

Донецький національний університет

Збірник наукових праць, заснований в 1999 р.

Літературознавчий збірник

Випуск 14

Донецьк, 2003

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 14. – Донецьк: ДонНУ, 2003. – 168 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

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

Редакційна колегія:

Гіршман М.М., доктор філологічних наук, професор –
відповідальний редактор;
Мироненко Л.А., доктор філологічних наук, професор;
Галич О.О., доктор філологічних наук, професор;
Соболь В.О., доктор філологічних наук, доцент;
Чирков А.С., доктор філологічних наук, професор;
Федоров В.В., доктор філологічних наук, професор;
Фрізман Л.Г., доктор філологічних наук, професор;
Нарівська В.Д., доктор філологічних наук, професор;
Домащенко О.В., кандидат філологічних наук, доцент;
Корабльов О.О., кандидат філологічних наук, доцент;
Кравченко О.А., кандидат філологічних наук;
Какоева Л.В., викладач.

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

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

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

Рецензенти:

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2003

Донецкий национальный университет

Сборник научных работ, основанный в 1999 г.

Литературоведческий сборник

Выпуск 14

Донецк, 2003

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. – Вып. 14. – Донецк: ДонНУ, 2003. – 168 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. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.0

Лизлова С.М.

ТИПОЛОГИЯ ИГРОР АВТОРА ТА ГЕРОІВ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ТВОРІ

Зростання наукового інтересу до “ігрової” проблематики обумовлено постановкою закономірного та важливого завдання літературознавства та критики 90-х рр. ХХ ст. – дослідження гри як центру естетики та поетики постмодернізму, зокрема його “східного” різновиду. Перспективність уведення поняття гри при вивченні проблем поетики сучасних творів аргументується в працях багатьох дослідників (Т.Денисової, Н.Єфімової, Д.Затонського, М.Ігнатенка, М.Липовецького, О.Сачик). Як і представники постструктуралізму, більшість російських та українських літературознавців розуміють гру як реальний спосіб відходу від будь-яких форм тиску: стабільних, усталених основ буття, загальноприйнятих цінностей, жорстких правил у житті та мистецтві.

Майже всі теоретики, за словами М.Липовецького, зв'язують “найбільш суттєві уявлення про постмодерністську поетику” з категорією гри [1, с. 18]. У науковому обігу сьогодення вже встановились ідіоматичні вислови “гра із самим текстом” та “гра у Текст” (Р.Барт [2, с. 495]), “гра в ціле культури” (В.Вельш [цит. за: 3, с. 53]), “вільна гра” (Ж.Дерріда [4, с. 617]), “ігрове ставлення до гри” (Л.Карасев [5, с. 13]), “сита гра” (В.Єшкілев [цит. за: 6, с. 15]) тощо, кількість та різноманітність яких унаочнюють широкий розголос у поглядах на природу та своєрідність постмодерністської художньої гри. Разом з тим, розв'язуванню важливих питань – хто грає? чим грає? з ким грає? майже не приділяється уваги. Отже, незважаючи на наявність великої кількості досліджень, присвячених аналізу постмодерністської гри на рівнях зображеної події, сюжету, окремих мотивів, композиції твору або як одного із складників творчої поведінки автора, проблема специфічних проявів ігрового начала в постмодерністському творі потребує подальшого ґрунтового вивчення.

Метою цієї статті є з'ясування характерних особливостей постмодерністської гри з позиції як постструктуралістських (тобто власне постмодерністських) теоретичних засад, так і з позиції діалогічної герменевтики. Головне завдання полягає в тому, щоб визначити суб'єктів та об'єктів постмодерністської гри. Запропонований методологічний підхід може використовуватись при аналізі поетики постмодерністських творів “західного” та “східного” різновидів.

Слід підкреслити, що в постмодернізмі відбувається принципова зміна самої позиції автора-творця, що постає як тотально ігрова. Мова йде не про звісну в літературі минулих часів гру автора з читачем (маска видавця та інші види містифікацій), до того ж підпорядковану чітким ігровим правилам, а про ігрове ставлення автора до світу-тексту, до авторитетних культурних традицій, до процесу творчості, до власних персонажів і, нарешті, до власного твору. У західних постструктуралістських теоріях гра посідає центральне місце, але відчужується від автора, тобто гра виявляється імперсональною, автор – “скриптором”. Автор більше не є творцем, він – особлива функція вільного добору та письмової фіксації “чужих” цитат. З цієї точки зору, справжнім автором-творцем Ж.Дерріда зміг би назвати тільки того суб'єкта, “який нібито був абсолютним джерелом власного дискурсу і нібито сконструював його з “нічого”, “з цілої тканини”, був би творцем слова, слова як такого” [4, с. 624]. В імперсональній грі акцент зміщується з активно-творчої діяльності автора на процес хаотичної взаємодії цитат, через це текст претендує на цілковиту самодостатність і практично отожднюється із грою.

Вважаємо, що до найбільш специфічних ознак постмодерністської гри з позиції постструктуралізму слід віднести її безсуб'єктне начало, множинність та пластичність її правил, самодостатність, повторюваність, здатність до некерованого саморозвитку. І все ж таки характер відносин класична / постмодерністська гра не вичерпується лише протиставленням. Об'єднувальним началом для обох типів художньої гри виступає її спроможність “заміщувати” дійсне, представляти щось існуюче або уявне як вторинне, у формах несправжнього.

Теоретичні міркування творців та прихильників постструктуралістсько-деконструктивістських ідей викликають переважно

негативну реакцію з боку решти філософів, літературознавців, критиків постмодерністської літератури. Так, Дж. Р. Серль [7] висуває декілька вагомих доводів проти деконструктивізму, центральний серед яких – безглуздість протиставлення гра / не гра за умови, що крім тексту нічого не існує і текст дійсно спроможний творити себе сам. Суголосні думки характерні також для розвідок Р. Грюбеля, який вважає гру деконструкції руйнівною і протиставляє її класичній творчості. В епоху постмодерна культура знищує себе сама, бо “смерть Автора”, за Грюбелем, означає загалом смерть культури. Тому художника-постмодерніста, який заміщує Автора після його “смерті”, не можна називати істинним творцем: він – “не бог творчості, а бог знесення” [8, с. 40].

Крім того, читачські деконструктивні ігри реципієнта, усунення Автора з процесу розуміння смислу тексту, ототожнення тексту із грою, за межами якої мовби нічого не існує, працюють лише на створення так званого “елітарного” іміджу постмодерністської літератури, і це набагато ускладнює адекватне розуміння її природи та сутності, яку несправедливо зводять виключно до руйнування, або паразитування на цінностях класичної культури. Ю. Ковбасенко в цьому випадку пропонує вживати нову іронічну формулу елітарності окремого постмодерністського твору: точніше говорити не “книгу прочитали близько п’яти мільйонів людей”, а “книгу купили близько п’яти мільйонів людей” [9, с. 9].

Однак можна сказати й інакше, що постструктуралізм винайшов для себе гру як універсальну синтетичну категорію, яка є “більш реальною, переконливою та вічною, ніж хаотично незрозуміла та тривка так звана реальність” [10, с. 41]. Постмодерністська гра набуває нового сенсу, вона співвідноситься з позатекстовою реальністю як порядок / хаос, тому від суб’єкта вимагається (й очікується) ігрова поведінка. Гра сприймається в цьому контексті як найсуттєвіша потреба сучасної людини, спосіб її існування в постмодерністському світі.

Між тим, постструктуралістський погляд на гру “зсередили” всепоглинаючої ігрової події виявляється необхідним, але недостатнім. Цілісний підхід, у відповідності до специфіки предмету нашого дослідження, забезпечує діалогічна герменевтика як мова розуміння постмодерністської художньої гри. На нашу думку, з точки зору дослідника поетики постмодерністсь-

кого твору принципово важливо розуміти в межах художньої гри розрішення таких її складників: доцільної гри автора-творця, а також персонажів-суб’єктів гри, завдяки чому створюється ситуація подвоєння гри (“гра в гри”), та імперсональної інтертекстуальної гри – сукупності тих мовних ігор, смислові наслідки яких не передбачувалися авторським задумом. У кожному тексті, таким чином, виникають власні варіанти примхливих взаємодій різноприродних ігор, подеколи, можливо, й суперечливих.

Загальновідома метафора Р. Барта “смерть автора” вже стала ключем для визначення сутності самого творця, його творчої поведінки та його твору в епоху постмодернізму. Безумовно, цей вислів сприймається літературознавцями як значне перебільшення, адже повне зникнення, небуття авторської активності в літературному творі неможливе. Навіть у тому граничному випадку, коли автор відкрито відмовляється від своєї класичної ролі та пропонує текст-добірку цитат (хрестоматійним прикладом став роман Ж. Ріве “Панянки з А.”). Словацький учений В. Марчок, “перекладаючи” метафору Р. Барта на мову понять, підкреслює, що “смерть” тут означає вичерпаність традиційного авторства в нових умовах розвитку літературного процесу другої половини ХХ ст. Це означає: “вмирає” не автор-творець, а втрачає сенс лише одна з форм класичного авторства [11, с. 48-51]. Цяком погоджуючись з таким розумінням “відхилен” сучасного авторства, ми разом з тим повертаємо увагу до гри як підґрунтя оновленої авторської позиції, і зокрема, до двох взаємопов’язаних боків авторської доцільної гри: щодо тексту – гри у власну “смерть”, позірне зникнення, і щодо художнього світу твору – “гру в бога”, вільного творця. Названі форми авторської активності розрізняються мірою проявленої суб’єктивності, авторської індивідуальності.

