ранньої творчості письменника, “після яскравого прозового дебюту в 1902 р. Володимир Винниченко досить швидко став однією з центральних постатей в українському літературному житті. Його оповідання, п'єси, романи привертали до себе увагу як читачів, так і критики, стаючи не раз предметом гострих дискусій. Уже в першому опублікованому творі письменника [“Краса і сила”] чувся виклик літературній “старосвітщині”. Це було симптоматично – і з огляду на рішуче неприйняття В. Винниченком “старих віджилих форм” [як художніх, так і суспільних!], і з огляду на пошук нової естетичної якості молодією генерацією українських письменників загалом” [1, с.3].

У післядебютний період доля Винниченка-літератора примхливо переплелася з долею Винниченка-політика, внаслідок

док чого один із найталановитіших творців нашого красного письменства змушений був емігрувати. “Десятиліттями ім'я В.Винниченка жило в широкій свідомості українців опосередковано, у каламутній аурі ідеологічної лайки. Десятиліттями літературознавці, філософи, політологи, історики створювали образ ворога народу, намагаючись не тільки вилучити його з книжкових полиць, а й стерти з пам'яті народу” [2, с.3-4]. Це виявилось в тому, що “з початку 1930-х рр. і до кінця 1980-х рр. спадщина цього письменника загалом була вилучена з нормального культурного обігу: твори його, як відомо, не друкувалися й не вивчалися. Винниченкознавство як літературознавча ділянка існувало й розвивалося лише за кордоном...” [1, с.4].

Щоправда, була “спроба повернення спадщини В.Винниченка в середині 1960-х років [це питання ставилося О.Гончаром на 5-му з'їзді письменників України та І.Дзюбою в його трактаті “Інтернаціоналізм чи русифікація?"]. Спроба ця – з огляду на несприятливі суспільно-політичні обставини – виявилася невдалою, після чого штучна пауза затяглася ще на два десятиліття. Перший етап у вивченні феномена Винниченка після реабілітації письменника наприкінці 1987 р. мав ту особливість, що з'ясовувалися передусім обставини його політичної біографії [до речі, з акцентом на моментах “пробільшовицької” орієнтації В.Винниченка!], визначалися загальні “конттури” й масштаби творчої спадщини, його місце в історії українського письменства. Жанри нарису й огляду домінували – і в цьому була своя закономірність.

З початку 1990-х рр. стали з'являтися вже не тільки публікації нарисового характеру, а й студії типу “життя і творчість”, монографічні дослідження спадщини В. Винниченка під кутом зору певної проблеми” [1, с.5].

Поглибленому вивченню творчої спадщини В.Винниченка значною мірою сприяли і численні публікації документів та матеріалів, на оприлюднення яких у радянські часи було накладено табу. У ряду цих публікацій – видання Щоденників Сергія Єфремова, що його здійснило ЗАТ “Газета “Рада” у 1997-у році.

Як відомо, Щоденники академіка С.Єфремова були конфісковані після його арешту у 1929-у році. Протягом десятиліть доступ до них був заборонений. І тільки у 1990-у році щоденни-

ки із архіву Комітету державної безпеки України були передані в Інститут архівознавства Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського, що й уможливило їхню публікацію.

Як зазначили упорядники видання, “повна публікація Щоденників здійснюється вперше” [3, с.31], і тому закономірним є інтерес до неї з боку представників різних галузей науки, адже “щоденникові записи повною мірою відбивають не тільки своєрідність особи Єфремова, а й з документальною точністю віддзеркалюють реалії і трагізм часу, в якому йому довелося жити” [4].

Якщо мати на увазі літературознавців, то для них Щоденники автора “Історії українського письменства” – то неоціненне першоджерело свідчень як про літературний процес загалом, так і про долі активних його учасників зокрема. Достатньо сказати, що іменний покажчик до Щоденників С.Єфремова містить майже 1100 прізвищ.

У даному випадку предметом нашої уваги буде тільки одне із них – Винниченко.

Володимир Винниченко згадується у 24-х щоденникових записах Сергія Єфремова. Ці записи датуються роками, коли С.Єфремов і В.Винниченко безпосередньо не спілкувалися, оскільки останній, на відміну від академіка, перебував за межами України. І все ж діалог між ними, започаткований ще в перші роки ХХ століття, продовжувався, про що свідчать, до речі, як Щоденники С.Єфремова, так і Щоденники В.Винниченка, частково опубліковані журналом “Слово і час”.

Історія взаємин Сергія Єфремова і Володимира Винниченка тривала і складна, з'ясування її може і повинне стати предметом окремого дослідження. Деякі ж її віхи варто все ж таки згадати перед тим, як детально розглянути щоденникові записи Сергія Єфремова, які стосуються громадсько-політичної і творчої діяльності Володимира Винниченка.

Відомо, що С.Єфремов був причетний до дебюту В.Винниченка в літературі. На початку минулого століття “Киевская старина” оголосила конкурс на кращий художній твір. Винниченко подав оповідання “Сила і краса”, яке сподобалося Є.Чикаленкові і С.Єфремову. Вони й переконали В.Науменка опублікувати оповідання, що й було зроблено 1902 року [2, с.61].

Шляхи С.Єфремова та В.Винниченка перетнулися не лише на літературній, а й на політичній ниві. Коментуючи третій арешт В.Винниченка, що мав місце восени 1906 року, В.Панченко зазначив: “І знову – Лук’янівська тюрма, камера, в якій разом з ним – Сергій Єфремов, Юрій Тищенко, Андрій Жук, Володимир Степанківський...” [1, с.13]. Пізніше обидва – і С.Єфремов, і В.Винниченко – брали активну участь у діяльності Центральної Ради. За свідченням історика Наталії Полонської-Василенко, під час роботи у квітні 1917 року Українського національного конгресу було “проведено перевибори Президії Центральної Ради: величезною більшістю голосів – головою Центральною Ради обрано М.Грушевського, його заступниками – С.Єфремова та В.Винниченка” [5, с.461]. У травні того ж таки 1917-го року “С.Єфремов разом з В.Винниченком очолював делегацію, яка подала Тимчасовому уряду “Декларацію Української Центральної Ради” з вимогою широкої національно-територіальної автономії України” [4, с.12]. Після гетьманського перевороту у квітні 1918 року і приходу до влади Павла Скоропадського В.Винниченко та С.Єфремов брали участь у переговорах з німцями, а дещо пізніше – у підготовці повстання на чолі з Директорією.

У названих і багатьох інших громадсько-політичних акціях нерідко виявлялися розбіжності між позиціями В.Винниченка та С.Єфремова, внаслідок чого діалог між визнаними лідерами національного руху заступався конфронтацією, переростав у відкритий конфлікт. Відлуння цього знаходимо, зокрема, у Щоденниках С.Єфремова 1923-1929 років – того періоду, коли академіка і письменника-емігранта розділяли тисячі кілометрів, кордони різних держав.

Перша згадка про В.Винниченка у Щоденниках С.Єфремова датується 16 березня 1924 року. Приводом до неї став лист, що надійшов на адресу літературознавця “од якоїсь поетки” [3, с.93]. Авторка висловлює побажання, щоб до неї “озвався Сергій Єфремов” [3, с.93], відгукнувся про надіслану нею поему. Академік вирішив ознайомитися з поемою, але при цьому зазначив: “Скільки довелося на віку поперечитувати рукописів од авторів, що починають, а опріч Винниченка, Тесленка та ще хіба Черкасенка – решта було даремною витратою часу” [3, 93]. Цей щоденниковий запис свід-

чить про те, що С.Єфремов визнавав і цінував талант В.Винниченка, незважаючи на численні непорозуміння, які мали місце в історії його взаємин з письменником.

Аналіз щоденникових нотаток, присвячених В.Винниченкові, підтверджує одне із найсуттєвіших спостережень доктора філології Елеонори Соловей, яка з'ясовувала особливості відбиття у Щоденниках С.Єфремова суспільної і літературної доби. Як зазначає дослідниця, “на сторінках Щоденників власне літературі приділено порівняно небагато місця: в ці роки Єфремов волів відсторонитися не лише від політики, а й від того, чим ставала література” [6, с.25].

Не випадково, отож, майже в усіх щоденникових записах 1924-1926 років фігурує не Винниченко-письменник, а передовсім Винниченко-політик, Винниченко-громадянин. С.Єфремов цікавиться звістками про діяльність В.Винниченка за кордоном, коментує їх. Наприклад, 24 березня 1934 року академік занотував: “В числі 9-у берлінського “Літопису” допис з Праги про новий виступ Винниченка. Закликає всіх їхати на Україну, але осудив Грушевського. “Злочин” Грушевського, так більш-менш говорив Винниченко, що він, будиши визначним діячем, скоривсь перед большевиками й підписав обіцянку, що не буде працювати політично” [3, с.97].

Рівно через місяць [24 квітня] – наступна згадка про В.Винниченка, приводом до якої стало прочитання споминів Дм. Дорошенка про події в Україні в період 1914-1918 років. “Взагалі, все, – записує С.Єфремов, – що мені доводилось читати з згадок про тодішній момент [у Винниченка, Саліковського, тепер Дорошенка] – повно фантазій, свідомого й несвідомого перекручування та самовиправдування чужим коштом” [3, с.115].

Ця критична оцінка С.Єфремова стосується, на нашу думку, праці В.Винниченка “Відродження нації”, що побачила світ 19 року у Відні.

Гостру критику з боку С.Єфремова викликали не лише спогади В.Винниченка, а і його плани на майбутнє. “Кажуть, Винниченко прислав листа, писаного ніби од якогось актора, – читаємо в щоденниковій нотатці від 7 липня 1924 року. – Питає, як справляється у нас “теперішня трупа”, як до неї ставляться, чи

добре приймають, і як би тутешні люде поставились, коли б із-за кордону приїхала “їхня трупа”, теж ліва, тільки не така, як теперішня. Видимо, нову замишляє авантюру шановний Володимир Кирилович... Але хай сидить краще там, де сидиться. Який би дурень міняв шило на швайку, та ще таку, як Винниченко: приїде, наробить бешкету, заварить кашу, а доведеться споживати – скаже: ну вас к чорту! Та й умкне в якусь шпарку. І все якісь фантазії на мислі. Невже він думає, що купка нікчемна “укапистів” може творити державу? Це було б суще нещастя, коли б Винниченкові знов пощастило заварити якусь кашу [3, с. 138-139].

Для розуміння суті і справедливості цієї і ряду інших оцінок С.Єфремова, важливе значення має ще одне застереження Елеонори Соловей. “Деякі присуди Єфремова, – зазначає дослідниця, – сьогодні виглядають надто суворими, ригористичними, категоричними, смаки його – консервативними, не виправне “народницькими”. Але саме ці судження нині вчать осмислювати історичний досвід неупереджено, не накладаючи на нього зручні недавністю своєю стереотипи. Адже чимало державних діячів, літераторів і митців, репресованих у 30-і роки, спершу пройшли свій шлях ідейних випробовувань і спокус, пройшли по-різному, часом віддавши данину і кон’юктурі, і безпосередньо владі. С.Єфремову ніщо не заважало бачити це як є, тим часом як ми сприймаємо цих людей виключно у мученицькому ореолі. Про це теж слід пам’ятати, читаючи Щоденники” [6, с. 28].

В.Винниченко, як відомо, не був репресований, але віддав, кажучи словами Е.Соловей, певну “данину і кон’юктурі, і безпосередньо владі”. Що ж стосується автора Щоденників, то “у своєму несприйнятті більшовизму С.Єфремов був абсолютно послідовним” [4, с. 12]. Звідси – і його оцінки діяльності тих, хто такою послідовністю не відзначався.

Тож і наступний щоденниковий запис, датований 17 серпня 1925 року, свідчить про те, що С.Єфремов не мав ілюзій щодо можливого повернення В.Винниченка в Україну. “Вже давненько кружляє чутка, – занотовує академік, – що Володимир Кирилович Винниченко знов подав “на Высочайшее имя прошение о помиловании”. Помилявся, мовляв, каюсь і дозвольте приїхати, буду цяцею... Сьогодні мені казали, що Телеграфне Агенство має на-

віть текст його каяття, посланий до одного з совітських уповноважених за кордоном з проханням, коли треба, опублікувати його... От іще вертихвіст, прости Господи! Дико, а можливо, бо від Винниченка всього сподіватись можна. Навіть того, що діставши помилування, за два місяці знов каятиметься, що приїхав і тікати-ме за кордон. В 19-ру році це вже було. А торік як він паплюжив на мітингу в Празі Грушевського за те, що той повернувся з еміграції. Простим смертним, казав він, треба вертатися, а нам “вверху стоящим, что город на горе, ... дабы всем виден был” – це ганьба і т.п. А тепер і сам до такої ж ганьби достоявся. Вічне блукання й вічне ж перекидання з однієї крайности до другої. Вважають це за ознаку невідкупної щирости. А мені ця “щирість” дуже підозріло виглядає: акуратно тягне його туди, де сила, в стан “праздно болтающих, обагряющих руки в крови”. Справжня бо щирість тягне якраз у другий бік” [3, с. 267-268].

Категоричність, з якою пише С.Єфремов про намір В.Винниченка повернутися в Україну, все ж не є визначальною в оцінці усіх аспектів цього наміру. Про це свідчить, наприклад, щоденниковий запис від 15 вересня 1925 року: “Читав у “Громадському Голосі” лист Винниченків з приводу його повороту на Україну. Пересправи він провадить, але вимагає гарантій справжнього українського курсу. Одне добре принаймі, що він не проситься і себе не понижає” [3, с.280].

Такого Винниченка С.Єфремов не проти бачити в Україні. Однак подальші події, пов'язані зі справою “повороту”, різко змінюють характер щоденникових записів академіка. Ось нотатки від 9 жовтня 1925 року: “Московські і київські газети пишуть про Винниченка під таким заголовком: “Проделки Винниченка”. Мова про його переговори з радянськими представниками з приводу його повороту на Україну – з одного боку, і разом про якісь викрадені листи, де Винниченко приватним чином розповідає про справжні свої заміри. Що й казати – дволичність річ не гарна. Але чие б кавчало, а чие й мовчало. Чим кращі газети, що використовують викрадені листи й сфабриковані в редакціях плітки – не розумію. В усякому разі тон Катонів їм дуже не до лиця. Виходить: обоє-рябое. Обидві сторони одна одну хотіли одурити й сердяться, що їм не пощастило. А в результаті досить гидотне вражіння лишається од цієї історії” [3, 285].

Не поліпшило цього “вражіння” і ознайомлення С.Єфремова з номером американської газети “Народна воля”, де були опубліковані “листи Винниченка з приводу повороту його на Україну. Листи давні, ще з жовтня, але цікаві саме тим, що писані – один до відомих нападів на Винниченка в совітській пресі, а другий – зараз по тому. І дивна річ: рішучий і задирливий Винниченко говорить мовою смиренного ягняти. Навіть тоді, як писав другого листа і як йому вже видно стало, чим дихають його кореспонденти та як вони не спиняються навіть перед використанням явних фалшованих [так принаймі запевняв Винниченко] документів – усе ж він смирененько допевняється у них “правди”! Не похоже це на Винниченка... І я не знаю, що думати: чи він справді такий наївний [а він дійсно буває таким іноді], чи тільки наївного удає. В усякому разі дивно читати ці листи з домаганням од большевиків одповіді. Нема чого додавати, що одповіді так таки й не діждався Винниченко” [3, с. 319].

Простеживши цю історію, С.Єфремов дійшов висновку, що “Винниченко крутиться, мов тріска в ополонці...” [3, с. 380]. Втім, остаточна оцінка справи можливого повернення В.Винниченка в Україну подана у щоденниковому записі від 4 січня 1927 року: “Не встиг дочитати ще Шелухіна, як принесено Винниченків “Поворот на Україну”, теж найсвіжіший витвір своєрідної публіцистики, що пишним цвітом розцвітається в присмерку нашого часу. Це Шелухін № 2. Як він добре засвоїв Шелухінський розтяглий велерічивий стиль, формалістичний спосіб мислення і генеральство в тоні. Не говорить, а промовляє, віщає; не пише, а любить на себе: ось, мовляв, яка я цяця, і яка кака всі, хто інакше думає. З літами це у Винниченка зростає – оте перескакування за мету, що собі поставив. Напр[иклад], хочеться йому довести, що його вічні хитання, нестійкість у поглядах нічого лихого в собі не мають – і він помилки зводить у культ і віщає так до якихсь своїх “молодих товаришів-соціялістів”: помиляйтеся якомога більше, міняйте, відповідно до тої чи іншої ситуації, свої методи й способи досягнення єдиної незмінної мети, бо ваші помилки й неудачі будуть насамперед свідчити про вашу діяльність, активність, рух, шукання щастя [це вже від Шелухіна!], а в цьому головний зміст життя... Перейти від признання помилок до культивування їх – це зна-

чить стрибнути поза мету, дати у висновку безмірно більше, ніж було у тезі. Та для себе і це можна.

Зате надто поблажливий до себе, Винниченко робиться надто суворим для інших...” [3, с. 449].

Якраз такої лінії поведінки і не сприймав С.Єфремов ні в роки української революції, ні в пореволюційний час. Звідси – й відповідна оцінка всього того, що стосувалося “тактики” В.Винниченка у справі можливого його повернення в Україну.

Це повернення, як відомо, так і не відбулося, але перипетії, пов'язані з ним, засвідчили, окрім усього іншого, відзначеного С.Єфремовим, ще й незмірну трагічність долі великого письменника, який прагнув стати великим політиком. Внаслідок цього непоправних втрат зазнала як українська література, так і українська політика. У Щоденниках С.Єфремова увага акцентована на останньому, і нам залишається лише констатувати цю особливість щоденникових нотаток академіка.