Додавання ігрового чиннику, вірогідно, не заперечує “безвихідно-трагічні” конотації бартівського вислову, але в той же час окреслює поле альтернативних творчих можливостей автора-постмодерніста. Гра моделює позірну відторгненість Автора, його мовби відсутність під різноманітними масками “скриптора”, “видавця”, “редактора”, “того, хто лише цитує інших” тощо. Будь-яка з цих масок, ховаючи справжнє обличчя, разом з тим

розкриває особливості авторського задуму, індивідуальність митця. Інша річ, що в епоху кризи оригінальності автор вже не має вибору, як у літературі попередніх часів, – використовувати чи відмовлятися від “гри у хованки”.

Гра в “смерть Автора”, в основі якої мовленнєве імітування “всього-до-нього-казаного” (У. Еко), спрямована на створення індивідуально-авторського інтертекстовіту. Запровадження нового і гадаємо адекватного поняття “інтертекстовіт” викликано необхідністю опису своєрідності часопросторових вимірювань саме постмодерністського твору. **Інтертекстовіт** – це умовний світ постмодерністського твору, що утворюється за законами гіпертексту та існує на межах смислових *взаємодій* (або *ігор*) “чужих” слів, як сповна усвідомлених автором, так і не передбачуваних його задумом. Відзначимо також, що це є авторська суб’єктивна версія “реального” світу культури, в якій оновлюється смислове життя “чужого” слова у власно створеному просторі гри: в ньому виникає своєрідне ігрове співвідношення “свого” / “чужого”, особистого / безособового. І насамкінець зауважимо: інтертекстовіт можна розглядати і як результат авторської “гри в бога”, деміурга в постмодерністському розумінні творчості.

Безумовно, гра в “смерть автора” живиться звертанням до “чужих” слів, перебуванням суб’єкта творчості зсередини світової літературної “бібліотеки”. Тому, як зазначалось вище, головним об’єктом авторської гри виступають авторитетні або поширені *культурні традиції*: штампи масової культури, “висока” культурна традиція, особливості національного менталітету (наприклад, поняття англійськості – в західній модифікації постмодернізму) і специфічний комплекс ідей, образ життя, правила та норми життя, що складають “радянський міф”, – у російському та українському постмодернізмі. Гра автора спрямована також на деяких його *персонажів*, на *власний текст*, *власний образ* і, таким чином, на *читача*.

Для творця, що грає в смерть, характерне прагнення “визирнути” з-під маски тотальних “зникнень” і реалізувати у будь-який спосіб власне “Я”. З цією метою автор вдається до утворення суто постмодерністських *жанрових форм* і *жанрових позначень* власних творів (популярні “роман-фуга”, “роман-пазл”, “роман-кросворд”, “роман у виносках” і особливо показовий так

званий “циклі” текст); нетрадиційного *графічного оформлення* тексту (включення схем, малюнків, ілюстрацій). За нашими спостереженнями, сучасні автори, як правило, виявляють нахил до комбінування типів і розмірів шрифту, напівжирного / звичайного накреслення, до зловживання курсивом, великими літерами, колористикою, до використання принципу коміксу (малюнок + словесне пояснення) та до різних варіантів просторового розміщення вербального тексту на сторінках книги (текст без абзаців, паралельні тексти, фігурні тексти тощо).

Сугestivим у позиції сучасного автора, позначеної нами як “гра в бога”, є пародійне вивертання змісту класичних форм авторської активності (“всезнання”, “всемогутність”), притаманних майже всій класичній літературі XIX ст. Постмодерністський автор тяжіє до чергування типових масок: “пігмаліон”, “позасценічний персонаж”, “епіподічний персонаж”, “необізнаний оповідач”. Відчуття себе пігмаліоном-творцем, а головне – володарем власних ігор у світі “несприятливого” існування людини, рівнозначне самовизначенню автора як бога і, навпаки, пасивна участь суб’єкта у штучно змодельованих подіях наповнює його життя тривожним очікуванням непередбачуваних наслідків, хоча й рідко необоротно-фатального характеру. Необхідно відзначити, що “гра в бога” має амбівалентну природу. Владність творця гри не підлягає сумніву, автор, що грає, або персонаж-двійник автора з легкістю підкоряють своїй волі “довірливих простаків”, ігноруючи їхні бажання, їх особистісну цінність. І водночас “гра в бога” заперечує насильство: первісний момент залучення людини до гри, її вступання до гри є завжди добровільним.

Найважливіша функція авторської “гри в бога” – створення системи персонажів постмодерністського твору. **Ігри персонажів** виразно розподіляють їх, з одного боку, на суб’єктів власної гри та, з другого боку, об’єктів чужої, нав’язаної їм гри. Причому персонажі-гравці можуть переслідувати досить різноманітні цілі – задоволення, самореалізація, випробування, “виконання почуттів” тощо. Персонажів-суб’єктів гри (“пігмаліонів”, режисерів метатеатру, “письменників без роману”, деяких представників потойбічних сил) часто називають *двійниками автора*. Слід зауважити, що для постмодерністських персонажів-творців гри саме говоріння, тобто *усне* (як у перші дні творіння) *перейменування* навколишнього світу – це справжнє

буття, більш суттєве, ніж письмо, яке здебільшого вказує на професійну приналежність людини.

Для “східної” постмодерністської прози характерна фігура *фамільярного оповідача*, чиє надто вільне поводження з “високими” іменами наслідує фамільярну манеру спілкування Хлестакова. Зовні хлестаковська маска виявляється в іронічно-поблажливому ставленні до авторитетних імен, подій, явищ; її основна функція – деміфологізація усталених культурно-історичних репутацій та створення образів “знайомих незнайомих” у відповідності до духу сучасності. Вибір героїв – готових об’єктів гри оповідача диктується ступенем їх масової популярності в ХХ ст., інколи їхнім “високим” літературним походженням (із творів світової класики), але завжди – властивою їм яскравою індивідуальністю, принаймні наявністю хоча б однієї непересічної, архетипічної риси (Емма Боварі в новелі В. Аллена “Випадок з Кугельмасом”, Уліссей (Одісей) в романі І. Лучука “Уліссея”, Вронський в романі Н. Фабріо “Смерть Вронського”).

Напевне, вперше хлестаковська манера постмодерністського оповідача найгостріше була втілена в “Прогулянках з Пушкіним” А. Терца-Синявського і відразу ж зазнала обуреної реакції з боку більшості критиків і пушкінознавців. Але сьогодні, багато років по тому, у сучасних дослідників, за словами І. Скоропанової, склалося цілком інше ставлення до цієї книги: “Абрам Терц намагався реконструювати реальне обличчя поета (не “лубок” і не “ікону”), і перш за все виявити в Пушкіні те, що наближує до нього” [12, с. 91]. Очевидно, звертання до цієї оповідної маски пов’язане з певним ризиком, і тому не випадково першими східноєвропейськими постмодерністськими письменниками були високоосвічені автори – кваліфіковані філологи, ерудовані викладачі університетів. На цю закономірність вказують З. Карцева у розвідці, присвяченій болгарському постмодернізму, [13, с. 52], І. Скоропанова у посібнику з російської постмодерністської літератури [12, с. 111], В. Болецький у статті з проблем польського постмодернізму [14, с. 9-10]. Дія цієї важливої закономірності сповна виявляється також і в українському постмодернізмі, на що ми звернули увагу в нашій статті, присвяченій творчій активності Ю. Андруховича як автора ремінісцентного роману [15, с. 167].

Смисл гри автора з читачем полягає у створенні множинності пасток, що знімає питання про автора та читача як рівно-

правних гравців і, таким чином, ставить під сумнів усталене в науковій літературі протиставлення наївний / інтелектуальний критич постмодерністського твору. Авторська гра, по-перше, враховує магістральні напрямки читачького сприйняття і, по-друге, не обмежує кількість “правильних” інтерпретацій. Будь-який, навіть зовні “серйозний”, намір автора пояснити свій задум або розкрити певну сюжетну загадку насправді виявляється наступним раундом гри з читачем-об’єктом ігрової події. Типові “пастки” для довірливого читача, як правило, мають вигляд “авторитетних” атрибуцій вигаданого тексту, неправдивої інформації із “безсумнівних” довідникових джерел (енциклопедій, історичних документів, наукових трактатів, підручників), заключного авторського “все пояснюючого” відступу.

При читанні постмодерністського твору, як справедливо зауважує С. Борис, “жодне твердження не слід розуміти буквально, жодну реконструкцію не можна вважати остаточною; навіть висловлювання дидактичного чи інформативно-експресивного характеру тільки посилюють іронічний модус існування дискурсу, оскільки ефектно “підриваються”, знижуються через кілька рядків чи сторінок” [16, с. 70]. Справедливість цієї думки підтверджується грою У. Лю, автора “Імені троянди”. Іронізуючи над допитливим без міри “наївним” читачем, письменник водночас улаштував пастку й для “інтелектуального” читача (“Нотатки на полях “Імені троянди”). Жаргонове позначення тексту-маргіналії – *нотатки* – підказує тим самим читачеві адекватну форму ставлення до цього твору як до побічного, додаткового тексту, необов’язкової авторської післямови. Насправді “Нотатки...” розглядаються літературознавцями як епілог, тобто органічна частина основного тексту роману, на підставі їх наративно-смісловної ідентичності.