Щоправда, кілька прикінцевих із них [усього – п'ять] стосуються образу Винниченка-письменника. 16 січня 1927 року С.Єфремов коментує звістку про заборону в Україні Винниченкового сценарію “Піснь Ізраїля”. Цей коментар зроблено під впливом ставлення С.Єфремова до Винниченка-політика: “Перечитавши Винниченків заклик до повороту, я радий цій забороні: нехай же на власній шкурі цей вертихвіст скоштує понад нашого раю. І нехай зрозуміє своєрідну совітську логіку: фільма добра, але авторів на злість заборонимо” [3, с. 454].

Незважаючи на своє неприйняття аж надто “своєрідної” тактики Винниченка у справі з “поворотом”, С.Єфремов продовжує стежити за творчістю письменника. “Читаю Винниченкову “Соняшну машину”, – занотовує академік 28 грудня 1927 року. – Слабенька річ, хоча з великими претензіями. Задля філософського роману занадто тут багато бульварного елементу; задля бульварного ж забагато філософії” [3, с. 567]. За день до завершення 1927 року С.Єфремов знову повернеться до “Соняшної машини” і назве її автора “непоправно-наївним чоловіком” [3, с. 568], який, на думку академіка, із таким серйозним виглядом пише свої дурниці, що аж заздрість бере. Щаслива людина! Всі питання для його ясні, як на долоні, і всі їх він з одного маху і в одну мить вирішив, не вагаючись” [3, с. 568].

Останній щоденниковий запис С.Єфремова, що стосується В.Винниченка, датований 4 березня 1928 року і теж присвячений “Соняшній машині”. “Дочитав і III частину “Соняшної машини”, – занотовує академік і далі дає оцінку всьому творові: – Такої безталанно-претензійної, тупо-крикливої книжки я давно вже не читав. III частина ще слабша за попередні. Виплід хворого мозку... А чув я, що шановний Володимир Кирилович збирається Нобелівську премію одержати за цю кретинську повість, – сміливість і одвага надзвичайні!” [3, с. 597].

У цьому підсумковому записі тенденційність автора Щоденників проступає виразно і зайвий раз засвідчує той неспростовний факт, що історія взаємин С.Єфремова і В.Винниченка трагічна за своєю суттю і є відбиттям трагічності усієї української історії, на шляхах якої упродовж століть ніяк не могли знайти порозуміння брат із братом. Але важливим для філологів позитивом є те, й те, й те.

Сьогодні, замислюючись про подальші пошуки у Винниченкознавстві, можна стверджувати, що Щоденники Єфремова дають матеріал не тільки біографічного гатунку, а й фундамент до роздумів про сприйняття Володимира Винниченка в наукових філологічних колах. Подальше вивчення цієї проблеми дає матеріал для постанови важливої проблеми Винниченка у сприйнятті українських науковців початку ХХ ст.

Цитована література

1. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900-19 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998.
2. Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С. Володимир Винниченко. – К., 1996.
3. Єфремов С. Щоденники. 1923-1929. – К., 1997.
4. Курас І., Левенець Ю., Шаповал Ю. Сергій Єфремові його щоденники // Єфремов С. Щоденники. 1923-1929. – К., 1997.
5. Полонська-Василенко Н. Історія України. – К., 1993. – Т. 2.
6. Соловей Е. Суспільна й літературна доба в щоденниках Сергія Єфремова // Єфремов С. Щоденники. 1923-1929. – К., 1997.

Анотація

В статье анализируются наблюдения и выводы академика С.Ефремова о личности и творчестве В.Винниченко. Материал Дневников С.Ефремова соотносится с вопросами освоения творчества Винниченко в украинской критике 20-х гг. Творчество В.Винниченко как художника анализируется критиком С.Ефремовым сквозь призму его политических взглядов и убеждений.

Annotation

In the given article of S. Efremov's understanding of contemporary literary and political life as well as his relations with V. Vinnichenko are analyzed. The material of S. Efremov's diaries is correlated with the way Vinnichenko's works were interpreted by Ukrainian critics. Vinnichenko's creative work is considered by the critic S. Efremov through the prism of his political views and beliefs.

Стаття надійшла до редакції 28.04.03
Стаття поступила в редакцію 28.04.03

УДК 82.091

Кочетова С.А.

ГОГОЛЕВСКИЙ ВОПРОС О ПОШЛОСТИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ В. НАБОКОВА

Анализу отдельных аспектов творчества В. Набокова посвящен обширный пласт литературоведческих исследований. Хорошо известны работы А. Долинина, В. Александрова, Л. Сараскиной, В. Ерофеева, М. Липовецкого, В. Старка, И. Паперно, А. Люксембург, Б. Носика, Н. Артёменко-Толстой, Н. Букс, Б. Бойда, К. Проффера и других. Как правило, исследователей интересуют тематика, проблематика и поэтика отдельных произведений писателя (стихотворений, пьес, рассказов, романов). К сожалению, на сегодняшний день, по нашему мнению, ещё недостаточно тщательно изучено отношение Набокова-критика к наследию русской и зарубежной классической литературы, в частности – к творчеству Н.В. Гоголя. Существующие отдельные работы, посвящённые этой теме (Н. Иванова, С. Залыгин, Ю. Барабаш, А. Злочевская), чаще всего отражают представление об общем отношении писателя к своему предшественнику, иногда в них исследуется проблематика эссе «Николай Гоголь». Нам представляется интересным обратиться к рассмотрению «глубинной» связи творчества Набокова с творчеством Гоголя – на уровне заимствования и дальнейшей творческой разработки отдельных тем или образов. Поэтому целью данной статьи и является попытка проанализировать существование близкой обоим писателям темы – темы пошлости.

Многие исследователи говорят о решительном отказе Набокова рассматривать Гоголя как социального критика, выразителя социальных идей, писателя, чьи произведения наполнены обличительным пафосом. Иванова Н. отмечает, что “задачей Набокова становится разрушение стереотипов восприятия Гоголя” [1, с.119]. Но вспомним, что ещё в начале

XX века В. Брюсов и Д. Мережковский предложили новый взгляд на Гоголя, отказавшись от трактовки его роли в русской литературе как обличителя пороков общества. Так что, скорее Набоков продолжает сложившиеся (пусть и не так давно) традиции, нежели их ломает.

Набоков настаивал на том, что “русские критики социального направления видели в “Мёртвых душах” и “Ревизоре” обличение общественной пошлости, расцветшей в крепостнической, бюрократической русской провинции, и из-за этого упускали главное” [2, т.1, с. 454]. В работе “Пошляки и пошлость” Набоков отмечает как замечательное качество Гоголя, Толстого, Чехова “в поисках простоты и истины великолепно изобличать вульгарность, так же как показное глубокомыслие” [3, с.388]. Не критиковать действительность стремился Гоголь, а изобличать, подчёркивать вульгарность, дабы очистить человеческую натуру от всего наносного, отыскать в ней божью природу, дар Божий. Однажды в статье “В чём же, наконец, существо русской поэзии и в чём её особенность” Гоголь так характеризовал предмет пушкинской поэзии: “Всё становится у него отдельною картиною; всё предмет его; изо всего, как ничтожного, так и великого, он исторгает одну электрическую искру того поэтического огня, который присутствует во всяком творении Бога, – его высшую сторону, знакомую только поэту, не делая из неё никого применения к жизни в потребность человеку, не обнаруживая никому, зачем исторгнута эта искра, не подставляя к ней лестницы ни для кого из тех, которые глухи к поэзии” [4, т.6, с.172]. Восхищаясь этим свойством поэзии Пушкина, равняясь на пушкинский талант, почитая его образцом, Гоголь сам искал в мире и человеке “электрическую искру”, дарованную Богом.

Путь этих поисков отличен от пушкинского. Гоголь, по-видимому, считал, что, изобразив порок, легализовав и овеществив его, он отыщет “божье” в человеке, не обезображенное этим пороком. Недаром в “Письмах к разным лицам по поводу “Мёртвых душ” он сказал: “Мне потребно

было отобрать от всех прекрасных людей, которых я знал, всё пошрое и гадкое, что они захватили нечаянно, и возвратить законным владельцам... Я люблю добро, я ищу его и сгораю им; но я не люблю тех низостей моих, которые отделяют меня от добра. Я воюю с ними, и буду воевать, и изгоню их, и мне в этом поможет бог... Я уже от многих своих гадостей избавился тем, что передал их своим героям, их осмеял в них и заставил других также над ними посмеяться” [4, т.6, с.153, 155]. В этих же письмах автор, противореча известной оценке романа Белинским (“...Великий писатель, который своими дивно-художественными, глубоко-истинными творениями так могущественно содействовал самосознанию России, давши её возможность взглянуть на себя самое как будто в зеркале...” [5, с.538]. “Это могло совершиться только через исключительное обращение искусства к действительности, помимо всяких идеалов. Для этого нужно было обратить всё внимание на толпу, на массу, изображать людей обыкновенных, а не приятные только исключения из общего правила, которые всегда соблазняют поэтов на идеализирование и носят на себе чужой отпечаток. Это великая заслуга со стороны Гоголя...”[5, с.561] и т.д.), открещивался от ярлыка социального критика: “Мёртвые души” не потому так испугали Россию и произвели такой шум внутри её, чтобы они раскрыли какие-нибудь её раны или внутренние болезни, и не потому также, чтобы представили потрясающие картины торжествующего зла и страждущей невинности. Ничуть не бывало. Русского человека испугала его ничтожность более, нежели все его пороки и недостатки. Явление замечательное! Испуг прекрасный!” [4, т.6, с.151-152].

Главный предмет гоголевского исследования, признаётся автор, – пошлость. Главная задача – “попробовать, что скажет вообще русский человек, если его попотчешь его же собственной пошлостью” [4, т.6, с.153]. Гоголь предоставляет в распоряжение читателей ключ от “Мёртвых душ”, утверждая, что произведение он замыслил как “вся пошлость” и “все лица до единого должны быть пошлы” [4, т.6, с.153]. Гоголя настораживала пошлость во всех её проявлениях. Поэтому,

обозревая современную русскую поэзию, он так категорически осуждал всё неумеренное и лишнее, пугающее приторностью [4, т.6, с.172].

Заметим, что на изображение пошлости в прозе Гоголя обратил внимание и Белинский. Так, на страницах, посвящённых анализу гоголевского таланта и определению его места в истории русской литературы, критик отмечает тот факт, что “в самом деле, заставить нас принять живейшее участие в ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем. Насмешить нас до слёз глупостями, ничтожностью и юродством этих живых пасквилей на человечество – это удивительно” [5, с.145]. В другом случае он обращается к читателю: “Вы видите всю пошлость, всю гадость этой жизни, животной, уродливой, карикатурной” [5, с.147] и добавляет слова о том, что “автор нашел поэзию и в этой пошлой и нелепой жизни, нашёл человеческое чувство, двигавшее и оживлявшее его героев: это чувство – привычка” [5, с.147]. Сложными и, порой, противоречивыми были отношения Гоголя и Белинского. Этому вопросу посвящена, в частности, работа С.А. Фомичёва [9]. Но в контексте нашей работы важной оказывается констатация Белинским существования темы пошлости у Гоголя, а, следовательно, очевидными становятся и возможные попытки её интерпретировать.

Генезис вопроса о пошлости в произведениях писателя детально рассматривает русский философ и богослов В. Зеньковский в главе “Тема пошлости в творчестве Гоголя” его фундаментального исследования “Н.В. Гоголь” [6]. Автор рассматривает понятие пошлости в соотнесённости с эстетическим смыслом, но не в связи со сферой морали. Тезис, определяющий позицию критика (глубоко религиозного человека) можно определить таким образом: “Пошлость, как свидетельство духовного убожества, имеет трагический смысл”. Примечательно стремление исследователя проследить, как данная тема реализуется через поэтику гоголевских произведений. Зеньковский называет стремление Гоголя изобразить пошлость, понять её истоки и природу проявлением

“внешнего реализма”: “Чем ярче, настойчивее были религиозные его мечты и переживания. Тем более нужен был Гоголю внешний реализм в его творчестве. Религиозный романтизм предполагает у него этот внешний реализм, – и чем непригляднее была “сплошная пошлость” в рисуемом им материале, тем меньше было связи между жизнью и религиозной романтической мечтой” [6, с.175-176]. А функции многочисленных лирических отступлений в произведениях писателя, исполненные романтического духа, Зеньковский склонен трактовать как аргумент, развенчивающий пошлость: “Оттого и производят сильное впечатление разные лирические места в “Мёртвых душах”, что в самой жизни, им изображаемой, была именно пошлость, профанация того духовного начала, которое есть в каждом человеке” [6, с.176].

Сам Набоков в одном из писем своему читателю так объяснял свою позицию по отношению к Гоголю: “Я никогда не отрицал моральное влияние искусства, и оно, конечно же, присуще каждому истинно художественному произведению. Отрицал же я – и готов отстаивать своё мнение до последней капли чернил – намеренное морализаторство, которое, на мой взгляд, губит художественность в любом произведении, сколь бы искусно оно ни было написано. В “Шинели” содержится глубокая мораль, что я и пытался передать в своей книге, но эта мораль не имеет ничего общего с дешёвой политической пропагандой, которую излишне усердные почитатели России XIX века пытались выжать из неё (или, скорее, в неё вжать) и которая, по-моему, оскорбительна и для данной повести, и для самой концепции искусства.

Хотя вы, возможно, правы в том, что Гоголь не протестовал против крепостничества, внутренние моральные ориентиры произведения ощетиниваются против него. На читателя сильнее воздействуют физическое рабство крестьян и с неизбежностью проистекающее из него духовное рабство помещиков, чем мелкое жульничество Чичикова” [2, т.1, с.603-604]. Набокова отгалкивает намеренное морализаторство, склонность критиков соизмерять творение с политической конъюнктурой, неизменно приводящей к пошлости.

Вообще вопрос о пошлости можно считать принципиальным для эстетики самого Набокова. Он бичует пошляков, насмехается над ними во многих своих художественных произведениях, с особым вниманием рассматривает, как изображена пошлость в прозе других писателей. В работе “Пошлость и пошляки” он предпринимает исследование “лжеидеализма, лжесострадания и ложной мудрости”. Набоков называет пошлость “самодовольным величественным мещанством” и приходит к выводу о том, что это “не только явная, неприкрытая бездарность, но главным образом ложная, поддельная значительность, поддельная красота, поддельный ум, поддельная привлекательность. Припечатывая что-то словом “пошлость”, мы не просто выносим эстетическое суждение, но и творим нравственный суд” [3, с.388]. Пошлость становится лейтмотивом набоковских лекций по русской литературе. Так, в лекции о Достоевском, размышляя о том, как надо читать художественные произведения, критик пишет: “Посредственное, фальшивое, пошлое (запомните это слово) может, по крайней мере, принести злорадное, но крайне полезное удовольствие, пока вы чертыхаетесь над второсортной книгой, удостоенной премии” [3, с.184]. Лекция о Тургеневе содержит следующее замечание, касающееся Анны Одинцовой: “Сквозь грубую наружность ей удаётся разглядеть очарование Базарова. Автор бросает важное замечание: “Одно пошлое её отталкивало, а в пошлости никто бы не упрекнул Базарова” [3, с.160]. В лекции, посвящённой творчеству Толстого, идея пошлости выражена словами: “Эгоизм, фальшь, лицемерие и, прежде всего, тупая заведённость жизни – наиболее характерные её свойства. Эта тупая заведённость ставит человека на уровень неодушевлённых предметов, поэтому неодушевлённые предметы тоже включаются в повествование, становясь действующими лицами рассказа” [3, с.311]. И, наконец, ещё один пример. Набоков анализирует чеховскую “Даму с собачкой” и отмечает, что Гуров “отдавал себе отчёт в том, что это влечение к одинокой женщине, отдыхающей на модном морском курорте, основано на пошлых историях, по большей части выдуманных” [3, с.331].

В эссе о Гоголе Набоков говорит: “Литература—один из лучших питомников пошлости... Пошлость особенно сильна и зловредна, когда фальшь не лезет в глаза и когда те сущности, которые подделываются, законно или незаконно относят к высочайшим достижениям искусства, мысли или чувства... Пошлость — это не только откровенная макулатура, но и мнимо значительная, мнимо красивая, мнимо глубокомысленная, мнимо увлекательная литература” [2, т.1, с.452-453]. Критик замечает, что Гоголя-художника всегда интересовала пошлость, что он в мимоходом рассказанной истории о немце и двух лебедях “выразил бессмертный дух пошлости, пронизывающий немецкую нацию, и сделал это со всей мощью своего таланта” [2, т.1, с.450]. “Пошлость в её чистом виде” [2, т.1, с.451], по мнению Набокова, способен почувствовать, уловить лишь “сверхрусский”: “Надо быть сверхрусским, чтобы почувствовать ужасную струю пошлости в “Фаусте” Гёте” [2, т.1, с.450]. Таким эпитетом — “сверхрусский” — Набоков готов наградить лишь Гоголя.

Зеньковский обращает внимание на приём контраста, широко используемый Гоголем в своих произведениях при разработке темы пошлости. Чтобы показать “раздор” мечты и действительности в повести “Невский проспект” автор отмечает, что “Гоголь не прибегает здесь к лирическим вздохам, но контраст художника с пошлейшим поручиком Пироговым ранит душу Гоголя; всё это разрешается меланхолическими рассуждениями автора об “игре судьбы” [6, с.174]. В “Тарасе Бульбе” Зеньковский прослеживает как “заостряется тема эстетической антропологии, и Андрий во имя красоты бросает родину, отрекается от веры, то трезвая, суровая реальность (в лице Тараса) без колебаний разбивает мечту, вскрывает неправду всецелого ухода в эстетическую романтику” [6, с.174]. Приём контраста в “Мёртвых душах”, по мнению критика, зиждется на “внутренней потребности контраста между реальностью и религиозной мечтой”: “Чем ярче, настойчивее были религиозные его мечты, тем более нужен был Гоголю внешний реализм в его творчестве. Религиозный романтизм предполагает у него этот внешний реализм, — и чем

непригляднее была “сплошная пошлость” в рисуемом им материале, тем меньше было связи между жизнью и религиозной романтической мечтой” [6, с.175-176]. Стремление развенчать убожество и пошлость должно было каким-либо образом проявляться, реализовываться в художественном тексте. Гоголь избирает для этой цели приём контраста.

Примечательно, что Набоков, “наследующий” тему пошлости, продолжает, вслед за Гоголем, и традицию использования этого приёма.

В рассказе “Ужас” контрастом к описанию состояния высшего ужаса от “беспомощной болезни существования” служит упоминание о сне, являющемся герою в первую ночь пребывания в гостинице “большого нерусского” города. Во сне “было много солнца, и она (*любимая женщина героя – К.С.*) сидела на постели в одной кружевной сорочке и до упаду хохотала, не могла остановиться” [7, т.2, с.489]. Столкновение ужаса наяву и покоя, радости и света во сне подчёркивается ощущением пошловатости, возникающем в герое в тот момент, когда он “вспоминал... этот сон совсем случайно, проходя мимо бельевого магазина... никак не мог себе объяснить, почему... так неприятен, так отвратителен этот кружевной, хохочущий сон” [7, т.2, с.489].

В рассказе “Пассажир” Набоков при разработке мотива пошлости использует тот же гоголевский приём. Рассказ героя о ночном происшествии (встрече с неизвестным в купе вагона) сопровождается вводом контраста между высоким (рыдание ночного пассажира) и низким (описание ноги пассажира): “Я не знаю, как вам объяснить, – эта нога произвела на меня впечатление гнетущее. Пёстрая, мягкая гадина. И меня тревожило то, что из всего человека я знал только эту недобрую ногу, а фигуры, лица так и не увидал. Его койка, которая образовывала надо мной низкий, тёмный потолок, теперь казалась ниже, я словно ощущал её тяжесть. Как я ни старался представить себе облик моего ночного спутника, всё у меня торчал перед глазами этот крупный ноготь, блестящий синеватым перламутром сквозь дырку шерстяного носка” [7, т.2, с.482]. Интересно, что исследователь Ю. Левинг обращает внимание на происхождение детали –

“синеватого ногтя большого пальца” [7, т.2, с.720]. С одной стороны, эта деталь является несомненным автоцитированием. Так, в рассказе “Драка” встречаем “мокрую от пивной пены руку монтера, большой палец этой руки, сжавший кружку, – громадный чёрный ноготь с трещиной посередке” [7, т.1, с.73]. С другой стороны, Ю. Левинг усматривает в этой детали аллюзию на гоголевскую “Шинель”: “И прежде всего бросился в глаза большой палец, очень известный Акакию Акакиевичу, с каким-то изуродованным ногтём, толстым и крепким, как у черепахи череп” [4, т.3, с.135].

Впрочем, на наш взгляд, связь с Гоголем в данном набоковском рассказе поддерживается и сравнением ноги пассажира с пёстрой, мягкой гадиной. Этимологически слово “гадина” восходит к слову “гад”, определяющему всякого пресмыкающегося и земноводного животного. В эссе “Николай Гоголь” Набоков так говорит о времяпрепровождении писателя: “В Швейцарии он провёл целый день, убивая ящериц, выползавших на солнечные горные тропки. Трость, которой он для этого пользовался, можно разглядеть на дагерротипе, снятом в Риме в 1845 году. Весьма элегантная вещица” [2, т.1, с.408]. В то же время в романе “Дар” чтение писем Гоголя сопровождалось личными переживаниями героя, связанными с образом волновавшей его женщины. Набоков комментирует слова Гоголя: “Долее, долее, как можно долее буду в чужой земле. И хотя мысли мои, моё имя, мои труды будут принадлежать России, но сам я, но бранный состав мой, будет удалён от неё” (а вместе с тем, на прогулках в Швейцарии *так* писавший колотил перебежавших по тропе ящериц, – “чертовскую нечисть”, – с брезгливостью хохла и злостью изувера”) [8, т.3, с.162]. Уместно привести ещё один пример, “связывающий” слово “гадина” из рассказа “Пассажир” с набоковской рецепцией Гоголя. В эссе писатель связывает в один смысловой пучок несколько образов, отвратных Гоголю, – ползучие гады (то есть, змеи), черви, черти. Набоков констатирует: “Всю жизнь его донимало отвращение ко всему слизистому, ползучему, увёртливому, причём это отвращение

имело даже религиозную подоплёку. Ведь до сих пор ещё не составлено научное описание разновидностей черта, нет географии его расселения; здесь можно было бы лишь кратко перечислить русские породы. Недоразвитая, вихляющая ипостась нечистого, с которой в основном общался Гоголь, – это для всякого порядочного русского тщедушный инородец, трясущийся, хилый бесёнок с жабьей кровью, на тощих немецких, польских и французских ножках, рыскающий мелкий подлец, невыразимо *гаденький*” (курсив – наш) [2, т.1, с.407].

Вообще, Гоголь “просматривается” в тексте рассказа, в частности, во фразе: “Хлестнула хвостом дорога”, отсылающей к звуку фамилии Хлестакова. А отрывок, описывающий рыдания пассажира (“...Но только я собрался уснуть, снова заклокотали его рыдания, и мне казалось даже, что вперемежку со всхлипывающими вздохами он произносит какие-то слова, нутряным голосом, животом” [7, т.2, с.483]), соотносится с замечанием Набокова о “до странности телесном характере его гения”: “Живот – предмет обожания в его рассказах. ...Вспомним “небольшие брюшки”, которыми он наградил своих щуплых Добчинского и Бобчинского” [2, т.1, с.404, 405]. Брюшко появляется ещё в набоковском рассказе “Подлец”: “Сам он был коротконог, кругловат и носил монокль, который в свободное время. Когда не был ввинчен в глазницу, висел на чёрной ленточке. А когда Антон Петрович сидел развалясь, блестел, как глупый глаз, у него на брюшке” [7, т.2, с.503]. Нутряной же голос пассажира, несомненно, кантаминирует подземный голос Вия и внутренний голос философа Хомя Брута [4, т.2, с.192-193].

Но вернёмся к теме пошлости в творчестве Набокова, пришедшей из творческого наследия Гоголя. Многочисленные рассказы Набокова, посвящённые немецкой жизни, особенно жизни жителей Берлина (“Путеводитель по Берлину”, “Пильграм”, “Катастрофа”, “Королёк”, “Сказка”, “Письмо в Россию”, “Благость” и другие) представляют образы ничтожеств и пошляков. Например, в рассказе “Сказка” Эрвин, “прижав к рёбрам черный портфель и вытянув ногу в задрипанной

полосатой штанине” [7, т.2, с.469], выбирал себе невольниц в воображаемый гарем. И вновь мы в одной фразе встречаем намеренное авторское столкновение двух противоположных по эмоциональной наполненности явлений – пошлость поведения человека, “повернувшего к стеклу тонкий, бледный нос, с заметной выемкой на кончике” [7, т.2, с.470] и полёт высокой мечты: “И вот что такое фантазия, трепет, восторг фантазии” [7, т.2, с.470].

Безусловно, тема пошлости в творчестве Набокова не исчерпывается только тщательным анализом его отдельных рассказов. Данная тема разрабатывается во многих набоковских романах русского и американского периодов. Мы считаем, что интерес к этой теме обусловлен, в первую очередь, увлечением писателя творчеством Н.В. Гоголя и стремлением быть настоящим учеником и последователем классика литературы. Как видим, Набоков не только разрабатывает ту же тему, что и Гоголь. Он, вслед за Гоголем, использует те же приёмы её воплощения в тексте. В настоящей статье мы лишь наметили пути дальнейшего исследования темы пошлости в творчестве В. Набокова.

Цитированная литература

1. Иванова Н. О некоторых особенностях интерпретации Набоковым Гоголя (Эссе “Николай Гоголь”) // Набоковский вестник. Вып. 1. – СПб., 1998. – С. 118-124.
2. Набоков В. Американский период. Собр. соч.: В 5 т. – СПб., 1999.
3. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. – М., 1996.
4. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1959.
5. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу. – М., 1988.
6. Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. – М., 1997.
7. Набоков В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. – СПб., 1999.

8. Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1990.
9. Фомичёв С.А. Белинский и Гоголь в 1839 году // Русская литература. – 1989. - № 1. – С. 153-156.

Анотація

У поданій статті розглядається своєрідність інтерпретації Володимиром Набоковим питання про обивательство, що ставилося у творчості М. Гоголя. Автор вважає, що ця тема у творах Набокова є проявом наслідування гоголівських традицій не тільки на рівні проблематики, але й на рівні використання деяких формальних засобів поетики.

Annotation

This article deals with V. Nabokov's interpretation of shallowness and banality as they were tackled in N. Gogol's work. The author thinks that this theme in Nabokov's works shows the influence of Gogol's traditions. The influence is seen on two levels: on the level of the problems raised and on the level of formal poetic devises.

*Стаття надійшла до редакції 10.02.03
Стаття постуила в редакцію 10.02.03*

УДК 82.0

Голубенко М.Р.

ФЕНОМЕН ЗАМЕДЛЕНИЯ ВРЕМЕНИ В ПОЭТИКЕ ИОСИФА БРОДСКОГО

Выражая непосредственное впечатление, производимое поэзией Иосифа Бродского, многие исследователи непременно затрагивают временную структуру его художественной реальности. "Остывание мира", "остывание чувства", "остывание тела", "остывание самого человека", "мертвая структура", "натюрморт" (Ю.Кублановский) [1, с.6]. "Как будто нейтронная бомба уже взорвалась и единственный, кто пока не умер, слоняется меж руин цивилизации, рассматривая их пристально и безучастно" (Самуил Лурье) [2, с.16].

Темпоральность имманентна нашему сознанию, поэтому и невозможно пройти мимо своеобразия организации художественного времени. Барри Шерр в разборе "Эклоги 4-й (зимней)" и "Эклоги 5-й (летней)" [3, с.159 – 171] анализирует образность, связанную со временем, и сравнивает "застывшую вечность" в мироощущении Бродского и поэтов античной классики (Вергилий, Феокрит). Корнелия Ичин в статье "Бродский и Овидий", рассматривая тему изгнанничества в творчестве обоих поэтов, останавливается на близких ей "сюжетах" замедленного времени: зима и сопровождающее ее оледенение, болезнь, старение, смерть [4, с.176 – 187]. М.Н.Везерова и Л.Е.Лисовицкая в совместной работе "О характере семантических корреляций в поэзии Бродского" анализируют стихотворение "Как давно топчу видно по каблук...", в котором выделяют элементы неподвижности в семантическом поле времени [5, с.147 – 159]. В статье "Между вещью и пустотой" Ю.М.Лотман и М.Ю.Лотман рассматривают смысловые структуры времени в субъектно-объектных отношениях художественного мира поэта: "по ту сторону пространства и времени" как вместилище абсолютного существования, "конец пространства и времени", "тупик", "переход границы бытия", "дематериализация вещи" (превращение ее в абстрактную структуру) [6, с.294 – 307].

В этих и многих других исследованиях художественного времени проделана значительная работа по изучению образного строя произведений поэта. Мы же в настоящей статье постараемся уделить больше внимания вопросам композиции и специфики лирического субъекта, в которых, на наш взгляд, в неменьшей степени, чем в смысловых структурах, актуализируется интересующий нас феномен поэтического мира. Целью данной работы является рассмотрение в трех соотносимых миниатюрах ("Полярный исследователь", "В кафе" и "Надпись на книге") всех элементов стиховой материи, в которых замедление времени предстает интенсивной формой выражения целостности, мощным стилеобразующим фактором.

ПОЛЯРНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ

- 1 Все собаки съедены. В дневнике
 - 2 не осталось чистой страницы. И бисер слов
 - 3 покрывает фото супруги, к ее щеке
 - 4 мушку даты сомнительной приколов.
 - 5 Дальше – снимок сестры. Он не щадит сестру:
 - 6 речь идет о достигнутой широте!
 - 7 И гангрена, чернея, взбирается по бедру,
 - 8 как чулок девицы из варьете.
- [7, с.374]

Уже в названии, в определении "полярный", открывается антураж "края земли", бескрайнего безжизненного пространства, остановившегося времени (царство вечного холода); в определяемом "исследователь" фиксируется типичная эмоционально-волевая позиция героя Бродского, которая проявляет себя во всех элементах художественного целого. Особенно чувствительна к такой установке интонация. У нашего поэта преобладает вопросительная, констатирующая, описательная, утверждающая, отрицающая, перечёркивающая ошибочно сказанное и т. д., т. е. замедленная монотонная интонация научной речи. Это особенно наглядно при внешней, относительно героя, точке зрения. Так, в нашем стихотворении можно обнаружить интонацию продвижения мысли:

... мушку даты сомнительной приколов.
Дальше – снимок сестры ...

а также интонацию разъяснения с нелирическим (погасшее олицетворение) "речь идет":

Он не щадит сестру:
речь идет о достигнутой широте!

Такая информационная насыщенность определения героя в названии сразу же вводит нас в мир предметных образов, которые играют у Бродского центральную роль в сюжетообразовании и композиционном строении и обилие которых уже само по себе замедляет художественное время. Так, первая фраза вне контекста могла бы иметь переносное, ироническое значение соответствующего фразеологизма; здесь же, после "Полярный исследователь", она обретает прямое значение, трагический смысл, т.к. называет ситуацию изменения ощущения времени ("мушка даты *сомнительной*" (здесь и далее курсив мой. – М.Г.)) героем, который оказывается перед лицом небытия.

Тема преодоления смерти в Языке проступает в нашем стихотворении через два сюжета: "умирающее тело" и вечное Слово. Первый сюжет предметно представлен средствами передвижения (собачья упряжка и ноги), точнее, их отсутствием ("собаки съедены", "гангрена... взбирается по бедру"), что и обрекает героя на неподвижность и гибель. Он сливается с безжизненным и застывшим пейзажем. Такое замедление экзистенциального времени усилено огромностью эпического пространства героя, которое дается во внешних, географических, координатах ("полярный", "широта") и внутренних, координатах судьбы ("сестра", "супруга").

Соответствующие сюжетам темы композиционно обособлены. Тема Слова заключена между первой и последней фразой, в которых раскрывается тема смерти. Бродский часто обращается к кольцевой композиции (обычно это тематический, сюжетный эпаналепсис), широко распространенной в русской поэтической традиции. У нашего поэта такое повторение отра-

жает родственное античности восприятие времени. "Если в элегии нового времени герой начинает с нерешимости, а кончает решимостью..., то в древней элегии герой начинает со смутной нерешимости, а кончает осознанной нерешимостью (М.Л. Гаспаров) [8, с.351]. Тематическая "рамка" останавливает время в стихотворении, что подтверждается и синтаксически: первая и последняя фразы легко "упаковуются" в одно сложно-сочиненное предложение. Обращает на себя внимание и соответствующая приближению смерти смена стилистического регистра и метрического рисунка в финальной фразе, о чем будет сказано ниже.

Сам герой определен только в названии стихотворения. В тексте он представлен как форма останавливающегося времени ("умирающее тело"). Фотографии сестры и супруги, которые для героя чистой лирики были бы исходными моментами рефлексии, в нашем стихотворении превращаются в письменные принадлежности, в бумагу, в материальное пространство Слова. Тема героя вытеснена темой Слова на периферию стихового пространства (1, 7 и 8 стихи), а сам герой становится субъектом второго порядка, теряет субъективность. Местоимение "он" относится уже не к нему, а к "бисеру слов", сюжет которого, не имея зачина и финала, является фрагментом бесконечного ряда, который представлен в движении средствами фиксации мысли и самими фактами мысли ("дневник", "фото", "снимок"; "сомнительная дата", "достигнутая широта"). Таким образом субъект (умирающее тело) и Слово (вечное) противопоставляются как формы времени, в результате первый вытесняется за границы и текста, и мира.

От всего человека вам остается часть
речи. Часть речи вообще. Часть речи.
("...и при слове "грядущее" из русского языка...")
[7, с.280].

В этих знаменитых словах определена единственная достойная перспектива в мире Бродского.

В стихотворном рисунке обращает на себя внимание изометричность стихов: 4 = 6, 1 = 8, 2 = 3. Ритмическое подобие

первого и последнего стиха коррелирует с тематическим кольцом. В 1, 4, 6, 7 и 8-ом – перед последним иктом четырехсложный безударный интервал, чему способствуют нулевые клаузулы. Это замедляет ритмическое движение в конце стихов. Особо следует отметить финальные два стиха. Седьмой метрически не имеет себе подобных и обладает сильной, напоминающей о смерти, аллитерацией на *p*, причем во всех случаях внутри слов в предупредной позиции. Таким образом предпоследний стих, в котором происходит резкий тематический переход, оказывается самым выделенным и напряженным, что подчеркивает "легкий" заключительный стих, самый короткий (как и первый) и содержащий необычное сравнение. Смерть у Бродского обычно или "придет", или "идет", или "пришла и медлит", поэтому ее хронотоп характеризуется замедлением и протяженностью, что имеет большое изобразительное значение.