Отже, можна зробити висновок, що у сьогоднішній ситуації нерозробленості постмодерністської методології теорія гри окреслює предмет аналізу постмодерністського твору – гри автора та героїв. При такому підході передбачається:

а) виявлення об’єктів авторської гри (це переважно історія, культура та соціальні міфи, літературні та наукові тексти) і форм авторської гри (мовленнєві маски, мовні ігри, графічне оформлення і певничайна структура тексту, нові жанрові утвори);

- б) визначення принципів створення системи персонажів (суб'єкти та об'єкти сюжетних ігор);
- в) розгорнута характеристика часопросторових, семантичних, мовних вимірів інтертекстосвіту. Маються на увазі дослідження семантики місця та часу дії в умовному світі різноманітних ігор, оприявлення інтертекстуальних взаємодій, наскрізних мотивів. У цьому випадку підлягає перегляду прийняте у критиці постструктуралістське заперечення повноцінності категорій постмодерністського світу, персонажу, буття.

Цитована література

1. Липовецкий М. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): Монография. – Екатеринбург, 1997.
2. Барт Р. Від твору до тексту // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів, 2002.
3. Евсеев С. Постмодерн: от традиции новизны к новизне традиции // Постмодернизм в философии науки и философии культуры. Вісник Харківського державного університету. – Харків, 1997.
4. Дерріда Ж. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів, 2002.
5. Карасев Л. Сегодня и завтра / Постмодернизм и культура. Материалы “круглого стола” // Вопросы философии. – 1993. – № 3.
6. Андрухович Ю. Повернення літератури? // Повернення деміургов / Плерома 3'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. – Івано-Франківськ, 1998.
7. Серль Дж.Р. Перевернутое слово // Вопросы философии. – 1992. – № 4.
8. Грюбель Р. Снос и цена. Деконструктивизм и аксиология, или Спротивление прочтению Поля де Мана // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 23.
9. Ковбасенко Ю. Література постмодернізму: по той бік різних боків // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2002. – № 5.
10. Липовецкий М. “Свободы черная работа” (Об “артистической прозе” нового поколения) // Вопросы литературы. – 1989. – № 9.

11. Марчок В. (Словакия). Контуры авторства в постмодернизме // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 1998 – № 2.
12. Скоропанова И. Русская постмодернистская литература. Учебное пособие. – М., 1999.
13. Карцева З. О “волнах” постмодернизма в болгарской литературе // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 2002. – № 3 (май-июнь).
14. Болотський В. Лови на постмодерністів // Критика. – 2001. – Ч. 7-8 (45-46), липень / серпень.
15. Дяглова С. Ігра в “смерть Автора” в романе Ю. Андруховича “Перверзія” // Литературоведческий сборник. – Вып. 2. – Донецк, 2000.
16. Борис С. Дискурс іронії: дві моделі інтерпретації // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Вип. V. – Івано-Франківськ, 2000.

Аннотація

В статті предпринимается попытка создания типологии игр автора и героев в постмодернистской литературе. Рассматриваются виды целесообразной авторской игры: игра в “смерть Автора” и “игра в бога”, в процессе которых возникает специфическая реальность постмодернистского произведения – интертекстомир.

Annotation

The article makes an attempt to make up the typology of the author's games and the characters' games in postmodernist literature. Such expedient kinds of the author's games as “the Author's Death” and “Godgame” are regarded here. Playing these games within a postmodernist literary work leads to the appearance of the specific reality defined by the term “intertext-world”.

Стаття надійшла до редакції 11.09.03

Статья поступила в редакцию 11.09.03

УДК 82-1: 821.161.1

Домашенко А.В.

ГЕТЕ, ПУШКИН, ЧЕХОВ И ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЗАВЕРШЕНИЕ

В данной статье я уточняю некоторые выводы, сделанные мною в монографии, опубликованной в 2000 году.

В другой работе, опубликованной в текущем году, были рассмотрены суждения Гегеля о трех возможностях завершения поэтического целого, которые становятся актуальными на рубеже XVIII-XIX веков [см.: 1]. По-своему о той же проблеме в статье “Введение в “Прописи” (1798) говорит Гёте: “Юноша, когда его влекут природа и искусство, верит, что живой порыв вскоре позволит ему войти в святая святых; зрелый муж и после долгих странствий видит, что все еще находится в преддверии. /.../ Ступень, врата, вход, преддверие, пространство между внутренним и внешним, между священным и повседневным только и могут служить для нас местом, где мы будем обычно пребывать с друзьями” [2, с. 109].

Гете различает здесь повседневное (эмпирическое) пространство, преддверие (которое он понимает как специфическое пространство творческой личности) и священное (сверхэмпирическое). С каждым из них связан особый принцип завершения поэтического целого. Ясно, что принцип эстетического завершения, определяющий характер того или иного произведения, зависит от степени причастности автора к священно-символическому языку (к святая святых). Указанная трехчастность в связи с нею – разная актуальность названных пространств в качестве предмета изображения в творчестве различных художников, и соотношенное с этим своеобразие формы видения художника обуславливают разнообразие принципов завершения поэтического целого в эту переходную эпоху.

Для самого Гёте, как представителя классики, подлинным предметом изображения является лишь “преддверие”, в котором священное соединяется с эстетическим – при очевидном доминировании последнего. В этом отношении весьма показательны слова Гёте, сказанные им о “Мириновой корове с сосущим ее теленком”: “Вот, соб-

ственно, нашасший символ, прекрасное воплощение начала, на котором зиждется мир, – принципа питания, насквозь проникающего природу. Такое произведение искусства я считаю истинным символом всемогущества Бога” [3, с. 428]. Когда же Гёте случалось говорить о непосредственном выражении священного содержания в поэзии, он становился достаточно резок: “Я пластический художник. Я пытался вложить мир и человека в мире. А теперь приходят эти парни, напускают тумана и показывают мне явления то где-то в чуть различной дали, то совсем рядом, точно китайские тени... Пусть человек, верящий в загробную жизнь, радуется втихомолку, но у него нет никаких оснований воображать, как именно все это будет там... Возня с идеями бессмертия – занятие для привилегированных сословий, особенно для женщин, которым нечего делать” [4, с. 554-555].

Гёте убежден, что сверхэмпирическое (священное само по себе) не может стать определяющим принципом для эстетического завершения по той причине, что, с точки зрения чувственного созерцания, это Ничто, как во второй части “Фауста”:

Но в той дали, пустующей века,
Ты ничего не сыщешь, ни единой
Опоры, чтоб на ней покоить взор,
Один сквозной беспочвенный простор [5, с. 235].

В ответ Фауст в третий раз повторяет дважды употребленное в приведенной реплике Мефистофеля (имеется в виду не перевод В. Д. Папернака, а текст оригинала) слово “Nichts”:

In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden [6, с. 666].
В твоём Ничто я надеюсь отыскать Все.

Я вовсе не собираюсь категорически отрицать принадлежность А.С. Пушкина к “классике”, однако полагаю, что не следует слишком увлекаться этим клише, избегая непомерных сближений Пушкина и Гёте. Ярлык всегда остается только ярлыком, и плохо, если он начинает заслонять само поэтическое явление в его своеобразии. Казалось бы, у А.С. Пушкина можно обнаружить прямую параллель к процитированному выше отрывку из “Фауста”:

И я б заслушивался волн,
И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса... [7, с. 266].

Однако параллель эта не вполне корректна, поскольку “пустые небеса” у Пушкина – это свидетельство болезненного состояния сознания или даже прямого безумия. Нет необходимости доказывать, что стихотворение “Пророк” (8 сентября 1826 г.) – одно из высших проявлений творческого гения А.С. Пушкина. Общеизвестно, как относился к этому стихотворению Ф.М. Достоевский. Удивительно проникновенные слова находит отец Сергей Булгаков, говоря об этом стихотворении: “Если бы мы не имели всех других сочинений Пушкина, но перед нами сверкала бы вечными снегами лишь эта одна вершина, мы совершенно ясно могли бы увидеть не только величие его поэтического дара, но и всю высоту его призвания. Таких строк нельзя *сочинить*... Тот, кому дано было сказать эти слова о Пророке, и сам ими призван был к пророческому служению” [8, с. 263]. Принцип завершения поэтического целого в этом стихотворении явно священно-символический. Поэтому я вполне допускаю, что именно об этом стихотворении Гёте отозвался бы неодобрительно, как не одобрил он стихотворение В.А. Жуковского, обращенное к нему, отозвавшись, что оно “иератическое” [см.: 9, с. 81-82].

Точно так же и повседневное пространство не может быть для Гёте непосредственным предметом изображения, а если оно увидено и изображено, то уже самим этим фактом возвышается до уровня пространства творческой личности. В пределах “преддверия” эмпирическое пространство одухотворяется, а сверхэмпирическое становится чувственно воспринимаемым; происходит взаимное сближение крайностей, их гармонизация. Этим обстоятельством обусловлены характерные особенности завершения поэтического целого.