Смерть поступает *в виде* пули из
 магнолиевых зарослей, попарно.
 Взрыв *выглядит* как временная пальма,
 которую раскачивает бриз.
 ("Война в убежище Киприды") [9, с.27]

Смерть, скрипнув дверью, станет на паркете
 в посадском, молью траченем жакете.
 ("Двадцать сонетов к Марии Стюарт") [7, с.245]

И в нашем стихотворении мучительная, медленная смерть оказывается зримой ("чернея, взбирается"). В заключительном стихе поэт одновременно и "живописует" ее, усиливая зрительность образа ("гангрена" - "чулок"), и демонстрирует свое равнодушие к физической стороне смерти, какой бы страшной она ни была, снимая проблему парадоксальным сравнением (смерть – "девица из варьете"). Такая экспрессивная поэтическая речь в финале вызвана сменой после констатирующей части высказывания (1 – 6 стих) субъективной модальности с рациональной реакции на иррациональную. До шестого стиха, где "полярный исследователь" замолкает, сообщив главное ("Речь идет о *достигнутой* широте!"), мы слышим поэта-свидетеля, "душепри-

казчика". В следующем стихе к нам обращается уже поэт-продолжатель и хранитель Языка, который, чтобы выполнить это свое предназначение, становится на точку зрения Вечности. Лев Шестов так объяснил необходимость такой смены позиции: "Есть таинственная "диалектика бытия", развивающаяся по своим законам..., втягивающая в себя и раздробляющая все, что есть во вселенной – и живое и мертвое. И чтоб спастись от нее, есть один только выход, который Зевс рекомендовал Хризиппу: уйти из мира конечного и "реального" в мир идеальный" [10, с.721]. Жизненное начало, представленное в тексте образом телесного низа, и смерть образуют целостность бытия, которую несет в себе Слово, непрерывно восстанавливающее связь между прошлым и будущим, между рождающимся и умирающим. Эту связь мы слышим в последнем слове, которое "громким" **р** продолжает аллитерацию седьмого стиха.

В КАФЕ

1 Под раскатистым вязом, шепчущим "че-ше-ще",
2 превращая эту кофейню в нигде, в вообще
3 место – как всякое дерево, будь то вяз
4 или ольха – ибо зелень переживает вас,

5 я, иначе – никто, всечеловек, один
6 из, подсохший мазок в одной из живых картин,
7 которые пишет время, макая кисть
8 за неимением, верно, лучшей палитры в жисть,

9 сижу, шелестя газетой, раздумывая, с какой
10 натуры все это списано? чей покой,
11 безымянность, безадресность, форму небытия
12 мы повторяем в летних сумерках – вяз и я?
1988 [7,с.481]

Исследовательское начало поэтического мира И.Бродского обнаруживает себя в отправных точках смыслообразования и через них – в организации сюжета, в развертывании художественного целого. Так, общую схему сюжета стихотворения "В

кафе" (1988) можно определить как "познавательная ситуация". Герой и мир вступают в проникающее взаимодействие, результатом которого становится философский вопрос.

В первой строфе замкнутый мир ("под раскатистым вязом", "кофейня") становится бесконечным в непрекращающемся перфекте ("превращая"), что влечет за собой остановку объективного времени. Это происходит в композиционном движении от вполне лирического первого стиха ко второму, где сильная реакция героя на окружающий мир вызывает смену эмоции интеллектом (нарастание синтаксической и семантической сложности) и конкретным отвлеченным ("вяз", "кофейня" – "нигде", "вообще место", "всякое дерево"). Остановку времени как следствие метаморфозы пространства можно проиллюстрировать последствиями изменения физической картины мира в результате астрономических открытий. Знание о масштабах Вселенной делает бессмысленными космические путешествия даже в пределах Галактики, даже со скоростью света, ведь вернутся звездные странники только через десятки и сотни тысяч земных лет, когда информация, которую они принесут с собой, будет уже никому не нужна. Происходит разрушение коммуникации на разности космического и человеческого времени. Такой разрыв мы наблюдаем и в нашем стихотворении. Герой находится в центре человеческой суеты, в месте, где легко не быть одиноким ("в кафе", "кофейня" – семантические фигуры скученности), но, как забытый своей цивилизацией астронавт, он абсолютно одинок ("вяз и я" – семантическая фигура одиночества, включающая элемент замедленного времени ("ибо зелень переживает вас")).

Внешняя композиция стихотворения отчетливо повторяет "Большой взрыв" пространства в первой строфе. Простое предложение ("Под раскатистым вязом я сижу"), являющееся синтаксическим стержнем высказывания, расширяется (раскидывается как "вяз") в большую фразу, причем расстояние между синтагмами этого предложения увеличивается пропорционально (они открывают строфы), как между галактиками в расширяющейся Вселенной. Если соотнести каждую синтагму с единицей синтаксического времени, то можно говорить о замедлении этой альтернативной формы художественного времени в архитектонике произведения.

Метаморфоза пространства в первой строфе вызывает метаморфозу (также в перфекте) героя во второй. Здесь происходит объективация субъекта высказывания Временем – субъектом творчества и бытия. Герой и Время четко противопоставляются как объект и субъект и таким образом меняются местами в сильном оксюморонном выражении, которое открывается ярким образом остановившегося времени:

*...подсохший мазок в одной из живых картин,
которые пишет время, макая кисть...*

Такое замедление субъективного времени в результате трансформации пространства героя мы встречаем и в "Эклоге 5-й (летней)" (1981), где также искривление темпоральной структуры напрямую связано с исчезновением пространственных ориентиров:

*Жизнь – сумма мелких движений. Сумрак
в ножках осоки, трепет пастушьих сумок,
меняющийся каждый миг рисунок
конского щавеля, дрожь люцерны,
чебреца, тимофеевки – драгоценны
для понимания законов сцены,*

не имеющей центра . [7, с.393]

Тема Времени делает вторую строфу выделенной, а все стихотворение – стилистически симметричной конструкцией. Фигуры речи и предметная насыщенность в центральной и двух других строфах явно контрастируют. Всю вторую строфу занимают два сильных метафорических ряда: 5 и 6 стих – представление субъекта речи, 7 и 8 стихи – Времени. "Я" хотя и занимает сильное место, открывая строфу, не развивается до уровня темы, являясь лишь своеобразным поводом сказать о Времени. Ряд самоуточнений разворачивается в нарастании конкретности (от "никто" к "подсохший мазок") и как бы захватывается в своем последнем представлении темой Времени: " Я.../ ...

подсохший мазок в одной из живых картин, / которые пишет время... ". Первая и вторая строфы, имея одинаковый слоговой объем, противопоставляются по количеству иктов. Стихи первой строфы имеют по четыре икта и по одному (в разных позициях) четырехсложному междуиктовому интервалу. Во второй строфе по пять иктов в стихе. Кроме того, в "строфе Времени" все рифмы с ударным верхнего подъема *и*, который в мужских окончаниях звучит особенно резко и отрывисто. В рифме первой и третьей строфы такой регулярности звукового повтора мы не наблюдаем, и здесь в мужских окончаниях находятся гласные среднего и нижнего подъема.

Сюжетное движение: ПРОСТРАНСТВО (1 строфа, замедление объективного времени, внешняя точка зрения) – ВРЕМЯ (2 строфа, замедление субъективного времени, внутренняя точка зрения) – ГЕРОЙ (3 строфа, завершение познавательной ситуации), – отчетливо повторяет динамику целостности бытия и драматическое движение человеческой жизни, "ибо именно этому виду искусства (художественной литературе – М.Г.) наиболее доступен самый момент встречи, взаимосвязи и перехода внешнего во внутреннее, пространства во время, действительности, которая осваивается человеком, в энергию его активно действующего сознания" (М.М.Гиршман) [11, с.61].

В финальной строфе результаты изменений художественного мира ("ничто", "вообще место", "никто", "всечеловек") с одной стороны обретают терминологическую отчетливость ("безымянность", "безадресность"), а с другой – требуют суммирования и возвращения к художественному целому произведения. Это делает финальный стих ретроспективным и, несмотря на формальную простоту и малопредметность, чрезвычайно насыщенным; художественная материя здесь максимально уплотнена:

МЫ ("вяз", "Я")

ПОВТОРЯЕМ ("шепчущий", "шелестя";

"нигде", "никто";

"вообще место", "всечеловек";

"безадресность", "безымянность")

В ЛЕТНИХ СУМЕРКАХ (скрытое оксюморонное сочетание с элементом замедления времени ("сумерки"), называющее фон также несколько противоречивой ситуации "один в кафе", представленной семантической фигурой одиночества ("вяз и я"), которая, как мы уже говорили, тоже включает в свое поле смысловой оттенок замедления. Таким образом "летние сумерки" и "вяз и я" являются своеобразными стилистическими синонимами художественного мира стихотворения)

ВЯЗ (1 строфа)

И Я (2 и 3 строфа)

Такая загруженность неизменяемым на фоне характерной позиции героя Бродского "сизжу" (реакция на повторяемость) останавливает внутреннее время субъекта. Стихотворный рисунок третьей строфы повторяет амплитуду ударений первых двух. Здесь есть стихи и четырех-, и пятиударные. Финальный стих имеет шесть иктов благодаря вставному повторяющему уточнению: "мы... *вяз и я.* " Обращает на себя внимание и появление урегулированности в концовке. Интересно, что в 11 стихе, где представлен мотив небытия, анапестический отрезок "разрушается" именно о "форму небытия" (четырёхсложный междуиктовый интервал). В финале в удвоенном вопросе формально остается открытой познавательная ситуация, но вечная тема искусства и философии – конфликт Человека и Времени – снимается метафизической глубиной героя, для которого малое и большое, мгновенное и вечное, конечное и бесконечное составляют целостность бытия, субъектом которой является Время. К нему в тексте относится один из самых сильных глаголов Бродского, глагол "творчества" – "пишет", рядом с которым глаголы, относящиеся к субъекту речи ("сизжу", "шелестя", "раздумывая", "повторяем") воспринимаются очень пассивными, объектными.

Существенной чертой этой внутренней гармонии является замедление времени, поэтому соответствующие изменения различных форм художественного времени в поэтическом мире нашего автора становятся ключевой характеристикой с выходом на концептуальный уровень.

Ставя босую ногу на красный мрамор,
тело делает шаг в будущее – одеться.
Крикни сейчас " замри" – я бы тотчас замер,
как этот город сделал от счастья в детстве.
"Римские элегии" (1981) [7 ,с.400]

НАДПИСЬ НА КНИГЕ

1 Когда ветер стихает и листья пастушьей сумки
2 еще шуршат по инерции или благодаря
3 безмятежности – этому свойству зелени –
4 и глаз задерживается на рисунке
5 обоев, на цифре календаря,
6 на облигации, траченной коллизеями
7 ноликов, ты – если ты был прижит
8 под вопли вихря враждебного, яблочка, ругань кормчего –
9 различишь в тишине, как перо шуршит,
10 помогая зеленой траве произнести "все кончено".

1991

Рим [7, с.522]

В рациональном заглавии этого метафизического стихотворения вместе с жанровым определением (эпиграмма) указано событие – материальный результат реакции героя на замедляющееся время. Ни самой фразы, составляющей название, ни входящих в нее синтагм в самом тексте нет, однако в "надписи на книге" уже намечается хронотоп вечности. Во-первых, оба понятия восходят к Слову – категории у Бродского неподвластной времени, Во-вторых, отправной точкой смыслообразования является момент встречи субъектов, находящихся по разные стороны границы небытия ("различишь в тишине, как перо шуршит"): надписывающего книгу (субъект "надписи", "по эту сторону", настоящее) и написавшего ее (субъект "книги", "по ту сторону", прошлое).

Лирическое "Я" типично представлено в тексте его инструментами предметной реакции – зрение, слух, – направленными здесь на восприятие замедляющегося времени и на проникновение в инобытие ("глаз задерживается", "различишь в

тишине"). Местоимение "ты" – это взгляд на себя как на любого, переход на точку зрения всепричастности действию, абсолютная открытость художественного мира. "Ни в коем случае не рассматриваю себя как главного героя какой-нибудь драмы... Все, что происходит с человеком, как правило, уже происходило с другими людьми, и у меня есть впечатление, что вообще то, что происходит со мной, – только повторение..." [12, с.316].

Композиция произведения четко коррелирует с интересующим нас аспектом поэтики – с замедлением времени. Заключенное в одну фразу стихотворение по сюжету состоит из двух частей:

I. 1 – 6 стих – описательная часть; выполнение, разворачивание условия действия – замедление субъективного времени, которое и является объектом изображения;

II. 7 – 10 стих – собственно метафизическая часть; встреча ("различишь в тишине") в ретроспективе книги ("перо шуршит") субъекта надписи и субъекта книги.

Сюжетному движению от "когда" к "все кончено" соответствует монотонная замедленная интонация, которую определяет один из главных формирующих принципов синтаксиса Бродского – однородность. На пространстве 10 стихов расположились семь рядов однородных элементов:

- "ветер стихает", "листья шуршат", "глаз задерживается";
- "по инерции", "благодаря безмятежности";
- "рисунок", "цифра", "облигация";
- "листья", "зелень", "зеленая трава";
- "ты", "ты";
- "стихает", "в тишине";
- две вставные конструкции.

В соответствии с композиционным движением происходит замедление времени в сужающемся пространстве лирического субъекта:

- 1 – 3 стих – замедление времени на заднем плане ("за окном"),
- 4 – 6 стих – замедление времени на переднем плане ("комната"),
- 7 – 10 стих – остановка времени в локальном плане ("книга").

Это движение подхвачено синтаксисом. Задний план пространства героя, открывающий стихотворение, заключен в даль-

них придаточных предложениях, тогда как главное предложение выражает в финале локальный план. Такой конструктивный рисунок сильно замедляет интонацию высказывания.

Замедление времени включает героя в сложный познавательный процесс, поэтому лирика первого стиха оказывается неуместной и разрушается физикой в соответствующей лексике ("по инерции", "свойство"). Состояние сознания героя предполагает языковые выразители не эмоции (которых в тексте нет), а работы мысли, которая устремлена к вечным категориям (Слово, Память) и поэтому стремится запечатлеть останавливающееся время.

Стихотворение открывается союзом с временным значением ("когда"), которое сразу же оформляется семантикой торможения: "стихает", "еще шуршат", "по инерции", "задерживается". Ситуация сопряжения героя с природой вписывает его в пейзаж замедляющегося времени, результатом чего становится выход на более высокий уровень восприятия. Замедление времени на переднем плане обнаруживается уже не в явлении ("ветер стихает", "листья... еще шуршат по инерции"), а в сущности вещей: рисунок обоев, календарь и ряд одинаковых цифр объединяет идея *ритма*, "который *задерживает* нормальное течение наших ощущений и представлений, заставляя наше внимание вибрировать между определенными точками... Симметрия форм, бесконечное повторение одного и того же архитектурного мотива заставляют нашу способность восприятия отвлекаться от тех непрерывных изменений, которые в повседневной жизни неустанно будят в нас сознание нашей личности" (Анри Бергсон) [13, с.56, 57]. Таким образом в первой части стихотворения замедленное время помогает герою занять идеальную точку зрения, откуда становится возможным метафизическое действие.

Описательная часть упирается в главное предложение, разъединенное стилистически выделенной большой вставной конструкцией, содержащей противоположное условие усиления восприятия. Вставное предложение заключает в себе калейдоскопическое сообщение о вероятной ретроспективе героя. Это беспорядочное (в противоположность стройности предыдущей части высказывания) сообщение о хаосе и слепой устремленности известного периода истории России ("беспереывные изме-

нения", о которых говорит А.Бергсон) оказывается в жесткой эстетической конфронтации с пространством и временем лирического субъекта. Фальшивая торжественность этой эпохи спародирована первыми словами и звукописью известной революционной песни.

Это противоречие между представленным в редкой у Бродского политической строке историческим временем (линейным) и субъективным временем (замедляющимся) поднимает уровень восприятия еще выше, на метафизическую высоту. Время останавливается. Герой прорывается в конкретное иное бытие, бытие Слова. За ним следует и образный звуковой повтор в 9 стихе: "различишь в тишине" (сейчас) - "как перо *шуршит*" (всегда).

В сливающемся вечном шорохе пера и травы, в их параллельной реплике в финале устанавливается некоторая онтологическая связь между Человеком и Языком. "Когда" для человека "все кончено", Слово остается и продолжает говорить за него. Таким образом, мы снова видим две антонимичные семантические фигуры разных форм времени: лишённого смысла чистого времени ("все кончено") и наделенной ценностью вечности ("перо шуршит").

На идейно-образном уровне в метафизической части стихотворения кроме замедления времени обнаруживаются и другие жанровые признаки такого жанра как эпитафия:

1) "ты" – разыгрывание ситуации общения, характерной еще для древнегреческой эпитафии (обращение к путнику, страннику);

2) "тишина", "трава" – атрибуты хронотопа кладбища;

3) "книга" как памятник и надгробие денотируют один и тот же субъект;

4) "все кончено" – главная семантическая фигура кладбища.

Теперь мы можем назвать еще один уровень композиционного развертывания - жанровый:

первая часть "надписи" – описательная эпиграмма (1 – 6 стих);

вторая часть "надписи" – своеобразная эпитафия (7 – 10 стих).