В первую очередь, разумеется, должен быть отмечен особый характер изображаемого в произведениях представителей классики пространства, его цельность и полнота, явленные созерцающему глазу изначально, до и помимо всякого анализа и расчленения. В этом отношении А.С. Пушкин, конечно, “классик”. В.Г. Белинский писал: “Поэзия Пушкина... высказывается более как чувство, как созерцание, нежели как мысль...” Лишь в послепушкинское время, по мнению критика, “дух анализа, неукротимое стремление исследования... сделались... жизнью всякой истинной поэзии” [10, с. 410]. По-своему о том же сказал

А.С. Суворин: “Пушкин все знал и все понимал. В уме его не было ничего дробного, частного и пристрастного. Полная закругленность, полная всеобъемлемость” [11, с. 10]. Но “классиком” в данном случае Пушкин оказывается еще и потому, что отмеченная особенность мировосприятия не противоречит совершенно противоположной же священно-символической установке.

Этим же объясняется принципиальное единство мира, который не может быть разделен на скорлупу и ядро, на внешнее и внутреннее. Идея двоемирия здесь столь же не актуальна, сколь не была она актуальна для Дионисия Ареопагита. Но по той причине, что перед нами не “идеациональная система культуры”, основополагающим принципом которой является “бесконечность, сверхчувственность, сверхразумность Бога”, а “чувственная” [см.: 12], в классическом преддверии чувственная красота становится высшей формой проявления священного. Отличие Пушкина от Гёте (и лучших более поздних произведений русской литературы от западноевропейских) заключается в том, что и отечественной художественной культуре идеациональное начало всегда сохраняло большую актуальность. Томас Манн не случайно назвал русскую литературу “святой”. В этой особенности – ее сущность.

Напомню в этой связи и об одной особенности лирики Пушкина. Его пейзажи, как писал в свое время В.Ф. Саводник, “нередко совмещают в себе целый ряд последовательных моментов и потому представляются протяженными не только в пространстве, но и во времени... Пушкин в своем изображении связывает в одно целое отдельные типические черты русской осени, которые в действительности являются разрозненными и разновременными” [13, с. 170]. В этой особенности эстетического завершения проявляется отнюдь не случайная связь пушкинской лирики со священно-символическим канонизмом, определяющее воздействие которого распространилось в христианском мире, начиная с ранневизантийского периода, “практически на все виды искусства” [14, с. 140]. Именно в пределах этой священно-символической художественной культуры, согласно Кириллу Александрийскому (IV-V вв.), к специфике живописи относятся “совмещение разновременных эпизодов в одном изображении” [там же, с. 148]. Творческая установка Гёте, как мы помним, была принципиально иной, если не прямо противоположной: для

него подлинное лирическое стихотворение – это всегда стихотворение “на случай”, следовательно, поэтическое воссоздание мгновения во всей его полноте и неповторимости [см.: 3, с. 68; см. также в этой связи сопоставление лирики Тютчева и Гёте: 15, с. 175].

В отличие от “классики” при символично-эмпирическом принципе завершения поэтического целого доминирующей оказывается низкая точка зрения, которой, однако, восприятие жизни не ограничивается. Оно оказывается неотрывным от осмысления жизни, призванного в ней обнаружить те всепроникающие связи, без выявления которых не может осуществиться художественный мир, но которые низкой точке зрения принципиально недоступны. Эти связи, в конечном счете, всегда оказываются выявленными благодаря переходу от низкой точки зрения к высокой, от эмпирического субъекта, изображающего жизнь, к сверхэмпирическому, ее осмысляющему. По-своему такой переход осуществляется и в произведениях Чехова, у которого обнаруживаются показательные соотношения между “высшей точкой зрения” и ее реальными или потенциальными носителями. По поводу этих соотношений в отечественном литературоведении утвердилась точка зрения, с которой трудно согласиться.

М. Горький в 1900 году высказал мысль о “неуловимости” “высшей точки зрения” в рассказах А.П. Чехова [см.: 16]. Эту мысль подхватил и развернул М.М. Гиршман в статье о стиле А.П. Чехова, в которой анализируется рассказ “Студент”¹. В статье, в частности, неопределенность “высшей точки зрения” у Чехова объясняется тем, что она “не обретает ни личностной, ни событийной конкретности, а, наоборот, в организации повество-

¹ При этом М.М. Гиршман приходит к несколько иным выводам. У М. Горького: “Все чаще слышится в его рассказах грустный, но тяжелый и меткий упрек людям за их неумение жить, все красивее светит в них сострадание к людям и – это главное! – звучит что-то простое, сильное, примиряющее всех и вся. Его скорбь о людях очеловечивает и сыщика, и грабителя-лавочника, всех, кого она коснется...” [16, с. 18]. Ср. у М.М. Гиршмана: “Между раздробленным и измельченным миром и верховным авторским началом обнаруживается зияние, которое должно быть осознано и ликвидировано деятельной энергией читателя” [17, с.379].

вания обостряется противоречие между ней и любимым ее потенциальным носителем” [17, с. 378].

Между тем символический смысл, который раскрывается в рассказе и который с самого начала обозначен повторением слова “протянуть”, “протянуться” [см.: 17, с. 366-367], будет понят глубже, если мы уясним, что он вовсе не формируется в рассказе, но представляет собой “первичную реальность” [см.: 18, с. 143] по отношению к изображаемому. Если автор начинает “формировать” этот высший смысл, он его обязательно искажает. В поэтическом произведении “первичная реальность” и ее смысл представляют собой ту “ценность”, которая “всегда дана, а не создана” [19, с.48]. Ее присутствие в рассказе вовсе не исключает художественности, поскольку, восходя к ней, мы не только не оставляем сферу красоты, но обретаем ее изначальную сущность. Утверждать противоположное, значит не понимать священных источников красоты. “Самоценное” эстетическое всегда вторично по отношению к этой “несотворенной красоте”: “Только образ, излучающий сияние святости,... - только он проникает в предельные глубины сердца...”, – говорит Б.П. Вышеславцев. При этом мы помним, что хотя “этот образ есть прежде всего красота, но он есть и нечто большее, чем красота” [там же, с. 67]. Поэтому и А.П. Чехов не создает священно-символический смысл, он к нему апеллирует, и этот высший смысл прямо выговаривается в финале рассказа, одновременно обретая событийную конкретность: “А когда он (Иван Великопольский. – А.Д.) переправлялся на пароме через реку и потом, поднявшись на гору, глядел на свою родную деревню и на запад, где узкою полосой светилась холодная багровая заря, то думал о том, что правда и красота, направляющие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня, и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...” [20, с. 345].

Конечно, ни Иван Великопольский, в страстную пятницу отошедший на вальдшнепов, ни даже Петр в тех эпизодах, которые упоминаются в рассказе, в силу своей человеческой слабости, не являются адекватными носителями “высшей точки зрения”. Но мы знаем, что такой Носитель есть и именно о Нем, опять-таки, говорится в рассказе: “И после этого раза тотчас же запел петух, и

Петр, взглянув издали на Иисуса, вспомнил слова, которые Он сказал ему на вечери... Вспомнил, очнулся, пошел со двора и горько-горько заплакал. В Евангелии сказано: "И исшед вон, плакася горько". Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине слова слышатся глухие рыдания..." [20, с. 344]. Иисус и есть Тот, Кто всегда готов "протянуть" руку ослабевшему духом, чтобы помочь пройти по воде или подняться "на гору" и, поднимаясь, понять, что такое "правда и красота". И тогда "раздробленный и измельченный мир" перестает быть таковым и становится единым и наполненным высоким смыслом.

В рассказе А.П. Чехова изображена сцена повседневной жизни, в которой повествователь усматривает нечто общее с тем, что произошло девятнадцать веков назад совсем в другом месте и с другими людьми. В этой соотнесенности двух сцен, разделенных большой временной дистанцией, повествователь усматривает глубокий символический смысл, который и разъясняет в последнем абзаце рассказа. Таков путь эстетического завершения при символично-эмпирическом мировосприятии. В стихотворении Ф.И. Тютчева "Эти бедные селенья..." (символично-синномический принцип эстетического завершения) мы видим нечто иное. В этом стихотворении знакомая всем по опыту повседневность оказывается одновременно таинственно проникнутой живым присутствием Христа. В этом как раз и проявляется со-законие (синномия) повседневного и священного, причем не умоглядное, а явленное в поэтическое картине Священное в рассказе А.П. Чехова и в стихотворении Ф.И. Тютчева, как видим, проявляется по-разному. Тем не менее, и символический смысл рассказа А.П. Чехова обусловлен его подспудной связью с изначальным священно-символическим языком и живет он, как справедливо утверждает М.М. Гиршман (только живет не "лишь", а в том числе), "в ритмически организованной системе движущегося изображения" [17, с. 367]. Сказанного, на мой взгляд, достаточно, чтобы понять, почему данный принцип завершения поэтического целого был определен как символично-эмпирический.

Подобный чеховскому пример присутствия священно-символического смысла в изображении хотя и не совсем обычной, но вполне жизненной ситуации мы можем найти в рассказе

"Живые монги", по мнению В.Н. Крупина, высказанному во время одного из телевизионных выступлений, – лучшим произведением И.С. Тургенева: "Несколько недель спустя я узнал, что Лукерья скончалась. Смерть пришла-таки за ней... и "после петровых". Рассказывали, что в самый день кончины она все слышала колокольный звон, хотя от Алексеевки до церкви считают пять верст с лишком и день был будничным. Впрочем, Лукерья говорила, что звон шел не от церкви а "сверху". Вероятно, она не посмела сказать: с неба" [21, с.330].

Цитированная литература

1. Дрозденко А.В. О принципах завершения поэтического целого // Литературоведческий сборник. – Вып. 12. – Донецк, 2003.
2. Гёте И.В. Об искусстве. – М., 1975.
3. Эккерман И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. – Гренин, 1988.
4. Людвиг Э. Гёте. – М., 1965.
5. Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1976. – Т.2.
6. Goethe J.W. Ausgewählte Werke. – М., 1949.
7. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – М., 1949. – Т.3.
8. Булгаков С.Н. Жребий Пушкина // Булгаков С.Н. Тихие думы. – М., 1996.
9. Жирмунский В.М. Гёте в русской литературе. – Л., 1981.
10. Беллинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина // Беллинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1948. – Т.3.
11. Сорокин П.А. Кризис нашего времени // Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. – М., 1992.
12. Романов В.В. Из припоминаний и мыслей об А.С. Суворине. – М., 1992.
13. Саводник В.Ф. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. – М., 1911.
14. Пачков В.В. Малая история византийской эстетики. – К., 1991.
15. Тургенев И.С. Несколько слов о стихотворениях Ф.И. Тютчева // Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. – М., 1979. – Т.12.
16. Горький М. По поводу нового рассказа А.П. Чехова "В овраге" // М. Горький о литературе. – М., 1961.

17. Гиришман М.М. Стилевой синтез – Дисгармония – Гармония (“Студент”, “Черный монах Чехова”) // Гиришман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – М., 2002.
18. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск, 1995.
19. Вышеславцев Б.П. Этика преображенного эроса. – М., 1994.
20. Чехов А.П. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1970. – Т.5.
21. Тургенев И.С. Живые мощи // Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. – М., 1975. – Т.1.

Анотація

У статті містяться уточнення деяких висновків, зроблених у монографії “Інтерпретація та тлумачення”, що вийшла друком у 2000 р. Ці уточнення стосуються насамперед питань про особливості естетичного звершення у творчості Гете, Пушкіна, Чехова. Зокрема, говориться про значення священно-символічної мови для естетичного завершення.

Annotation

The article specifies some conclusions drawn by the author in the monograph “Interpretation and Exegetics” published in 2000. It mostly touches upon the specific forms of the aesthetic completion in works by Goethe, Pushkin, Chekhov. In particular, it shows the importance of sacral symbolic language in terms of the aesthetic completion.

*Стаття надійшла до редакції 22.09.03
Стаття поступила в редакцію 22.09.03*

УДК 82.0.81'22

Рябова И.В.

О ТЕКСТЕ КАК ЗНАКЕ И МОДЕЛИ В КОНЦЕПЦИИ Ю.М. ЛОТМАНА

В контексте современных теоретических исследований, являющихся по большей части междисциплинарными, вполне оправдан интерес к трудам известных школ и направлений, их базисным концептам. В этой связи всё чаще объектом интерпретации становится метод тартуско-московской семиотической школы как безусловно значительный и новаторский и в плане осмысления некоторых традиционных понятий литературоведения (текст, функция, произведение и др.), и в подходе к анализу конкретного литературного материала. Труды главы школы Ю.М. Лотмана перешагнули тот тридцатилетний рубеж, который сам автор называл “нормальным жизненным сроком работоспособной научной гипотезы”, однако “работоспособность” идеи Ю.М. Лотмана проявляется и сейчас, в наших возвратах к ней как к своеобразному “фону” для проектирования научных исследований последних лет.

Основополагающими для научной и исследовательской практики Ю.М. Лотмана были понятия “текст” и “структура”: и тексты художественных произведений, и культура в целом как сложно построенный текст определяются в их отношении и к внутренней структуре, и к структуре индивидуального сознания, художественного мышления, свойственного той или иной культурно-исторической эпохе. Научному наследию Ю.М. Лотмана в последние годы посвящено немало работ: многие из них называет в своей книге В.Ф. Егоров [1, с. 6-7], он же упоминает статью Т.М. Никольской “Введение”, помещённую в сборнике “Из работ московского семиотического круга”, в которой также приведён большой библиографический список опубликованных аналитических материалов. Работы посвящены преимущественно общему анализу научной концепции Ю.М. Лотмана, методологическим проблемам его исследований в области семиотики и культуры. В этой связи отме-

тим также книгу Г.Г. Почепцова “История русской семиотики” [2], в которой идеи Ю.М. Лотмана рассматриваются как некий итог сложного процесса, наблюдавшегося в сфере духовной и культурно-исторической жизни России.

В меньшей мере имеющиеся исследования затрагивают специфику именно художественного текста как объекта филологического изучения в концепции Ю.М. Лотмана. В данной связи представляет интерес монография И.В. Чередниченко “Структурно-семиотический метод тартуской школы” [3], в которой автор предпринял попытку обстоятельного концептуального анализа с системным изложением теории и основного понятийного инструментария учёного. Однако И.В. Чередниченко подверг жёсткой и не всегда обоснованной критике структурно-семиотический подход к художественному произведению, предложенный главой тартуской школы; на односторонность такого критического анализа, опирающегося на достаточно узкий список научно-теоретических и практических исследований Ю.М. Лотмана и не учитывающего работ других участников школы, указал в своей рецензии С. Зенкин [4, с. 345].

В нашей работе мы попытаемся рассмотреть специфику трактовки Ю.М. Лотманом художественного текста как определённого знака и модели и связь этих характеристик текста, сформулированных учёным, с другим его фундаментальным положением – о многократной закодированности текста, наличии в нём нескольких взаимосвязанных, иерархически самоорганизующихся языков.

В статье “Парадокс Лотмана” Р.Г. Григорьев и С.М. Даниэль заметили: “Отдав должное полезному на первых порах упрощению предмета исследования, Лотман отнюдь не утратил видения его реальной сложности, но постоянно расширял и углублял поле зрения. Эволюция его представлений о соотношении языка и текста свидетельствует об этом вполне определённо” [5, с.8].

Приступая к данной работе, мы вполне отдавали себе отчёт в том, что разделить концепцию художественного текста Ю.М. Лотмана на чётко очерченные в определённом хронологическом или системно-теоретическом отношении этапы невозможно. Она представляет собой целостную систему и устроена, выражаясь терминологическим языком учёного, как “генератор

неизменных текстов”, увеличивающий объём исходного понятия “по принципу аналогового расширения (типа кругов на воде или вкладывающихся друг в друга матрёшек)” [6, с. 29]. Первым таким “кругом” было признание за текстом статуса определённого знака и определённой модели. Такой взгляд на текст, по мнению Ю.М. Лотмана, обусловлен познавательной и коммуникативной функциями искусства, определившими двойную сущность художественного произведения (в том числе и словесного) – моделирующую и знаковую [7, с. 29]. Представление об искусстве как отражении действительности (её своеобразной модели) имело достаточно веские и аргументированные обоснования; наличие составили в доказательстве специфики такой модели в отличие от научной и особого характера знака в искусстве.

Взгляд на текст как на определённую модель и знак был сформулирован Ю.М. Лотманом в “Лекциях по структуральной поэтике” и затем развит в некоторых статьях, но в особенности в последующих монографиях “Структура художественного текста” [8] и “Анализ поэтического текста” [9]. Приведём некоторые определения текста, предлагаемые в вышеназванных работах.

1. “Для любой семиотической системы знак (единство обозначающего и обозначаемого), сочетаясь по законам синтактики с другими знаками, образует текст <...> В искусстве обозначаемое <...> передаётся всей моделирующей структурой произведения, т.е. текст становится знаком, а составляющие текст единицы – слова <...> становятся элементами знака” [7, с. 63].

2. “Понятие знака в искусстве оказывается строго функциональным, определяемым не как некоторая материальная данность, а как пучок функций” [7, с. 64].

3. “Текст является знаком определённого содержания, которое в своей индивидуальности связано с индивидуальностью данного текста” [7, с. 206].

4. “Текст есть целостный знак” [8, с. 31].

5. “Художественный текст создаётся как уникальный, ad hoc сконструированный знак особого содержания” [8, с. 31].

Сами проблема знака всегда связана с проблемой значения. В искусстве, как отмечал Ю.М. Лотман, структура знака воплощает и содержание знака, который понимается как пере-

сечение хотя бы двух “цепочек структур в некоей общей двуединой точке” [8, с. 48]¹.

Однако дефиниция “текст есть знак” налагает на текст существенные ограничения: знак должен иметь единое (общее) значение (т.е. быть общепонятным), но подобное утверждение противоречило бы другим положениям Ю.М. Лотмана: о множестве возможных интерпретаций текста, о его многократной закодированности, о тексте как “мыслящем устройстве”, “генераторе новых смыслов”.

И всё же в концепции Ю.М. Лотмана дефиниция “текст есть целостный знак” принята, хотя и с существенными оговорками. Во-первых, знак в искусстве имеет особый, иконический характер, является “ad hoc сконструированным”, т.е. уникальным, а значит, в отличие от знака языка, где связь плана выражения и плана содержания немотивированная, условная, изобразительный знак (текст) есть дихотомичное единство этих двух планов. Т.о., текст-знак не допускает раздельного рассмотрения плана содержания и плана выражения, более того – все традиционно считавшиеся формальными элементы структуры, по сути, являются элементами содержательными.

Во-вторых, знак в искусстве необходимо проектируется на несколько “фонов”, “становясь в каждом случае носителем различной семантики” [7, с. 63]. Наличие подобных “фонов” (внетекстовых систем, внетекстовой реальности) и обеспечивает, с одной стороны, полноту художественного восприятия текста, а с другой – его долговечность, способность быть многократно интерпретируемым.