При совмещении пространственно-временного, сюжетного и уровня жанровых традиций мы обнаруживаем внутреннее единство каждой части. Такое композиционное развертывание

подтверждается и ритмико-синтаксическими связями. Стихотворение состоит из двух строфоидов (М.Ю.Лотман), которые соответствуют выделенным нами частям. Первый – шестистишие с переносами в четных стихах и с "переплетной" рифмовкой – представляет собой два фрагмента бесконечной "трансляционной структуры":

АвС`АвС`.

Второй строфоид – аналогичная структура, но четверостишия и без переносов; перекрестная рифмовка:

dE`dE`.

(Такое структурное движение по вертикали от большого количества элементов к меньшему намечает направление к неподвижности. Однако по горизонтали (семантика, синтаксис, внутреннее строение строк) мы, напротив, обнаружим усложнение. Благодаря этим противоположным тенденциям высказывание становится уравновешенным, а это – одна из основных черт художественного мира Бродского.) Первое шестистишие включает в себя три однородных придаточных предложения, причем объем каждого последующего стремительно увеличивается. Третье из них ("глаз задерживается...") расположилось уже в более чем в трех стихах и включает три однородных дополнения, к последнему из которых относится причастный оборот. Такое усложнение синтаксиса к шестому стиху вместе с вынесением придаточных предложений в начало высказывания растягивает и замедляет интонацию. Этот момент поддерживается и метрическим рисунком. Первый стих является самым регулярным в первом строфоиде, большая часть его (до четвертого икта из пяти) - анапест. Динамическая амплитуда этого стиха сразу же разрушается пятью трехударными акцентными стихами, включающими крупные (от четырех до семи слогов) междуиктовые интервалы. Особенно непосредственно замедление мы видим и слышим в 4 стихе, где ритм задерживается на самом протяженном слове стихотворения – "задерживается".

Второй строфоид синтаксической и семантической сложностью противопоставляется первому. Он включает главное предложение, крупную вставную конструкцию, ближнее придаточное. Здесь мы обнаруживаем не только субъекта "надписи", но и субъекта "книги", воображаемого адресата, метафизическое

действие, атрибуты хронотопа вечности. Акцентный отрезок первой части контрастирует и снизу, сталкиваясь с заключительным четверостишием, где все стихи имеют одно и двусложные безударные интервалы. Усложняющейся семантике соответствует нарастание метрической урегулированности: в 7 и 8 стихе (дактиль и дольник соответственно) одинаково расположены ударные и безударные слоги в отрезке со второго по четвертый икт, а в 9 и 10 стихе мы находим параллельные анапестические отрезки до третьего икта. Ритм и рифма во втором строфоиде более ощутимы. В концовках двух последних стихов расположены антонимичные семантические фигуры, nepотревоженные переносами, которых в последнем четверостишии вообще нет. Эта урегулированная сложность и единство противоположностей снова воспроизводят уравновешенный мир Бродского.

Интерес к метафизическому потенциалу личности и неантропоцентричность картины мира не позволяет нам считать центральным в произведениях Иосифа Бродского подход к человеку "с точки зрения ценности человеческой данности (homo sapiens биологии, человек этического поступка, человек истории...)" (Бахтин М.М.) [14, с. 28]. В развертывании художественной композиции мы наблюдаем отход от этой точки зрения и, как следствие, смену статуса субъекта высказывания, появление взгляда из "мира идеального", взгляда, актуализирующего примирение человека и Времени. Другой русский метафизический поэт Евгений Баратынский в "Стансах" (1825) замечательно описал такую перемену:

Меня тягчил печалей груз;
Но не упал я перед роком,
Нашел отраду в песнях муз
И в *равнодушии* *высоком*...
[15, с.113 – 114].

Такие изменения субъектно-объектных отношений выдвигают вперед характерные пространственно-временные образы, регулярной чертой которых является замедление. Отражение этих процессов мы и обнаружили в стихотворениях "Полярный исследователь", "В кафе", "Надпись на книге".

Перечислим элементы стиховой материи, которые в рассмотренных произведениях выражают замедление художественного времени: обилие предметных деталей, отход от лирического начала, объективация и вытеснение лирического субъекта, семантика предметных образов, семантическое поле субъекта речи, изометричность стихов, тематическая "рамка", однородность как формирующий принцип синтаксиса, структурная уравновешенность, монотонная интонация.

При безусловной выделенности элементов художественного времени мы отметили явный сдвиг его семантического поля в сторону замедления. Несмотря на оксюморонность утверждения, в художественном мире И.Бродского действительно создается атмосфера настоящего времени, длящегося вечно. Несуетный герой (поэт и философ) всегда сконцентрирован на сущностях, а с такой точки зрения смена и повторяемость отступают перед неповторимостью, "дурная бесконечность" уступает место красоте, перед которой нужно останавливаться и к которой нужно возвращаться, ибо "мы уходим, а красота остается, ... мы направляемся к будущему, а красота есть вечное настоящее." [16, с.296]. Отсюда главное художественное значение феномена замедления времени – изобразительность, т.е. возможность рассмотреть мир "крупным планом", наслаждаться вечным мгновением.

Литература

1. Кублановский Ю. Он постоянно ведет с Творцом своего рода тяжбу // Литературная газета. – 1990. – 16 мая.
2. Лурье С. Свобода последнего слова // Бродский И. Письма римскому другу. – СПб., 2001.
3. Шерр Б. "Эклога 4-я (зимняя)"(1977) "Эклога 5-я (летняя)"(1981) // Как работает стихотворение Бродского. – М., 2001.
4. Ичин К. Бродский и Овидий // Литература "Третьей волны". – Самара, 1997.
5. Везерова М.Н. Лисовицкая Л.Е. О характере семантических корреляций в поэзии Иосифа Бродского // Литература "Третьей волны". – Самара, 1997.

6. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллин, 1993. – Т.3.
7. Бродский И. Перемена империи: Стихотворения 1960-1996. – М., 2001.
8. Гаспаров М.Л. Об античной поэзии. – СПб., 2000.
9. Бродский И. Урания. – СПб., 2000.
10. Шестов Л. Киргергард и экзистенциальная философия // Апофеоз беспочвенности. – М., 2000.
11. Гиршман М.М. К проблеме специфики художественной литературы // Литературное произведение: теория художественной целостности. – М., 2002.
12. Бродский И. Большая книга интервью. – М., 2000.
13. Бергсон А. Опыт непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч.: В 4т. – М., 1992 – Т.1.
14. Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. – СПб., 2000.
15. Баратынский Е.А. Стихотворения и поэмы. – М., 1982.
16. Бродский И. *Fondamenta degli incurabili* // Поклониться тени: Эссе. – СПб., 2000.

Анотація

У статті на прикладі трьох віршів Й.Бродського “Полярний дослідник”, “У кафе”, “Надпис на книзі” розглядається феномен уповільнення часу. Особливу увагу приділено композиції та специфіці ліричного суб’єкту.

Annotation

In article on an example of the J.Brodsky's poems “Polar investigator”, “In the cafe”, “Inscription on the book” is considered the slow down time phenomenon. Special attention was paid to the composition and the specific of the lyric subject.

*Стаття надійшла до редакції 9.04.03
Стаття постуила в редакцію 9.04.03*

РАЗДЕЛ 3. ЗАМЕТКИ И СООБЩЕНИЯ

УДК 82.035:821.161.2Т

Андрієнко В.П.

ТРАКТУВАННЯ “ВІЧНОГО” ОБРАЗУ ФАУСТА У ВІРШІ П. ТИЧИНИ “ХОДИТЬ ФАУСТ...”

Один з найталановитіших українських поетів ХХ століття Павло Тичина (1891-1967) у своїх творах не раз звертався до творчого доробку Йоганна Вольфганга Гете. Слідами рецепції творчості Гете позначено багато творів П. Тичини: “Сонячні кларнети” (1918), “Сковорода” (1920-1940), “В космічному оркестрі” (1921), “Ходить Фауст...” (1923), “Похорон друга” (1942), “Іній” (1957), “Срібної ночі” (1962) та ін.

Зіставляючи творчість Й. В. Гете та П. Тичини, варто звернути увагу на вірш Тичини “Ходить Фауст...” (30 віршованих рядків). Дослідники творчості Тичини Л. М. Новиченко, С. М. Шаховський та ін. визнають, що одним з найулюбленіших творів П. Тичини була трагедія Й. В. Гете “Фауст” – поетична фантазія особливої, неповторної стильової будови, яку можна визначити як художній універсалізм. Безперервні авторські відступи, афоризми та висловлювання на найрізноманітніші теми, багатство поетичних прийомів, звернення до багатьох особистостей різних епох, до читачів – в іронічному, веселому, або ж сумному тоні, бо автор деколи пародійно насміхався над застарілими літературними традиціями та філософськими поглядами, – все це, безперечно, мало великий вплив на молодого українського поета, який вирішив використати іронію гетевського “Фауста” у боротьбі між літературними напрямками в Україні того часу.

Сатиричний вірш П. Тичини “Ходить Фауст...”(1923) входить до збірки “Вітер з України”. Аналізуючи його, необхідно зважати на соціокультурне тло та історичні обставини, що спричиняли літературну заангажованість поета. Класичний образ Фауста, піднесений у трагедії Гете до “вічного образу”, у вірші П. Тичини представлено цілком зміненим. Образ середньовічного вченого – це тільки засіб, яким скористався П. Тичина для

створення нового художнього образу – “буржуазної літератури Заходу”, яка для Тичини була чужою, незрозумілою, навіть ворожою. Ця література, як цілком широко вважав Тичина, змінилась, стала спотвореною, а її головним завданням є вигадкування брехні про Радянську владу та Україну. Образ Прометей-робітника – це не просто образ “революційного пролетаріату”, це, насамперед, українська радянська література, яка відображає інтереси робітничого класу і знає, яким шляхом їй іти. Його зброя – “молоток”, під яким Тичина розумів перо письменника, ним треба “вдарити” літературних “панків”, що приховуються за образом “Фауста”. Мотиви провини Заходу у розоренні України та викривленні правди про Радянську владу проступають також у циклі “Вулиця Кузнецька”, що належить до цієї ж збірки.

Вірш “Ходить Фауст...” спрямований насамперед проти позиції поета, перекладача М. Хвильового та головного теоретика українського націоналізму Д. Донцова, які вважали, що поетичній і психологічній майстерності українським письменникам слід вчитися у європейської літератури. Вони закликали письменників зрозуміти “фаустівську душу” і стати часткою освіченої Європи. Заклики М. Хвильового до письменників України – орієнтуватися на Європу звучали настільки радикально, що сприймалися тогочасною владою як замах на саму революцію.

Дискусія почалася зі статті М. Хвильового “Про “сатану в бочці”, або про графоманів, спекулянтів та інших просвітан”, опублікованої в додатку до газети “Вісті ВУЦВК” в розділі “Культура і побут” від 30 квітня 1925 року у відповідь на виступ автора-початківця Г. Яковенка “Про критику і критиків у літературі”. Виступ М. Хвильового був спрямований проти “масовізму” та “червоної просвіти”, які пропагувалися організацією “Плуг” на чолі з С. Пилипенком. Закликаючи в своїх статтях до повороту української літератури на самостійний, високопрофесійний шлях розвитку, М. Хвильовий рішуче поставив питання: “Європа чи просвіта?”. Він закликав “вперед до психологічної Європи”, до орієнтації на кращі зразки європейського мистецтва, науки та філософської думки, на літературу Гете та Байрона. Ідеалом людини для М. Хвильового був “європейський інтелігент у найкращому розумінні цього слова. Це, коли хочете, – знайомий нам чорнокнижник із Вюртемберга, що показав нам грандіозну цивілізацію і відкрив перед нами

безмежні перспективи. Це – доктор Фауст, коли розуміти його, як допитливий людський дух”. [1, с. 468.]

“Дискурс антиєвропеїзму” (неодмінний супутник пролетарського дискурсу в культурі) поширювався і роз’їдав літературу зсередини. Не лише глашатаї офіційної ідеологічної доктрини (В. Коряк, О. Дашкевич, В.Юринець), але буквально кожен автор мусив, або добровільно прагнув сказати тут своє слово, демонструючи лояльність до режиму” [2, с. 21].

Як вважає канадський дослідник Б. Шнайдер, уже в перших творах української радянської фаустіани, зокрема у вірші “Ходить Фауст...”, підтверджується вказана тенденція. Хто обізнаний з українською літературою, знає, яким незвичайним (і при цьому характерним) постає вюртемберзький доктор у цьому не дуже обширному, але досить виразному ліричному творі Тичини. Поет яскраво показав Фауста в образі слабкого, смішного, жалюгідного та легковажного дивака. Така поява знаменитого середньовічного доктора в новому образі була досить надзвичайною дивиною, а тому літературознавці не без підстав говорять про псевдо-Фауста. Якщо при цьому взяти до уваги позицію П. Тичини, який вже в той час був співцем “нового” світу, то така трансформація, по суті, свідоме “приниження” образу Фауста, традиційно пов’язаного з прогресивною буржуазною епохою, є символом її падіння. Слід підкреслити, що це повністю відповідало розробкам радянської критики того періоду [3, с. 92-93].

К.П. Фролова у статті “Діалог з доктором Фаустом” вважає, що П.Тичина своїм віршом “Ходить Фауст...” виступив проти роздвоєного трактування образу Фауста представниками буржуазної інтелігенції Заходу [4, с. 57]. В цей час на сценах багатьох міст Європи йшла вистава “Фауст” – нова сценічна версія першої частини “Фауста”, підготовлена до столітнього ювілею Й.В. Гете майстрами німецької драматичної сцени О.Моїсі і А. Бассерманом. Фауст у їхній трактовці, на думку А. В. Луначарського, був “витонченим інтелігентом, більше схильним до зневіри, аналізу, ніж до порухів волі...” [5, с. 541].

Заголовок твору “Ходить Фауст...” передає в концентрованій формі основну тему вірша – Фауст, ідейний представник буржуазії, ходить Європою “з молитовником в руках”, ховаючи під проповіддю християнської любові та вченості свою неприязнь до революції.

Ця функція заголовку обумовлює його зв'язок з усім текстом, а також можливість реалізації його смислу в повному об'ємі тільки після реалізації усіх ліній зв'язку між текстом вірша і заголовком. Слово з назви вірша – “Фауст”, являється центром фабульної дії, а весь заголовок називає два компоненти змістовної структури твору. Трансформацію символічного смислу заголовку ми відчуваємо майже відразу, починаючи вже з його з перших рядків:

*Ходить Фауст по Європі
в смішках, свистах, брехеньках, –
молитовник у руках* [6, с. 65].

Це вже зовсім не гетевський Фауст з його стремлінням кожен день йти на бій за життя, за свободу, “ділом” добувати справжні знання. Це швидше сам Мефістофель, що намагається обманути людей та забрати в них душу. Фауст у П. Тичини – це середньовічний вчений, який вдає з себе богослова, астролога, філософа та математика, вважаючи, що головне для нього – це писати книги, основа яких – теоретичні і богословські знання. Але ці знання, вважає П. Тичина, відірвані від практики, від народу. Разом з тим, постає такий образ Фауста-вченого у П. Тичини:

*Я на тайнах неба знаюсь,
в філософії кохаюсь,
цифрами перекидаюсь,
фактами смертей, нужди...* [6, с. 66].

Він створює художню перекличку з гетевським Фаустом:

*Habe nun; Ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn!* [7, с. 63].

У перекладі М. Лукаша гетевські рядки звучать так:

*У філософію я вник,
До краю всіх наук дійшов
Уже я й лікар і правник,
І, на нещастя, богослов...* [8, с. 19].

На цьому подібність образів Фауста у творах Гете і Тичини закінчуються. П. Тичина протиставляє образу псевдо-Фауста міфологічний образ титана – Прометея, колись, ще у сиву давнину прославлений трагедією Есхіла і оспіваний Гете у відомому творі “Прометей” (1774) як художник-митець, творець людського роду.

Прометей, що виступав проти деспотизму богів, Тичина представив у образі безробітного робітника-революціонера, що виступає проти деспотизму буржуазії. Він сам здобуває собі щастя й свободу, бажає своїм “бунтом” *“світ творить новітній”* та *“вщасливить бідний люд”* [6, 65; 66]. Прометей П. Тичини, як представник революційного пролетаріату, важає, що писанина Фауста – ідейного представника буржуазії нікому не потрібна, тому що справжній Фауст, як і Прометей, боровся за свободу людей, вів їх до світлого життя, а з псевдо-Фаустом, який ходить тепер по Європі, слід поступити більш рішуче:

А того, що ти не Фауст!

А того, що ти панок!

Як візьму я молоток! [6, с. 66].

Закінчуючи вірш, П. Тичина підкреслює, що виведений ним образ у вірші – це дійсно не гетевський Фауст, він ним тільки прикинувся:

Я не Фауст? – так я й знав [6, с. 66].

Повтори на початку та в кінці вірша: *“А! Бунтуєш?”* і *“Ходить Фауст по Європі / з молитовником в руках”* експресивно акцентують головні думки поета та влучно характеризують образ псевдо-Фауста, створений П. Тичиною.

Характер авторських оцінок образів, виведених у вірші *“Ходить Фауст...”* різко відмінний від позиції німецького поета Й. В. Гете щодо значення революційного бунту та ролі вченого в оновленні світу. Цілком очевидно, що *“вічний образ”* Фауста, свідомо підмінений П. Тичиною, зовсім не відповідає образу гетевського середньовічного вченого, який хотів, щоб його помилки майбутні покоління не наслідували, а його особистий приклад боротьби за *“життя і волю”* надихав їх на сумлінну працю, на пізнання таємниць природи. П. Тичина рішуче відкидає заклик М. Хвильового до орієнтації на культуру Західної Європи, де, на думку Хвильового, вічно живе ніколи нестаріюча *“фаустівська душа”*.