В известном смысле, и фундаментальное положение Ю.М. Лотмана о разграничении текста и художественного произведения – одна из важнейших оговорок, с которой можно принять его определение “текст есть знак”. “Знаком” является прежде всего материализованный, графически зафиксированный, “существенный компонент” художественного произведения – т.е. собственно текст, в то время как художественное произведение представляет собой отношение текстовых и внетекстовых систем (не исчерпывающихся текстом)” [7, с. 115]. При этом данные внетекстовые системы как правило не являются знако-

¹ В привычной терминологии, по мнению Ю.М. Лотмана, одна цепочка – план содержания, другая – план выражения.

выми. Как видим, художественное произведение, включающее в себя текст, может трактоваться в связи с понятием “знак”, но не может быть полностью исчерпано этим понятием.

Произведение искусства является своеобразной моделью, художественное творчество – одна из разновидностей процесса моделирования действительности [7, с. 46]. Художественный текст, таким образом, может рассматриваться и в связи с понятием “модель”, однако сам процесс художественного моделирования осуществляется в индивидуальном сознании (и адресанта, и адресата), т.е. может быть связанной со структурой целого художественного произведения, включающей и текстовую, и внетекстовую реальность (действительность, индивидуальные представления, литературные нормы, традиции). Восприятие художественного текста трансформируется в восприятие всей полноты художественного произведения, значимой частью которого и является текст.

Статус художественного текста как своеобразной модели вполне охватывается познавательной функцией искусства, для которой “необходим определенный уровень абстракции, так как производство искусства не может быть во всё тождественно жизни, тогда аналогично, подобно” [7, с. 47]. Художественная модель, не являясь точной копией действительности, информативно значительна потому, поскольку содержит ещё информацию о структуре сознания автора, его мировоззрении [Там же, с. 50]. Кроме того, мир денотации вторичной моделирующей системы не тождествен миру денотации первичной, является “не копией, а моделью мира денотации в обобщенном значении” [8, с. 61].

Процесс художественного моделирования затрагивает и сферу языка, который также становится моделирующей системой: “язык художественного текста в своей сущности является определённой художественной моделью мира”, “моделирует универсум в его наиболее общих категориях” [8, с. 26]. Уже сам выбор языка достаточно информативен и в равной степени соотносим с общей структурой произведения: все значимые элементы языка, из которых был осуществлён выбор, реализуются в структуре художественного текста как “язык-присмы”. По верному замечанию М.Ю. Лотмана, анализируя особенности структуральной поэтики главы тартуской школы, в искусстве “соотношение языка и речи не есть отношение

системы и её реализации, отношение это имеет всегда конфликтный (то есть игровой) характер” [10, с. 679].

Положения Ю.М. Лотмана о тексте как знаке и модели всецело находились в русле проблем семиотических исследований, для которых текст стал основным объектом рассмотрения. Сопоставление текста со знаком и моделью отражало подход к проблеме их соотношения в терминах говорящего / слушающего, т.е. в сфере коммуникации; текст, т.о., становится звеном коммуникативной цепи “адресант – текст – адресат”. Тогда немаловажным оказывается вопрос об адекватности восприятия, прямо связанный в трудах Ю.М. Лотмана с проблемой многокодовости, принадлежности текста “двум (или нескольким) языкам одновременно” [8, с. 362]. “Наличие хотя бы двух различных художественных “языков”, дешифрующих одно и то же произведение искусства, возникающее при этом смысловое напряжение <...> - минимальное условие прочтения текста как художественного” [9, с. 123]. Сложная система перекодировок, осуществляемая при восприятии текста, отражает также известную “напряжённость”, “конфликтность” точек зрения автора и читателя. Действительная структура произведения (действительный код, созданный автором) может не совпадать со структурой, ожидаемой слушателем (читателем); читатель, следовательно, тоже моделирует свой универсум. “Автор строит текст как одновременно функционирующий в нескольких кодовых системах <...> Читатель склонен смотреть на художественный текст как на обычное речевое сообщение <...> Тенденция усложнять характеры – авторская тенденция, чёрно-белая, контрастная структура – читательская” [8, с. 358]. Т.о., оправдывается утверждение Ю.М. Лотмана о восприятии художественного текста как о борьбе между слушателем и автором, и прав М.Л. Гаспаров, отметивший, что в этой борьбе Ю.М. Лотман “однозначно становится на сторону автора – историческая истина была ему дороже, чем творческое самоутверждение” [11, с. 16].

Художественный текст и в целом – художественное произведение отражают сложную деятельность передающего и воспринимающего сознания: авторского – в процессе художественного моделирования, читательского – в процессе адекватного восприятия. Однако художественное произведение может во-

плотать в себе различные модели коммуникации. Ю.М. Лотман рассматривал специфику автокоммуникации (в направлении “Я – Я”), при которой происходит качественная трансформация исходного сообщения (текста) под влиянием нового кода, и общения в системе “Я – ОН”, ориентированного на получение информации извне (от адресанта к адресату). Для существования культуры, по мнению Ю.М. Лотмана, необходимо наличие обеих систем коммуникации [12, с. 243]. Можно предположить, что различным образом и текст содержит данные модели коммуникации, причём именно схема “Я – Я” осуществляет реальный процесс возрастания, накапливания информации. Т.о., художественная модель, содержащая информацию о структуре сознания автора, его мировоззрении, наилучшим образом отражает процесс автокоммуникации: “Между моделью (произведением искусства) и личностью автора существует двусторонняя обратная связь. Автор формирует модель по структуре своего сознания, но в модель, соотносённая с объектом действительности, навязывает свою структуру авторскому самосознанию” [7, с. 51]. Однако в такой же мере структура модели может соотноситься и со структурой воспринимающего сознания. Процесс “генерирования” новых смыслов, накапливания информации может поэтому происходить и в коммуникативной цепи “Я – ОН”: “Стоит включить текст в коммуникационную структуру, начать пропускать через него внешние сообщения [подключив, например, читателя или зрителя] <...> как он начинает функционировать в качестве генератора новых и по отношению к автору, и по отношению к аудитории, и по отношению к нему самому сообщений” [6, с.27]. В этом случае, по мнению Ю.М. Лотмана, текст сам может порождать новые языки.

Такая семиотическая неоднородность и многокодовость значительно расширяют сферу функций текста; само понятие функции в исследовательской практике Ю.М. Лотмана стало одним из фундаментальных. Функции текста значительно усложняются и отражают общение между адресантом и адресатом, между аудиторией и культурной традицией, текстом и культурным контекстом, а также общение читателя с текстом и с самим собой [13, с. 131]. Перечисленные функции отражают уже не столько знаковую природу текста и его специфику как модели,

сколько сущность художественного текста как эстетического объекта и переключают исследовательский интерес на прагматику текста, в сферу отношений текста и человека, выраженных в иерархической цепочке “индивидуальное сознание – текст – культура” [14, с. 146]. Усложнение функций текста качественно усложняет и заключённую в нём информацию, по-новому структурирует систему его восприятия и функционирования в культурно-историческом процессе. Т.о., вне соотношения “адресант / адресат” текст не может быть определён. Позднее эта же мысль будет выражена Ю.М. Лотманом следующим образом: “В понятие текста вводится презумпция создателя и аудитории, причём эти последние могут не совпадать по своим объёмам с реальным автором и реальной аудиторией” [15, с. 102].

Моделирующая и знаковая сущность художественного текста, его многокодовость, отражающие прежде всего акт коммуникации, вместе с тем не замыкают текст в рамки специфически семиотического исследования. Изучение внутренней структуры художественного текста и сложных внетекстовых структур, трансформирующих текст в произведение, фокусирует внимание на прагматике текста, на особом “диалоге” авторской и читательской точек зрения. Значительно усложнившиеся функции художественного текста делают его существенным звеном, соединяющим индивидуальное сознание и культурно-исторический контекст, который в дальнейших трудах Ю.М. Лотмана сам становится объектом изучения.

Цитированная литература

1. Егоров Б.Ф. Жизнь и творчество Ю.М. Лотмана. – М., 1999.
2. Почепцов Г.Г. История русской семиотики. – М., 1998.
3. Чередниченко И.В. Структурно-семиотический метод тартуской школы. – СПб., 2001.
4. Зенкин С. Бой с тенью Лотмана // Новое лит. обозрение. – М., 2002. – №1.
5. Григорьев Р.Г., Даниэль С.М. Парадокс Лотмана // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 1998.
6. Лотман Ю.М. Мозг – текст – культура // Лотман Ю.М. Избр. статьи : В 3-х т. – Таллинн, 1992. – Т.1.

7. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994.
8. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.
9. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. – Л., 1972.
10. Лотман М.Ю. Послесловие: Структуральная поэтика и её место в наследии Ю.М.Лотмана // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 1998.
11. Гаспаров М.Л. Ю.М.Лотман: наука и идеология // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996.
12. Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Труды по знаковым системам. Вып.308. – Тарту, 1973.
13. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3-х т. – Таллинн, 1992. – Т.1.
14. Лотман Ю.М. Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3-х т. – Таллинн, 1992. – Т.1.
15. Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. – СПб., 2000.

Анотація

Стаття досліджує специфіку трактування Ю.М. Лотманом тексту як певного знаку та певної моделі. Підкреслюється думка про те, що моделююча та знакова сутність художнього тексту пов'язана з його принциповою багатокодовістю, що відображує певну напруженість, конфліктність позицій автора та читача й моделює особливий статус художнього твору в культурно-історичному контексті.