Цитована література

1. Хвильовий М. Одвертий лист до Володимира Коряка. *“Думки проти течії”* // Хвильовий М. Твори: У 2-х т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 468.

2. Павличко С. Д. Теоретичний дискурс українського модернізму // Автореф. дис. на здобуття вченого ступеня д. філол. н., 10.01.06 – теорія літератури. – К, 1995.
3. Schneider В. Doktor Faust und die Ukrainische Sowjetliteratur. Zur Frage der kuenstlerischen Transformation des poetischen Mythos // Mahal G. Faust-Rezeption in Rußland und in der Sowjetunion. – Knittlingen, 1983.
4. Фролова К. П. Діалог з доктором Фаустом // Радянське літературознавство. – 1967. – №4.
5. Луначарский А. В. О театре и драматургии // Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8-ми т.– М., 1958. – Т. 2 – С. 541.
6. Тичина П.Г. Я есть народ... Поезії / Упор. П.Моргаєнко. – К., 1981.
7. Goethe J. W. Gesamtausgabe. – Im Insel-Verlag, 1958.
8. Гете Й. В. Фауст / Пер. з нім. М. Лукаша. – К., 1955.

Аннотация

Гетевский «Фауст» имел огромное влияние на творчество украинского поэта П. Тычины. В сатирическом стихотворении «Ходит Фауст...»(1923) классический образ доктора Фауста представлен в ином виде. Стихотворение было направлено против М. Хвильевого и Д. Донцова. Украинский поэт трансформировал образ средневекового немецкого ученого с целью отбросить призыв М. Хвильевого к ориентации на культуру Западной Европы, где, по его убеждению, вечно живет никогда не стареющая «фаустовская душа».

Annotation

“Faust” by Ghoethe influenced Tychina’s creative work greatly. In his satirical poem “Khodit Faust...” (1923) the classical image of Doctor Faust is presented in a new way. The poem was directed against M. Khvylyovy and D. Dontsov. The Ukrainian poet transformed the medieval scientist’s character to throw away M. Khvylyovy’s appeal of orientation at the West culture, where, in his opinion, the eternal “Faust’s soul” lives.

*Стаття надійшла до редакції 11.02.03
Стаття поступила в редакцію 11.02.03*

РАЗДЕЛ 4. ЗАЩИТА

Гольберг М.Я.

ВІДГУК НА ДИСЕРТАЦІЮ Н.С. ПОСТОВОЇ “ПОЕТИКА РОМАНТИЧНОГО ИСТОРИЧНОГО РОМАНУ В. ГЮГО “СОБОР ПАРИЗЬКОЇ БОГОМАТЕРІ”

“Собор Паризької Богоматері” привертав увагу багатьох дослідників. Та все ж залишаються ще моменти, які потребують нового висвітлення. Тут маємо три проблеми.

По-перше, глибина, невичерпність смислу самого твору обумовлює безкінечність його інтерпретації. Ясно, що критерієм об’єктивності інтерпретації є сам твір. У ньому міститься програма, яка й визначає закономірність того чи іншого тлумачення.

По-друге, вступаючи в контакт з новим середовищем, включаючись у все нові і нові історичні, історико-культурні та літературні контексти, твір генерує нові смисли, які є деталізацією і своєрідним розвитком закладеної у ньому програми.

По-третє, із розвитком науки розширюються можливості інтерпретаторів, удосконалюються інструменти дослідження, досвід. Всі ці три моменти обумовлюють особливості діалогу між текстом і сприймаючими.

У науці Нового часу визначальне місце займає проблема позиції дослідника, методологія пізнавального процесу, питання про точку зору, яка обмежує або розширює можливості інтерпретатора. Історія культури, її рух, крім всього іншого, в широкому розумінні є історією інтерпретацій тих чи інших явищ природи і суспільства.

Ще один момент. Історико-літературне і теоретико-літературне дослідження починається із уважного прочитання твору. У діалозі твір-інтерпретатор голос інтерпретатора не повинен заглушувати твору.

З цих позицій ми підходимо до дисертації Н.С. Постової. Її дослідження є результатом вдумливого філологічного прочитан-

ня роману В. Гюго. Дисертант побачила у цьому творі чимало нових моментів, повз які проходили дослідники. Скажемо відразу: дослідження Н.С. Постової справляє дуже гарне враження. Можна відзначити уміле поєднання теоретичного і історико-літературного підходів, чіткість і логічність викладу з поєднанням тонкого аналізу компонентів художньої структури із розглядом її як цілісності. Показано, у чому полягає новаторство В. Гюго у жанрі історичного роману.

Якось Б.Г. Реїзов висловив вірну думку про те, що ті романісти, які з увагою ставилися до творчості В. Скотта, не лише сприймали його досягнення, а й нерідко полемізували з ним; поряд із скоттівською моделлю історичного роману існували й інші, зокрема французька, яку досліджує Н.С. Постова. Досліджує всебічно, не полишаючи поза увагою жодного компонента художнього цілого.

Дозволимо собі висловити таку думку. По-перше, роман Вальтера Скотта, будучи романтичним (це прекрасно показав Б.Г. Реїзов), водночас є перехідним явищем, втіленням тих глибинних стильових процесів, які визрівали в надрах романтичної системи. Тут варто згадати положення О.В. Михайлова про перехід і рух як категорії історико-літературного процесу. Маю на увазі статтю "Проблеми аналізу переходу к реалізму в літературе XIX века". В. Скотт – поет і збирач повністю знаходиться у рамках романтичної системи. В.Скотт – романіст по суті виходить за межі романтизму.

До речі, цим, на нашу думку, і пояснюється різниця у підході до питання про образ автора у Скотта і французьких романтиків. Слід сказати, що і Н.С. Постова розглядає проблему вальтер-скоттівської моделі історичного роману в світлі кардинального питання про співвідношення між романтизмом і реалізмом. Вона говорить, що Скотт виходить за межі романтизму. При цьому у дисертації висловлено багато слушних думок про творчість шотландського романіста. Але її висновки були б переконливішими, якби вона користувалася положенням діалектичної логіки: чистих явищ ані в природі, ані в суспільстві не буває. Крім того, як ми вже зазначили, процес формування реалізму 19-го століття був тривалим, складним, наголошу ще раз: слід говорити не просто про співіснування реалістичних і

романтичних компонентів, а про перехід, про рух, про складну діалектику історико-літературного процесу. Тут можемо застосувати теорію парадигм Т. Куна. Але це вже тема окремого дослідження. З другого боку, нам здається, що все ж роль Скотта у створенні романтичного історичного роману була значною.

Втім сильною стороною роботи Н.С. Постової є зіставлення двох систем, двох моделей історичного роману. Зіставною методикою дисертант володіє досконало.

Забігаючи наперед, скажемо, що проблему образу світу в романі В. Гюго висвітлено дисертантом дуже ґрунтовно. Н.С. Постова обґрунтовує ті моменти, які обумовили власний шлях французького історичного роману. Це у першу чергу могутня національна традиція, роль якої детально простежує Н.С. Постова. Відбувається своєрідна взаємодія різних факторів, які визначили властивості французького історичного роману. Розвиваючи думки попередніх дослідників, Н.С. Постова по суті ставить і розв'язує питання про діалектику ставлення французів до Вальтера Скотта. Тут сформульовано тезу про особистісний характер французького історичного роману. Дисертант виходить з плідної концепції Л.Д.Мироненко. Саме ця концепція дозволяє бачити особливості жанру, характеризувати його компоненти.

Н.С.Постова виходить із чіткого, глибокого розуміння національної традиції. Особливо цікавими є міркування про міжжанрові взаємини. Як показує дисертант, у формуванні французького історичного роману відіграла і класицистична традиція, і – особливо – діяльність Вольтера-історика. Дійсно, Вольтер закладав основи нового розуміння історії і водночас давав матеріал майбутнім авторам творів на історичні теми.

Поєднання французької національної традиції із, якщо можна так сказати, трансформацією скоттівської моделі роману – ось два моменти, які висвітлює дисертант. Сприйняття і відштовхування, розуміння досягнень Скотта і творча полеміка з ним – один із визначальних моментів у становленні французького історичного роману.

По суті дисертант здійснює контекстуальний підхід до роману В. Гюго. Тому цілком логічно, що розгляду “Собору” в плані теоретичному передують змістовні, насичені багатим матеріалом історико-літературні розділи. Це включає дисертацію у

річище історичних поетик. Історія форм невіддільна від історії ідей. У концепції Н.С.Постової одним із основних моментів є змістоформи.

Самобутність французького історичного роману, таким чином, окреслено переконливо. Але тут виникає кілька запитань, зауважень, побажань.

По-перше, більш чітко слід сказати про те, що історичний роман характеризується тим, що він завжди побудований на певній концепції філософії історії, тобто на осмисленні історичних процесів (тут варто було б повніше використати положення І.К. Горського, зокрема його монографію про романи Г. Сенкевича). Романи О. Дюма, до яких не раз звертається Н.Постова, не є історичними романами. Це пригодницько-авантюрні романи.

По-друге говорячи про французький історичний роман, не можна оминати французьку романтичну історіографію, багато в чому суголосну роману В. Гюго. Тут дисертанту було достатньо послатися на монографію Б. Реїзова "Французская романтическая историография", використати її основні висновки.

По-третє, варто було – бодай дуже коротко сказати, – що, крім англійської і французької моделей жанру історичного роману існували й інші його національні варіанти.

Н.С.Постова на багатому матеріалі розглядає питання про те, який внесок у розвиток жанру історичного роману здійснила естетика французького романтизму. Йдеться, зокрема, про висловлювання Ф.-Р. де Шатобріана, Б. Констана, Ж. Жубера, П.С. Балланша.

Вони створювали нові принципи поетики, які стануть передумовою жанрового становлення. Ці автори усвідомлювали естетичну ідейно-змістовну привабливість національної історії, її витоків, необхідність пошуків нової художньої форми, здатної увібрати новий матеріал і дати йому обґрунтування. Особливо приваблюють думки про те, як у працях ранніх французьких романтиків формувалася концепція особистісного роману.

Хочемо звернути увагу на розгляд положень Б. Констана, у яких, як наголошує Н.Постова, було накреслено програму історичного роману, створену при безсумнівному впливі театральної естетики та трагедійної художності.

Цікавими, слухними є міркування про трактат Шатобріана "Геній християнства". Дисертант, зокрема, показує значення цього трактату в утвердженні поетики французького історичного роману. Шатобріан і у своїх теоретичних працях, і своєю художньою практикою стверджував новий тип оповіді, у якій авторське начало відіграє важливу роль.

Тут є привід для розмови про типологію історичного роману епохи романтизму.

Міркування Н.С. Постової про два типи роману є продуктивними. Наголошу на тому, що вона дуже вдумливо прочитала твори Шатобріана.

У ряді розділів дисертант ставить питання про взаємодію і схрещення жанрів. Тут її думки можна продовжити. Адже особистісне начало характеризує не лише історичний роман епохи романтизму і не лише французький. Згадати хоча б німців. До речі, цікаво, що німецькі романтики на історичному матеріалі будували роман не історичний. Візьмемо хоча б твір Новаліса "Генріх фон Офтердінген", "Мандри Франца Штернбальда" Л. Тіка. Ці автори дали зразки ліричної прози ще до Шатобріана. Підкреслимо ще раз: історичні романи – це осмислення історії, самої наявності історичного матеріалу для цього жанру замало.

Дуже цікавим і глибоким є підрозділ "Полеміка французьких письменників із романом вальтер-скоттівського типу". Тут зібрано багатий фактичний матеріал. Дисертант торкається однієї із проблем, що хвилювали французьких романтиків. Н.С. Постова по суті порушує питання про складність історико-літературного процесу, про його динаміку. Рецепція творів Скотта постає перед нами як процес. Цей процес, ясна річ, пояснювався особливостями сприймаючої літератури. У цьому підрозділі Н.С.Постова користується і компаративною методикою. Порівняльно-історичний підхід дисертант поєднує з функціональним, із дослідженням життя твору письменника на іншомовному ґрунті. Та все підпорядковане основному завданню: всебічно дослідити процес формування жанру історичного роману. Поряд з висловлюваннями В.Гюго про англійського романіста наведено і проаналізовано відгуки про нього інших письменників-сучасників автора "Собору", зокрема Бальзака і Стендаля.

Дисертант розвиває думки, висловлені у попередніх підрозділах, висловлює важливі теоретичні положення щодо французького історико-літературного процесу у першій чверті XIX століття. Кожний підрозділ праці Н.С. Постової, як ми уже зазначали, насичений таким матеріалом. Вона запрошує читача до роздумів, накреслює шлях подальших досліджень. І не можна обмежитися стандартним відгуком за принципом бухгалтерських підрахунків плюсів і мінусів, здобутків і втрат: оце позитивні риси роботи, а це прорахунки; далі підсумувати: попри всі недоліки, робота заслуговує... і далі в тому ж дусі. Тут маємо таку працю, яка весь час заставляє думати, то погоджуючись з автором, то доповнюючи його, то дискутуючи з ним. Працю Постової читати цікаво. Ось один приклад. На багатьох сторінках дисертації йдеться про взаємодію епосу і драми. Н.С. Постова говорить, що Стендаль і сам Гюго визначали характер оповіді В.Гюго як *драматичний роман*. Гюго у передмові до “Кромвеля” говорить про драму як провідний рід літератури. Але ж і про романи Бальзака можемо сказати, що це – романи-драми і водночас романи-дослідження. Думки, висловлені романтиками Констаном і Гюго та реалістом Стендалем, знаходять своє втілення у творах автора “Людської комедії”. Згадаємо хоча б “Ежені Гранде” або ж визначення самим Бальзаком драматизму “Батька Горіо”.

Підрозділ про полеміку французьких романтиків з романом вальтер-скоттівського типу є і прикладом того, як Н.С. Постова вдало поєднує розгляд проблем естетики і поезики. І у цьому підрозділі автор розвиває концепцію особистісного роману.

Н.С. Постова підводить нас до висновку, що літературні взаємини – процес складний, який включає не лише сприйняття, а й трансформацію, часом полеміку і – головне – призводить до створення нових художніх цінностей. Як показує Н.С.Постова, французи знали Вальтера Скотта, цінували його досягнення, але, відштовхуючись від цих досягнень, пішли своїм шляхом.

Послідовно розвиваючи свою концепцію, Н.С. Постова докладно розглядає питання про характер інтерпретації Середньовіччя як характерну прикмету національної своєрідності французького історичного роману. Тут також формувались погляди, які відображали рух до французького варіанту жанру історичного роману. До-

кладно обґрунтовано положення про те, що французький історичний роман просякнутий трагедійним пафосом. Цей пафос, як пише дисертант, має у своїй основі переосмислення класицистичної трагедії і досвіду національної історії.

Вірно говорить Н.С. Постова, що французький історичний роман був здійсненням родо-жанрового синтезу.

По-новому поглянула Н.С. Постова і на літературні дискусії XIX століття.

Перший розділ закінчується чіткими висновками. Погоджуючись з основними положеннями Н.С. Постової, хотіли б зауважити, що зацікавлення Середньовіччям притаманне не лише французьким романтикам. Досить згадати німців.

Крім того, навряд чи варто так категорично заперечувати роль Скотта у створенні романтичного історичного роману, як це робить Н.С. Постова на сторінці 56 своєї дисертації.

Переходячи у другому розділі до безпосереднього розгляду роману В. Гюго, Н.С. Постова у першу чергу звертається до образу автора, до питання про втілення авторської позиції. Тут знову виявляє себе чіткість, стрункість, логічність тієї позиції, що лежить в основі роботи.

Ми повністю погоджуємося з тими авторами, які вважають, що образ автора і проблема оповіді є чи не центральними проблемами літературознавства. Н.С. Постова називає ті праці, які допомогли їй у розв'язанні тих проблем, які вона досліджує в другому розділі. Вона слушно підкреслює, що увага до образу автора, розуміння цієї категорії як визначальної у створенні художньої структури, світу художнього твору спрямовує на "розв'язання цілісного аналізу художнього твору" (с. 59).

Значення вивчення образу автора пов'язане ще й з тим, що, як пише дисертант, "романтична естетика за самою своєю природою стимулює особливе зацікавлення формами втілення авторської свідомості".

Теоретичні засади другого розділу викладено чітко. Добре визначає дисертант інтерпретаційну стратегію своєї праці. В основному погоджуючись із засадничими положеннями Н.С. Постової, хочемо зробити два зауваження. Говорячи про дослідників, які вивчали образ автора, вона називає В. Виноградова і М. Бахтіна. Але ж Виноградов і Бахтін – це дві різні концепції.

Ясна річ, докладно сказати про це Н.С.Постова не могла. Але треба було якось згадати про праці на цю тему Н.Бонецької, зокрема її статтю “Проблеми методології образу автора” (див.: “Методологія аналізу літературного твору”, М.-Л., 1988). По-друге, нам здається, що треба вже відмовитися від словосполучення “цілісний аналіз”. Цей вираз вжито, наприклад, на сторінці 59 дисертації. Тут, очевидно, краще було вжити слово “інтерпретація”. Адже аналіз – це лише етап на шляху до осягнення твору як цілісності, це важлива, необхідна, але не заключна ланка інтерпретаційного процесу.

Що ж до основної частини другого розділу, то вона містить у собі багато тонких спостережень, а водночас і таких положень, які збагачують теорію. Дисертант поєднує різні підходи до твору, поєднуючи його вдумливе, зацікавлене прочитання із тонким і водночас глибоким філологічним осягненням.

Хочемо наголосити на такій якості дисертації Н.С. Постової, як сконцентрованість думки. Немає нічого зайвого, кожне положення є продуманим і підкріпленим фактами. Відзначимо прекрасні сторінки, присвячені авторським передмовам до “Собору”.

Добре показано, як пов'язані між собою образ автора і композиція роману, точніше, як побудова твору визначена присутністю автора у системі оповіді.

Як підкреслює Н.С.Постова, романтична концепція образу автора обумовила у “Соборі” структурну особливість роману і його жанрово-стильову специфіку. Разом з тим відзначено, що у “Соборі” образ автора набуває більшої масштабності у порівнянні з творами сучасників письменника. Важливою і продуктивною є думка про те, що автор у “Соборі” не лише коментатор або спостерігач того, що відбувається. Він поет і деїург створеного ним художнього всесвіту: світ роману завідомо цілком зобов'язаним своїм буттям авторській уяві.

У “Соборі” поєднуються гострий сюжет, стрімкий розвиток дії із авторськими відступами, докладними описами, міркуваннями автора. Н.С.Постова у зв'язку з цим поділяє розділи роману на фабульні і позафабульні. Позафабульні розділи – це простір автора, які є непроникливим для інших персонажів. Ав-

тор самовизначає себе як історик і філософ, а його деміургічна роль визначає характер художнього цілого.

Ключовим поняттям у просторі автора стає Собор. Здавалось би, про образ Собору вже все сказано, зокрема у відомому ґрунтовному дослідженні Б. Реїзова. Але Н.С. Постова вносить багато нового у трактування цього образу. Її спостереження значно збагачують наші уявлення про твір В.Гюґо. Не маємо змоги говорити про це докладно. Скажемо, що ще раз підтверджується справедливність французької приказки: “Читати – це значить перечитувати”.

Відзначимо ще деякі моменти, які визначають цінність дослідження Н.С. Постової. Дисертант зазначає, що для В. Гюґо є характерним принципово нове вирішення проблеми використання документального матеріалу. Ось лише один момент, тонко підмічений Н.С. Постовою. В поле бачення оповідача потрапляє багато історичних документів, але жоден із них на роль сюжетостворюючого не претендує, не домінує над оповідачем, не диктує йому свою логіку. Більше того, Гюґо відмовляється від реально засвідченої історичної події минулого як стрижня історичної оповіді. Це – важлива риса жанрової своєрідності “Собору”.

Або ж така особливість ставлення В.Гюґо до документу як використання в ньому величезної кількості імен людей, про які згадують історичні джерела. Дисертант зауважує на 65 сторінці: прагнучи дати ім'я кожній особі, що виникає в оповіді, автор виробляє своєрідну філософію імені. У мові автора можна віднайти різні відтінки ставлення до імені. Йдеться і про своєрідну полеміку із Віньї, який устами героя роману “Стелло” говорить про ненависть маси до імені.

Найбільш цікавим і – скажемо прямо – захоплюючим є те, як Н.С. Постова від філософії імені логічно переходить до образу народу-океану – лейтмотивного у творчості В. Гюґо. Дисертант тут же наводить слова із вірша “Роздуми перехожого про королів” (“Le peuple – осѳан...”). І далі ще одне принципове зауваження: зображення народної маси у “Соборі” має пряме відношення до проблеми універсальності як важливої категорії романтичної поезики (с. 71). Показано глибокий зв'язок між категорією універсальності і апологією простої людини: оскільки

ки проста людина обґрунтовує буття, вона є істотою космічною, з неї космос черпає для себе. Це стосується не лише “Собору” і взагалі не лише В. Гюго. Тут Н.С. Постова, спираючись на відомі праці про романтизм, в той же час значно поширює наші уявлення про нього, збагачує наше розуміння романтичної філософії і поезики.

Логічним, таким, що впливає з попереднього викладу, є перехід до розгляду міфологеми *води*. І тут, як у всій роботі, автор виходить з тексту, проникаючи у його глибину, виявляючи найпильнішу увагу до кожного образу, до кожного слова.

Проблема імен має ще один аспект: звертання до реальних, зафіксованих у документах імен створює враження документальності оповіді. І тут дисертант знову повертається до питання про своєрідність ставлення В. Гюго до історичних документів. Зокрема дуже точно сказано про своєрідну гру оповідача з документами. Гюго дуже своєрідно читає і інтерпретує історичні документи. У “Соборі” історичний документ має значення не лише для відтворення історичного факту, а й для формування інтелектуального простору героя.

Дуже цікаво показано роль світу культури у створенні інтелектуального простору роману. Правда, Н.С. Постова не вдається до цього терміну. Тут є і цитати, і згадки про різні твори, літературні алюзії й ремінісценції, згадки про літературні дискусії. Проте, В. Гюго відмовляється від традиційного для романтиків такого прийому як введення епіграфів.

Культурні обрії автора-оповідача у “Соборі” є широкими. Образи культури відіграють велику роль у створенні образу автора як цілісності, як носія певної концепції, певної філософії історії. У зв'язку з цим знову виникає питання про створення фабульних і позафабульних розділів.

Варто звернути увагу на розгляд тих розділів роману, де йдеться про просторове самовизначення автора (с. 83). Проникливо, вдумливо розглянуто розділи “Париж з висоти пташиного польоту”, “Ось це уб'є те”. По-новому прочитала Н.С.Постова міркування В.Гюго про архітектуру і писемність.

Наприкінці другого розділу дисертант знову повертається до образу Собору. “Прочитання” автором цього величного пам'ятника архітектури дозволяє дисертанту зробити висновок:

йдеться про спосіб осягнення історії, про філософську концепцію роману, про його, як пише Н.С. Постова, естетичний код.

Відзначимо і такий момент. Н.С. Постова дуже уважно ставиться до своїх попередників, враховує їх досягнення, але жодної із їх праць вона не приймає на віру. Для неї найголовнішим авторитетом є текст. Тому їй і вдається сказати багато нового про твір, який, здавалось би, ґрунтовно досліджено. Ми ще раз маємо підтвердження невичерпності гуманітарного знання, багатогранності і багатоаспектності явища культури.

Ми не маємо змоги докладніше говорити про другий розділ роману, який завершується чіткими висновками теоретичного плану.

Дещо повторюючи сказано на початку цього відгуку і разом з тим забігаючи наперед, зазначимо: ми не можемо відсторонено, безпристрасно читати і обговорювати роботу Н.С. Постової, не можемо брати на себе функцію чи роль судді в останній інстанції. Бачимо своє завдання у тому, щоб підкреслити новаторський характер роботи, її безсумнівне наукове значення.

Що ж до зауважень по другому розділу, то їх небагато.

По-перше, у прекрасно написаних сторінках про іменування персонажів у вираз *філософія імені* слід би, може, додати прикметник *власний*. Адже завдяки відомій книзі Ю.С. Степанова “В трехмерном пространстве языка” (М., 1985) поняття філософія імені набуло своєрідного смислу і пов'язується із семантичною парадигмою. Тут виникає багато питань, на яких ми зараз не будемо спинятися. Тим більше, що Н.С.Постова говорить не про ім'я взагалі, а лише про власне ім'я, про поіменування, зв'язуючи це питання з проблемою використання історичного документу. Філософія імені – не довільний вираз (згадаємо одноїменну працю О.Ф. Лосева). Додавши відповідний прикметник, Н.С. Постова внесе ясність у досліджуване питання.

По-друге, Н.С. Постова вживає термін *інтертекстуальність*. Він набув широкого поширення. Але чи відповідає він суті справи? Адже взаємодіють не тексти, позбавлені руху, а твори, які функціонують у просторі культури. Ми розуміємо, що іншого терміну в теорії ще немає. Але, вживаючи цей термін, треба пам'ятати про його недосконалість, вживати його із застереження.

Перейдемо до третього розділу дисертації – “Структура сюжету і образів у “Соборі...” і синтез художніх мов”. Як формулює дисертант, завдання полягає у тому, щоб виявити співвідношення сюжету авторського персонажу і сюжетних ліній фабульних героїв в межах художньої цілісності. Н.С. Постова справедливо вважає, що В.Гюго розв'язує завдання встановлення художньої рівноваги між простором авторського персонажа й історією героїв.

Тут важливо підкреслити, що між розімкненим хронотопом і хронотопом персонажів існує своєрідна відповідність – невідповідність. Завдяки авторським, позафабульним розділам доля персонажів вписується у широкий контекст історії. Так, наголошує дисертант, виявляє себе своєрідна логіка (ми б сказали і діалектика) співвідношення цілого і фрагменту.

Якщо ми вірно розуміємо смисл третього розділу праці Н.С. Постової, то у ньому йдеться про те, що можна назвати хронотопічним поліфонізмом роману. Може, це визначення і не зовсім вдале (дисертант його не вживає), але воно якоюсь мірою відповідає сутності справи. З одного боку, розімкнений часопростір авторського персонажа; з другого – локалізований хронотоп дійових осіб. Це положення обґрунтоване у другому розділі, дістає свій подальший розвиток у третьому. Кінець XV століття, драматичний, переломний, В. Гюго осмислює у контексті історії, у зв'язку із невпинним рухом цивілізації. Варто було б сильніше наголосити на тому, що однією із найважливіших проблем роману є зв'язок часів. Автор-оповідач живе у конкретних умовах початку XIX століття і водночас постає перед нами як людина, що уособлює саме зв'язок часів, уміє слухати голоси різних епох і різних культур. Додаємо, що варто було сильніше наголосити на тому, що велику роль у русі історії відіграють, на думку В. Гюго, загальнолюдські універсалиї. Відомо, що такими він вважає *Любов, Добро і Милосердя*.

Н.С. Постова звертається до слова *'ΑΝΑΓΚΗ*, яке зустрічається і у одній із передмов до роману, і у самому його тексті. У передмові грецьке *'ΑΝΑΓΚΗ* поєднується з початком Євангелія від Іоанна (“На початку було слово...”). Це, за точним висловом дисертанта, “прогнозує” стильові пласти оповіді. Йдеться про суперечливе, часом драматичне зрощення поганського і христия-

янського начал. Це підказано і самою архітектурою Собору. Історія головних героїв “Собору” співвідноситься з такими надособистісними категоріями як антична Доля і християнське Провидіння. Дуже цікаво на численних прикладах Н.С.Постова показує, як В. Гюго читав античність, про те, яке місце у “Соборі” займають згадки про античність, античні образи і мотиви. У зв'язку з цим розв'язуються й інші питання, скажімо, про функцію образу П'єра Гренгуара в романі. Дві-три сторінки, але якими вони є змістовними! Або образ Жеана Фролло, героя, який неодноразово цитував античних авторів. Звідси – вихід у широкий контекст, постановка питання про романтичне прочитання античності. Показано, що сприйняття античності романтиками, зокрема В. Гюго, було історичним, сказати б, антинормативним. Антична традиція відіграла немалу роль в утвердженні художньої реалізації теми долі. Але у романі присутня і християнська традиція, християнська Доля-Провидіння. Тут маємо глибокий аналіз тих факторів, які визначили своєрідне втілення концепту долі у романі. І знову бачимо пильну увагу до кожної деталі роману, до кожного образу. Йдеться по суті про прагнення великого романтика досягнути глибинні сили історії, зрозуміти їх сутність.

Ріні епохи промовляють у “Соборі”, причому В. Гюго зіставляє їх, кожна епоха промовляє своєю мовою. Ми б додали до цього, що роману В. Гюго властивий не лише стильовий поліфонізм, а й діалогізм. Епохи, цивілізації, народи, культури ведуть діалог чи полілог. Це якоюсь мірою узгоджується з теорією М. Бахтіна, а водночас дає матеріал для її розвитку.

Доля зводить героїв роману, виступаючи верховним суддею того, що відбувається. Звернімо увагу на положення про фатальне незнання героїв. По-новому читає Н.С. Постова і назву роману; зокрема вона говорить про Собор як про втілення Долі. Саме він є всезнаючим, охоронцем всезнання, яке зберігає.

Так поступово дисертант відкриває у образі Собору все нові й нові грані.

Дослідники, зокрема Б. Реїзов, вже писали про композиційну функцію Собору і у зв'язку з цим про топографію роману. Віддаючи належне ґрунтовній праці Реїзова, підкреслимо, що

Н.С.Постова не повторює його, а враховуючи його положення, йде далі, вносить у трактування роману В.Гюго багато нового.

Відзначимо спостереження над хронотопом фабули, про трагічну іронію, про мотив суду в романі.

Кожен компонент художньої системи розглянуто у зв'язку з тим, яку роль у створенні художньої цілісності він відіграє.

Проникнення у глибокий смисл роману В.Гюго дозволяє дисертанту побачити і висвітлити “війонівську” лінію у ньому. Н.С. Постова виявляє і ерудицію, і естетичний смак. Вона поєднує сміливість і обережність, увагу до кожної деталі й узагальнення. Втім це стосується не лише “війонівської” лінії, а й роботи в цілому.

Відзначимо ще спостереження над стилізацією гротескних середньовічних фарсів.

Історичний роман В. Гюго “вбирає” в себе те, що йде від різних жанрів, зокрема середньовічних (агіографія, фарс). Тут можна було б сказати, що письменник бачить усю складність літератури Середньовіччя: жанрова поліфонія середньовічної літератури відбиває наявність у ній різних, сказати б, ідеологічних і стильових потоків. Це добре узгоджується з положенням Н.С. Постової про те, що В. Гюго бачив драматизм Середніх віків, складність і неоднорідність середньовічної літератури. Взагалі ж для В. Гюго історія – це драма. Роль людини у цій драмі, смисл і покликання людини – ось що цікавить В. Гюго. Так у романі виникають глибокі екзистенційні проблеми: сила і безсилля людини, взаємини між прагненням людини і невблаганною Долею, між поведінкою того чи іншого героя і Провидінням. Все це впливає із інтерпретації роману Н.С. Постовою. Може, слід лише де-не-де сильніше розставити акценти.

Як показує дисертант, жанрові елементи міської і клерикальної літератури всередині “Собору” не мають самодостатності, вони звучать “по-новому” у присутності романтичного роману. Але взаємодія, своєрідне нашарування дозволяє письменнику показати, як крізь профанне просвічує сакральне, крізь побут – буттєве.

Кілька сторінок присвячує Н.С. Постова латиномовній стихії роману. Цей компонент виконує важливу роль у створенні колориту епохи. Дисертант говорить про те, як по-різному зву-

чала латинь у мові різних героїв і у мові авторського персонажу. Н.С. Постова показує, яким широким був спектр вживання латині, наголошує на амбівалентності її функціонування. Йдеться і про богословську латинь, і про вульгарну, про латинь високу й іронічну, урочисту і, так би мовити, низьку.

Може, тут можна було б і дещо додати, якби Н.С. Постова використала дослідження Е. Курціуса, зокрема його класичну працю “Латинська література європейського Середньовіччя”.

Н.С.Постова відзначає, що універсалізуюча тенденція “Собору” визначила зображення не лише жанрової, але й мовної палітри. Як вона пише, давньогрецька, латинська, італійська мова часів Данте, старофранцузька, іспанська, французька мови створюють різні культурні нашарування у світі “Собору”. На жаль, це положення не повністю реалізовано у дисертації, Хотілося б, щоб докладніше було висвітлено проблему: Гюго і Данте. Адже романтики дали і нове прочитання “Божественної комедії”. Слово Данте не раз звучить у “Соборі”. Згадаємо хоча б назву IV розділу восьмої книги і другого книги одинадцятої. Тема морального суду єднає “Божественну комедію” і “Собор”.

Гадаємо, варто було б сказати і про раблезіанський струмись у “Соборі”. Він відчувається у розділах, присвячених народу Парижа. До того ж В. Гюго була близькою раблезіанська поезика гротеску.

Н.С. Постова показала, що історичний роман В. Гюго включає у свою структуру елементи жанрів різних епох, користується специфікою мовної ситуації зображуваного часу. Зміст четвертого розділу визначено так: якщо жанрова мова античної трагедії долі відноситься скоріше до зовнішньої структури “Собору” і “миготить” у її композиційних особливостях, то внутрішній трагізм історії героїв передано за допомогою жанру містерії. Назва четвертого розділу: “Трансформація містеріальних мотивів і образів у романтичному історичному романі “Собор...”

Н.С. Постова наводить слова видатного французького вченого Г. Паріса про роль містерії і міраклія у житті Франції XV століття. Посилається дисертант і на дослідження К. Бернар “Від архітектури до літератури”. Дисертант доповнює “театрознавчий” погляд на роман. Вона співвідносить положення К. Бернар

із аналізом використання автором “Собору” жанрової мови містерії – середньовічної п'єси на сюжет Святого Письма.

У дисертації йдеться про роль містеріальних мотивів у композиції “Собору”, про елементи театральності у романі. Н.С. Постова детально досліджує проникнення у роман В.Гюго мотивів пекла і дияблерії (так, може не зовсім вдало перекладено слово “дьяблерия”).

Постановка твору П'єра Гренгуара є прологом до роману. Н.С. Постова пояснює значущість такої побудови, коли мотив постановки містерії створює своєрідну рамкову композицію. Можна зауважити, що у пролозі звучить мотив гри. Ігрове начало взагалі виявляє себе у романі. На жаль, ігровому началу у роботі приділено мало уваги. Не просто театралізації, а саме ігровому началу. Бо ж звідки зв'язок із тим, що у романі є і шекспірівський мотив світу як театру?