Annotation

The article reviews the specifics of Yu.M.Lotman's interpretation of text as the sign and the model. It is pointed out that the modeling and sign nature of a fiction text is connected with its being principally poly-coded, which reflects a certain tension and the conflicts of the author's and the reader's points of view. Besides, all this models the special status of fiction in the cultural and historical context.

Стаття надійшла до редакції 19.09.03
Стаття поступила в редакцію 19.09.03

УДК 070.5

Фінклер Ю.Е.

КОМУНІКАТИВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПУБЛІЦИСТИЧНОГО ТЕКСТУ ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ АУДИТОРНИХ ОЧІКУВАНЬ

Системна трансформація українського суспільства призводить до змін у комунікативній сфері, при цьому констатуємо амбівалентний характер цих змін (див.: [1]). Ми спостерігаємо: з одного боку, беззаперечне збільшення кількісних показників мас-медіа, виникнення недержавних мас-медіа, усунення моноідеологічної, монопартійної цензури, що наочно свідчить про трансформацію масової комунікації з монотипістичної у політипістичну; з іншого боку, комерціалізацію комунікативних засобів, що остаточно руйнує її попередню організацію.

Трансформація комунікативної сфери суспільства не редукується тільки до організаційно-структурних змін. Як царина смислів, цінностей та значень, які втілені в *текстах мас-медіа* (тобто, в *публіцистичних текстах*), вона міцно пов'язана зі змінами символічної (духовної) культури. В умовах, коли активувалось завдання реінтеграції українського суспільства, досить важливим нам видається аналіз характеру і спрямованості ідей, цінностей та смислів, які транслюються за допомогою мас-медіа та продукуються конкретними категоріями суспільства.

Автономність журналістики як соціального інституту можна уявити у вигляді своєрідного інформаційного простору; у рамках цього простору діють різного роду соціокультурні чинники, здійснюється інформаційна політика, функціонують різноманітні структури, реалізуються комунікативні проекти, комунікативні взірці поведінки та діяльності. Але основне: тут продукуються *культурно-художні та інформаційні тексти*, які тиражуються та розповсюджуються в суспільстві. В цьому просторі зберігається, циркулює, переміщується значна кількість літературних *текстів*, *телетекстів*, *текстів*, що супроводжують відео-, кіно-, аудіокомунікативні засоби, – тобто, *публіцистичних текстів*, які в якості носіїв певних

ідей, цінностей і смислів мають потенційний заряд для інформативного, емоційного та інтелектуального впливу на аудиторію.

Будучи складним і неповторним суспільним феноменом, публіцистика виходить до багатьох інших суспільних систем як найважливіший, необхідний чинник цих систем. Такими є, наприклад, системи “мас-медіа – аудиторія”, “автор – мас-медіа – редактор”, “журналіст – мас-медіа – аудиторія”, “засновник – редактор – аудиторія” тощо. Коректно буде зазначити, що вищим ступенем цієї складної ієрархії виступає аудиторія – як метасистема, в якій публіцистика відіграє роль важливого й незамінного елемента.

У повному своєму обсязі підхід до мас-медіа як унікального соціального явища, що використовує публіцистичні тексти, вимагає виокремлення та вивчення всіх можливих аудиторних чинників, які так чи інакше пов'язані з мас-медіа, з їхньою взаємодією, взаємопроникненням. При цьому мається на увазі конкретний суспільний контекст, що є актуальним у цю мить, конкретний кут зору, під яким варто розглядати мас-медіа як функціональну суспільну одиницю.

Функціонування мас-медіа в суспільстві розглядати поза соціальним контекстом нерозумно – і чим далі ми йдемо до суспільства комунікативних технологій, тим більш прозаїчною стає ця теза. Публіцистичний текст як явище суто комунікативне в українському суспільстві розглядається досить широко – достатньо згадати наших вчених В.Здоровега (напр., [2, 3]), Н.Зелінську (напр., [4 – 6]), І.Іванова (напр., [7 – 11]), Н.Костенко (напр., [12, 13]), М.Литвинського (напр., [14]), Б.Потятиника (напр., [14, 15]), В.Різуна (напр., [16 – 18]), А.Ручку (напр., [19 – 21]), О.Сербенську (вся наукова діяльність Олександри Антонівни присвячена текстові як соціальному явищу, тому виокремимо лише частку останніх як на сьогоднішній день [22 – 26]).

І все ж – попри серйозні напрацювання у царині аналізу публіцистики як соціального явища – малорозробленою залишається проблема комунікативних очікувань аудиторії. Погодьмося: будучи – в принципі – сферою інтересів соціології масової комунікації, в утилітарному вимірі (і в цьому ми вбачаємо зв'язок проблеми з прикладними задачами журналістської практики) очікування аудиторії не можуть не цікавити журналістів. Відмовившись від моноідеологічного змістового навантаження

сучасної української журналістики, суспільна дійсність повернулася обличчям до аудиторних зацікавлень.

Теоретична модель формування аудиторних очікувань в Україні враховує взаємодію двох механізмів. Механізм перший інституціональна система масової комунікації. Механізм другий соціокультурний досвід аудиторії. Ось чому формування комунікаційних орієнтацій аудиторії відбувається під впливом двох складних чинників, які самі змінюються в умовах системної трансформації суспільства. Публіцистичний текст, отже, слугує тим фокусом, у якому концентруються всі проблеми суспільного життя.

Загальні, максимально абстрактні парадигми функціонального підходу невідворотно повинні наповнятися у журналістичному світі своїм, конкретним, неповторним змістом. Саме конкретне і компетентне вивчення пов'язаних із мас-медіа систем всіх рівнів нерідко призводить до цікавих висновків – зокрема, в контексті порівняльної оцінки ролі і значення різних компонентів таких систем. Наприклад, у системі “автор – мас-медіа – публіцистичний текст – аудиторія” смислові наголоси поступово – саме в силу швидкого зростання та якісного розвитку аудиторних потреб – переміщуються з першого елемента на останній. При цьому ключовим елементом цієї системи виступає публіцистичний текст. Наш погляд, такі положення мають не тільки теоретичне значення, але й певний вихід на практичний бік функціонування мас-медіа: погляди ці сприяють змінам загальної орієнтації комунікативної діяльності в напрямку більшої уваги до відповідного аудиторних очікуванням оформлення текстів.

Почнемо з твердження Роберта Даля про те, що одним з найбільш очікуваних елементів аудиторних зацікавлень є журналістська провокативність (див.: [27]). Комунікативний авантюризм, започатковуючись як відповідь на очікування аудиторії, породжує цікаві публіцистичні явища та навіть тенденції, які у комунікативному сенсі можуть бути вкрай цікавими. Йдеться про необхідність артикулювати сенс дражливих публіцистичних текстів із правовим статусом журналістики.

У даному контексті варто зазначити, що історично неправове управління журналістикою як системою, що здійснюється за допомогою якихось методів, має місце в усіх суспільствах. При цьому небезпека підсилюється, якщо некомпетентність та

суб'єктивізм (останній виникає, як правило, внаслідок саме некомпетентності – отже, коло проблем замикається) перетворюються з особистісних якостей владних керівників у відповідний механізм управління журналістикою.

Діє речі, в контексті функціонування в суспільстві мас-медіа некомпетентність та суб'єктивізм – загальне чи не для всіх суспільств явище. Втім, в Україні вони набувають особливих, специфічних якостей. Вони існують в рамках українського суспільства, у якому:

по-перше, є дотримання законів інформаційного суспільства; отже, врахування цих законів у практиці функціонування мас-медіа – об'єктивна потреба соціальної системи;

по-друге, є наявними такі форми власності на мас-медіа, коли в руках окремих складових влади зосереджено функції розпорядження колосальними комунікативними ресурсами; отже, некомпетентність та суб'єктивізм стають небезпечними саме в комунікативному сенсі;

по-третє, є значним рівень централізації політичної влади; отже, у випадку пріоритету суб'єктивістських механізмів управління мас-медіа цей рівень призводить до величезних політичних колізій та навіть кризовим явищам.

Некомпетентність та суб'єктивізм породжують консервативність не на особистісному рівні, а як стиль управління комунікативною сферою суспільства, яке поступово може перетворитися на консервативне. Тому можемо твердити, що некомпетентність та консерватизм створюють непогані умови для різкого підсилення відчуження в суспільстві, яке стає – саме завдяки обігу в суспільстві публіцистичних текстів – базисною засадою цього суспільства.

Зрозуміло, що некомпетентність у галузі функціонування мас-медіа є особливо небезпечною, оскільки об'єктом цієї діяльності виступає суспільство в цілому і, зокрема, кожен із суспільних кластерів (див.: [28]). Тому в діяльності мас-медіа величезної ваги набуває комунікативне тло.

Будь-яке владне рішення повинно супроводжуватися комунікативним тлом [29]. Будь-який публіцистичний текст має ґрунтуватися на постулаті про те, що необхідно аудиторію переконати в правильності (чи, навпаки, помилковості) того чи іншого варіанта її (аудиторії) поведінки у майбутньому на засадах

стратегічних особливостей діяльності того медіа, який розповсюджує цей текст.