Справедливо пише Н.С. Постова, що способи під'єднання до художньої мови містерії у романі є різноманітними. Розглядаючи ці способи, дисертант зауважує: “Автор наче вимірює дійсність театром, а театр дійсністю. Відбувається вторгнення театральних атрибутів у життя. Засоби взаємоосвітлення містерії і життя поглиблюються по мірі розвитку оповіді”.

Як показує дисертант, В.Гюго демонструє, як глядачі сприймали середньовічні спектаклі.

У дисертації йдеться і про те, як романіст використовує інфернальні мотиви містерії. Містеріальна лінія у художньому світі роману відходить від тривіальної народної форми і заглиблюється, драматизується, залишається архетипом падіння душі у безодню.

Підкреслимо ще раз: інфернальне начало роману висвітлено глибоко, проникливо.

Н.С. Постова показує, що у романі В. Гюго містерія постає як посередник між персонажами і Святим Письмом. Тут виникає питання про біблійні архетипи, про біблійні образи і мотиви у романі. В цьому фокусі і розглянуто образи Квазімодо, Есмеральди, Гудули Пакетти, Клода Фролло. Прикметною є методика дослідження: не ізольовані образи, не опис тих чи інших рис персонажа, їх перелік, а інтерпретація кожного образу – персо-

нажа як частини цілісності, у зв'язку із загальною концепцією твору.

Навіть про такого героя-персонажа як Клод Фролло, Н.С. Постова сказала багато нового, не відкидаючи результатів попередніх інтерпретацій. Як сильно у зв'язку із образом Клода говорить автор про образ вогню! Або ж про образ статуї: падіння і скам'яніння – ось процеси, що символізують внутрішню еволюцію Клода Фролло.

З образом Клода також зв'язана тема складної взаємодії античності і християнства.

До речі, говорячи про Клода Фролло, Н.С. Постова говорить і про заняття алхімією, про “алхімічний міф”. Про це слід було сказати більше, використовуючи хоча б фундаментальні дослідження В.Рабиновича. Чомусь Н.С. Постова оминула монографії цього дослідника, а згадали лише одну його статтю.

Дуже добре сказано про стилістику образу Клода Фролло.

Н.С.Постова детально розглянула образи Пакетти і Есмеральди.

Точний висновок дисертанта має велике значення для розуміння основних рис поетики “Собору”: надання приватній, частковій історії масштабів сакрального.

Ми не маємо можливості охарактеризувати дисертацію Н.С. Постової у всіх деталях. Своє дослідження дисертант закінчує чіткими висновками. Головне полягає у тому, що Н.С.Постова показала самобутність французького історичного роману. Проте не всі висунуті положення висвітлено з однаковою повнотою. До тих зауважень, які ми вже зробили, можна додати наступне:

1. Більш повно слід було сказати про те, як жанр роману розглядався у романтичній естетиці інших країн. Варто було б згадати про Шлегеля з його думками про синтетичність роману.
2. Дискусійне питання про співвідношення жанру і жанрової форми слід було висвітлити повніше.
3. Н.С.Постова підійшла до проблеми символу і символізації у романі В.Гюго, але не окреслила її так, як вона того заслуговувала.
4. Слід було спинитися на ролі антитези у поетиці роману.
5. Є у роботі певні бібліографічні прогалини.

Ці зауваження є одночасно і побажаннями, які повинні відіграти роль для подальшої праці. У цілому, як ми вже говорили, зріла, продумана, глибока робота Н.С. Постової є серйозним внеском у літературознавчу науку. Вона не лише збагачує уявлення про роман В. Гюго, а й вносить чимало нового у теорію інтерпретації. Значення дисертації Н.С. Постової не підлягає сумніву. Самостійність думки, логічність і послідовність у викладі думок, положень, спостережень – все це приваблює у роботі.

Дисертація Н.С. Постової повністю відповідає тим вимогам, які стоять перед працями такого жанру. Більше того, вона ці вимоги перевищує.

Н.С. Постова, на нашу думку, заслуговує на присудження їй вченого ступеня кандидата філологічних наук.

Автореферат і наявні публікації відповідають змістові дисертації.

Порушуючи канон офіційних відгуків, зробимо ще два зауваження.

Вважаємо, що праця Н.С. Постової заслуговує того, щоб її опублікували в повному обсязі.

Успіх Н.С. Постової – це успіх донецької філологічної школи. Необхідно добрим словом згадати наукового керівника дисертанта – професора Л.А. Мироненко, автора перспективної монографії про французьку романтичну прозу.

Постова Н.С.

ВІДПОВІДЬ ОПОНЕНТУ

Я хотіла б скористатися наданою можливістю висловити на сторінках “Літературознавчого збірника” свою вдячність науковцям Дрогобицького державного педагогічного університету і професору **Гольбергу Марку Яковичу** особисто за компетентний, ерудований, зацікавлений відгук на моє дисертаційне дослідження та дати відповідь на запитання й зауваження шановного Марка Яковича.

Я згодна з тим, що історичний роман завжди будується на певній концепції історії. Дослідження І.К. Горського та Б.Г. Реїзова дійсно становлять ґрунтовну теоретичну базу для вивчення цього аспекту жанру, але через достатню його акцентованість у працях відомих вчених ми зверталися до цієї проблеми лише в її поетологічному вимірі – під час аналізу авторських відступів у “Соборі...”. Зокрема, йдеться про “жанровий” образ автора-історика, що виявляє генетичний зв’язок з міфологемою поета-деміурга в його функції хранителя пам’яті про минуле, яке вже стало здобиччю смерті, небуття. Ілюстративний щодо цієї концепції не лише роман “Собор Паризької Богоматері”, але й нарис В.Гюго “Париж”. Сходження в минуле, як у небуття – враження, передане Гюго в рядках: “Що то за жажлива безодня - минуле! Зловісний спуск в пекло! Сам Данте не одразу зважився б на нього”. Зауважимо, що про таку функцію поета пише й сучасний культуролог: “...Память как знание о прошлом, давно уже ставшем добычей смерти, неизбежно связывалась с нисхождением в Аид... Эта прикосновенность к иррациональному, к иному царству, к смерти и определяет ...поэта... Именно здесь отчетливее всего обнаруживается связь с мифопоэтической концепцией поэта как того, кто нисходил в царство смерти, независимо от того, идет ли речь о реальном пребывании там, оформленном в особый мотив, или о нисхождении духа” (В.Н. Топоров. Об “экстропическом” пространстве поэзии // От мифа к литературе. – М.: РГГУ, 1993. – С. 32-33). Водночас спроба воскресити минуле, позначена певною причетністю до ірраціонального, передбачає у Гюго конкретні, цілком раціональні прийоми, звернення автора до старовинних хронік, архівів тощо. Своєрідність історичної концепції

ції в “Соборі...” – це відтворення історії в її безупинному русі, де кожний пройдений етап стає фрагментом вічності. Новий характер історизму в романі В. Гюго полягає також у своєрідному “кодуванні” художніх мов різних епох у культурному просторі та сприйнятті його як цілісності. Відкриття в “Соборі...” швидкоплинності епох і цивілізацій припускає разом з тим віднайдення опори у творчій пам’яті, в обґрунтуванні особливої філософії історії – історії, що поглинає і збирає усе.

Стосовно романів О. Дюма, то сьогодні існують різні визначення їх жанрової природи. Ще О. Бельський зазначив, що масштабний історичний конфлікт – основа справжнього історичного роману і, аналізуючи відому трилогію про мушкетерів, знаходив спроби Дюма втілити цей конфлікт у романах “Двадцять років по тому” та “Віконті де Бражелон”. Дослідниця Н. Литвиненко включає творчість Дюма до свого аналізу еволюції жанру історичного роману в I половині XIX ст. і розглядає роман Дюма як реалізацію міфотворчого потенціалу цього жанру. Я гадаю, що зазначену проблему не вирішено остаточно, на що вказує розмаїття визначень, серед яких, наприклад, і поняття “авантюрно-хронікальний роман”.

Добре відома книга Б. Реїзова “Французька романтична історіографія”, звичайно, враховувалася у нашій концепції, відсутність цієї монографії у списку джерел серед інших праць цього вченого – прикра неухважність.

Нами згадано про існування, окрім англійського та французького, інших національних варіантів жанру історичного роману, але, дійсно, дуже побіжно. Зокрема наголошено на тому, що данину історичному жанру віддають усі національні літератури доби романтизму.

Дозволю собі не погодитися із зауваженням шановного М.Я. Гольберга щодо цілісного аналізу. Йшлося про цей термін, від якого слід, можливо, відмовитися на користь терміну “інтерпретація”. Цілісний аналіз не виключає синтезу як заключної частини інтерпретаційного процесу і ніяк не суперечить ідеї інтерпретації. Цілісний аналіз – це аналіз художньої цілісності, а ми не маємо можливості від неї відмовитися. Цілісний аналіз онтологічний і передує іншим методологіям чи включає їх.

Приймаю як слушне заўважэння щодо неабходнасці больш ретельна вмотывуваць методалогію вивчэння праблемы аўтара, оскільки нават катэгорыяльны апарат у концепцыях М. Бахціна та В. Виноградова розны. Не прэтэндуючы на спецыяльную разробку гэтай праблемы, визнаю сукупны ўплыў абодвух концепцый на мае власнае про не ўяўленя.

Можа ліше подзякуваць за запропонованы Маркам Яковичем новы повороты тэм “Гюго і Дантэ”, “Гюго і Рабле” та паслацца на самаго шановнага рэцэнзента у пытанні невывернасці інтэрпрэтацыі та здатнасці твора генеруваць новы сэнсы.

Тепер щодо заключных заўважэнь.

1. *Тео́рия жанру романау*, якая вона пастала у *романтычнай эстетыцы*, в т.ч. у працах Фрыдрыху Шлегеля, добра высвітлена у першому разділі *доктарскай дысертацыі Людмилы Андрыйвны Мироненка* – у нашай работэ ёсць пасылання толькі на *манаграфію даслідніцы*, але *тэкст рукопісу гэтай дысертацыі дае значна багатшы матэрыял із зазначенага пытання*.
2. *Праблема сімвалу і сімвалізацыі*, што згадка про неё становіць майже загальнае месца у *всіх працах про творчысць Гюго*, дійсна у *вітчызнянаму літэратуразнаўстві належным чынам не акреслена*. Але ці разробкі існуюць ёй адна з найцікавішых, на нашу думку, належыць *французькаму вченаму П. Альбуі*. Можліва, мені будзе дазволена такжэ паслацца на *справядлівую думку про невывернасць сімвалу як прынцыпову його ознаку*.
3. *Роль антытэзы в романі* намі вызначена як *роль аднаго з канкретных художніх засобів рэалізацыі ідэі романтычнай універсальнасці*. “*Totus in antithesi*” (“*Всё в антытэзі*”) – наголашуваў *Віктор Гюго* в *своём трактаті “Вільям Шэкспір”* і *продовжуваў*: “*Що ёсць вусёсвіт? Чалавік і жанка, гора і долина, любов та ненависть...*”. *Антытэза прываблюе Гюго сваёю прычетнасцю до ідэі універсуму і, безсумніўна, як прынцыповы варыянт кантрасту*. *Антытэза у “Соборі...”* – *важлівая стыльова ознака, вызначальна для аўтарскаго слова і для мовы персанажів, для структуры сюжэту і сістэмы абразів*.

Ще раз высловлюю сваю вдячнасць за увагу до *моёй работы, доброзичлівы суджэння та канструктыўны заўважэння, які дійсна прыдадуцца для подальшай працы*.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Андрієнко В.П. – кандидат філологічних наук, доцент
Таврійського екологічного інституту

Голубенко М.Р. – здобувач Донецького національного
університету

Гольберг М.Я. – доктор філологічних наук, професор
Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана
Франка

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

Климова О.В. – здобувач Донецького національного університету

Кочетова С.О. – докторант Дніпропетровського національного
університету

Лозова Л.В. – викладач Донецького національного університету

Постова Н.С. – кандидат філологічних наук, старший викладач
Донецького національного університету

Прокопенко О.Г. – аспірант Донецького національного
університету

Свєнцицька Е.М. – кандидат філологічних наук, доцент
Донецького гуманітарного інституту

Синявська Л.І. – кандидат філологічних наук, доцент Одеського
національного університету

Удяк Г.І. – викладач Дрогобицького педагогічного університету
ім. Івана Франка

Чупріна І.І. – кандидат філологічних наук, доцент Донецького
інституту ринку та соціальної політики

Шестакова Е.Г. – докторант Інституту журналістики
Київського національного університету ім. Тараса Шевченка

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Андриенко В.П. – кандидат филологических наук, доцент
Таврийского экологического института

Голубенко М.Р. – соискатель Донецкого национального
университета

Гольберг М.Я. – доктор филологических наук, профессор
Дрогобычского педагогического университета им. Ивана Франко

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

Климова Е.В. – соискатель Донецкого национального
университета

Кочетова С.А. – докторант Днепропетровского национального
университета

Лозовая Л.В. – преподаватель Донецкого национального
университета

Постовая Н.С. – кандидат филологических наук, старший
преподаватель Донецкого национального университета

Прокопенко О.Г. – аспирант Донецкого национального
университета

Свенцицкая Э.М. – кандидат филологических наук, доцент
Донецкого гуманитарного института

Синявская Л.И. – кандидат филологических наук, доцент
Одесского национального университета

Удяк Г.И. – преподаватель Дрогобычского педагогического
университета им. Ивана Франко

Чуприна И.И. – кандидат филологических наук, доцент
Донецкого института рынка и социальной политики

Шестакова Э.Г. – докторант Института журналистики
Киевского национального университета им. Тараса Шевченко

ЗМІСТ

Від редакції		5
РОЗДІЛ 1.	ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ	
Домащенко О.В.	Про принципи завершення поетичного цілого	6
Прокопенко О.Г.	Гегель і Бахтін: можливості зближення	22
Лозова Л.В.	Російський футуризм: розширення сфери прекрасного	29
Шестакова Е.Г.	Проблема текстуральності в її відбитті відносно художнього тексту і тексту засобів масової комунікації	40
РОЗДІЛ 2.	ПОЕТИКА ТА ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ	
Чупріна І.І.	Своєрідність поезики оповідання І.С. Тургенева “Живі моці”	59
Удяк Г.І.	Герменевтика художнього образу ангела в українській літературі	71
Свенцицька Е.М.	Слово-символ у творчості А. Белого	82
Клімова О.В.	Хто ти, що насмілюєшся говорити про вірші? (Про літературну критику В.Я. Брюсова та М.С. Гумільова)	100
Синявська Л.І.	Громадська і творча діяльність Володимира Винниченка у щоденниках Сергія Єфремова	108
Кочетова С.О.	Гоголівське питання про обивательство в інтерпретації В. Набокова	119
Голубенко М.Р.	Феномен уповільнення часу в поезиці Йосифа Бродського	131
РОЗДІЛ 3.	НОТАТКИ ТА ПОВІДОМЛЕННЯ	
Андрієнко В.П.	Трактування “вічного” образу Фауста у вірші П.Тичини “Ходить Фауст...”	149
РОЗДІЛ 4.	ЗАХИСТ	
Гольберг М.Я.	Відгук на дисертацію Н.С.Постової “Поетика романтичного історичного роману В. Гюго “Собор Паризької Богоматері”	155
Постова Н.С.	Відповідь опоненту	173
Відомості про авторів		176

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции		5
РАЗДЕЛ 1.	ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	
Домащенко А.В.	О принципах завершения поэтического целого	6
Прокопенко О.Г.	Гегель и Бахтин: возможности сближения	22
Лозовая Л.В.	Русский футуризм: расширение сферы прекрасного	29
Шестакова Э.Г.	Проблема текстуальности в ее преломлении относительно художественного текста и текста средств массовой коммуникации	40
РАЗДЕЛ 2.	ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	
Чуприна И.И.	Своеобразие поэтики рассказа И.С. Тургенева “Живые мощи”	59
Удяк Г.И.	Герменевтика художественного образа ангела в украинской литературе	71
Свенцицкая Э.М.	Слово-символ в творчестве А. Белого	82
Клымова Е.В.	Кто ты, что смеешь говорить о стихах? (О литературной критике В.Я. Брюсова и Н.С. Гумилева)	100
Синявская Л.И.	Общественная и творческая деятельность Владимира Винниченко в дневниках Сергея Ефремова	108
Кочетова С.А.	Гоголевский вопрос о пошлости в интерпретации В. Набокова	119
Голубенко М.Р.	Феномен замедления времени в поэтике Иосифа Бродского	131
РАЗДЕЛ 3.	ЗАМЕТКИ И СООБЩЕНИЯ	
Андриенко В.П.	Трактовка “вечного” образа Фауста в стихотворении П. Тычины “Ходит Фауст...”	149
РАЗДЕЛ 4.	ЗАЩИТА	
Гольберг М.Я.	Отзыв на диссертацию Н.С. Постовой “Поэтика романтического исторического романа В. Гюго “Собор Парижской Богоматери”	155
Постовая Н.С.	Ответ оппоненту	173
Сведения об авторах		176

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 13. – Донецьк: ДонНУ, 2003. – 180 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

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

Рецензенти:

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2003

Підписано до друку 25.06.2003 р. Формат 60х90/16. Папір типографський. Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 11,25. Тираж 300 прим. Замовлення № 678

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