Комунікативний фон владного рішення відіграє роль певної методології, яка дає аудиторії політичні орієнтири для визрівання та формування в суспільстві конкретного рішення. Публіцистичний текст – як складова лінгвістичних, політичних, юридичних, моральних, філософських, етичних поглядів та ідей – містить елементи впливу на аудиторію хоча б вже тому, що рефлектує соціально-політичні, економічні, побутові, духовні відносини представників суспільства. Це дає підстави твердити, що журналістика як носій публіцистичних текстів розвивається цілком самостійно, здійснюючи публіцистичний вплив на суспільні відносини, розвиток суспільного життя, становлення громадської думки.

Таким чином, публіцистичний текст як комунікативний феномен, яким оперує журналістська практика, володіє двома характерними особливостями. По-перше, він виступає втіленням у комунікативній практиці цілого набору тих соціальних рішень, які до створення самого тексту вважаються теоретичними. По-друге, для аудиторії публіцистичний текст є фактором рекомендацій соціально-політичного, економічного та духовного порядку – саме тих рекомендацій, які виступають в якості первинних положень, що лежать в основі конкретної організаційної роботи структур – засновників чи видавців медіа.

Отже, публіцистичний текст – попри строкатість соціального контексту свого функціонування в медіа – залишається творчим стрижнем організації публіцистичного матеріалу. В цьому контексті коректно говорити про наявність не стільки творчих елементів у діяльності мас-медіа, скільки про зосередженість творчих особливостей журналістської діяльності, які акумулюються саме у функціонуванні в мас-медіа публіцистичного тексту.

Першою особливістю публіцистичних текстів (втілення у практику якихось конкретних рішень засобами публіцистичного впливу) є пріоритет утилітарного підходу до функціонування мас-медіа в суспільстві у конкретно-політичний момент. Складність створення публіцистичного тексту полягає тут у необхідності збагнути сутність, гостроту ситуативного моменту, опанувати комунікативний вплив, зуміти віднайти зв'язок між рішенням, що оприлюднюється, та потребами суспільства.

Другою особливістю публіцистичних текстів (осмислення й аналіз рішень) є методологія рішень, які створюють необхідний фундамент для грамотного комунікативного супроводу. Цікаво, що чим вищим є рівень рішення, тим більший суспільний інтерес викликає публіцистичний текст, що доносить до аудиторії це рішення. Складність створення публіцистичного тексту полягає тут у необхідності створити цілісну систему комунікативного впливу на аудиторію з метою формування – конкретно окресленої, чітко сформульованої та структурно артикульованої – громадської думки.

Мас-медіа є управлінським інструментарієм, діяльність мас-медіа обслуговує журналістикознавство; втім, розглядати мас-медіа як щось відокремлене від влади, від аудиторії, від суспільства некоректно. Мас-медіа є дотичними до суспільства, до влади, до громадських структур, мас-медіа регулюють суспільні відносини, розвиток певних форм управління. Тому публіцистичний текст коректно вважати не лише безпосереднім чинником формування громадської думки, а формою соціального управління – і у цій якості він не потребує зайвої наукової компліментарності.

При всій переконливості вимог до публіцистичного тексту як форми соціального управління варто зазначити, що діяльність мас-медіа (а, отже, і журналістикознавство як наука про цю діяльність) має оперувати і технологічною частиною, – такою науковою інформацією, яка не лише лежить в основі прикладної (текстуальної) діяльності мас-медіа, але й організовує цю діяльність. Постає проблема *технології творчості* журналістської діяльності, яка безпосередньо витікає із таких частин журналістикознавства, які вивчають процес переходу основних положень науки про журналістику в журналістську практику.

Схематично ця теорія може бути представлена таким чином: якщо журналістикознавство пояснює діяльність мас-медіа взагалі, то технологія творчості журналістської діяльності посвідчує шляхи реалізації цієї діяльності; якщо журналістикознавство пропонує наукове знання про джерела, зміст і форми діяльності мас-медіа, то технологія творчості журналістської діяльності розкриває механізми здійснення журналістикою владних повноважень саме через творчі характеристики здійснення цих повноважень публіцистичними текстами. Тому і констатуємо, що публіцистичний текст слугує методологічним ґрунтом загальної теорії організації діяльності мас-медіа,

окремих видів, типів, структур мас-медіа, типологічних та творчих складових цієї діяльності. Технологія творчості журналістської діяльності враховує і те, що кожний мас-медіа оперує власним набором творчих прийомів та методів впливу на суспільство, що перетворює журналістську діяльність на форму управління.

Журналістська діяльність у технологічному творчому вимірі може бути представлена дев'ятьма функціями. Перерахуємо їх.

По-перше, оцінка співвідношення комунікативних впливів у суспільстві, виявлення їхніх сильних та слабких представників та формування на цих засадах певної стратегії поведінки на інформаційному полі.

По-друге, науковий аналіз альтернатив, які витікають як із сукупності політично-комунікативних стосунків у суспільстві, так і з окремого ланцюжка цих відносин.

По-третє, врахування реальних протиріч у суспільстві, співпадіння (чи, навпаки, невідповідність) інтересів та визначення на цих засадах стрижневого комунікативного напрямку.

По-четверте, визначення спільників (як правило, тимчасових) при вирішенні власних комунікативних завдань.

По-п'яте, визначення характеру і змісту угод чи компромісів, на які варто йти в ім'я здійснення поставленої мети.

По-шосте, визначення оптимальних на цю мить форм здійснення комунікативної діяльності як політичного явища.

По-сьоме, корегування журналістської діяльності в залежності від ситуації, що змінюється, та накопиченням потенціалу (фінансового, організаційного, політичного тощо) суб'єктами здійснення журналістської діяльності.

По-восьме, використання всіх реальних можливостей для здійснення комунікативного впливу.

По-дев'яте, здійснення необхідних заходів для доведення інформації до конкретного об'єкта впливу.

Діяльність журналістики та влади як соціальних інститутів у функціональному вигляді є певним набором організаційних та творчих прийомів впливу на населення (для влади) та аудиторію (для журналістики). Це суттєво звужує можливості населення (аудиторії) як однієї із складових частин самоорганізації суспільства, оскільки лімітує їхню діяльність. Чим більш суттєвим є владний та комунікативний вплив на життя суспільства, тим вищою є його самоорганіза-

ція, діяльність ця має бути скерованою на справжнє, реальне відстоювання інтересів населення (аудиторії) – і передусім на управлінську реалізацію інтересів населення (аудиторії). Будь-якому чиннику суспільного життя вкрай важливо знати потенціал об'єктів свого впливу. І той самий час більшість об'єктів суспільної діяльності мають певний специфік, знання якої необхідно враховувати для організації такого оптимального функціонування.

Таким чином, журналістська діяльність та дії влади виступають репрезентантами інституціоналізації не лише у зв'язку з потребами населення (аудиторії), які самоорганізуються за допомогою політичних важелів, але й потребами самих влади та мас-медіа як об'єктивних інституціональних явищ. Сучасна комунікативна практика ґрунтується на конкретному фактичному матеріалі, що втілюється у публіцистичних текстах. Тут маємо справу з явищем гетерогенності, яке проявляється у взаємозв'язку різних комунікативних систем.

Системна організація будь-якого об'єкта соціальної дійсності висуває автономність, яка в керуванні суспільством часто-густо асоціюється або з незалежністю, або зі зневагою до влади чи до журналістики. Побутова свідомість, як правило, передбачає в цьому суттєвий момент владного чи комунікативного відчуження, який вирачається владним чи комунікативним змістом управління як функції інституціонального явища. При розгляді особливостей комунікативного обслуговування влади стає зрозумілим, що ця проблема вийшла за межі технічної чи навіть політичної та набула рівня творчої харизми. Тут виникає фон достатнього накопичення інформації щодо соціальних наслідків комунікативних процесів.

Багатогранність та складність як формування, так і функціонування громадської думки в суспільстві дають нам можливість однозначно виокремити досить струнку схему функціонування в мас-медіа публіцистичних текстів, які мають на меті формування громадської думки з приводу конкретної, чітко окресленої проблеми. Схематичне узагальнення подібного впливу на аудиторію слід конкретизувати визначенням завдань і методів здійснення формування громадської думки.

Тому завдання, які постійно відтворюються будь-якою комунікативною системою як організаційним та творчим феноменом, виявляють в постійному реформуванні механізмів організації владою

та мас-медіа творчої діяльності, її управлінських функцій, приведенні їх до відповідності з новим, таким, що постійно змінюється, рівнем організації та структури мас-медіа. Публіцистичний текст як суспільний феномен відіграє при цьому беззаперечно провідну роль. Саме в цьому закладено гарант максимально корисного для українського суспільства врахування автономних соціальних потенцій українських мас-медіа. Йдеться про явище комунікативного управління суспільством, кінцевою метою якого є досягнення максимально ефективної діяльності публіцистики як соціального чинника.

Якщо провести аналогії з вертикальною та горизонтальною особливостями взаємозв'язків комунікативної діяльності та політичної культури, то напрашується асоціація з можливістю визначення владної комунікативної мобільності у вертикальному та горизонтальному зрізах. За допомогою вертикальних форм комунікативної мобільності нації (структур вертикальної передачі інформації) викарбовуються соціальна свідомість, базовий рівень знань, громадська думка, норми поведінки, ціннісні орієнтації людей тощо. За допомогою горизонтальних форм передачі інформації викарбовуються система інтелектуальних національних і регіональних центрів та комунікативні інноваційні організації. Тому у вертикальному русі знань домінуюча роль належить здебільшого традиціям, а у горизонтальному – мас-медіа, виключно в сенсі використання публіцистичних текстів.

Робимо висновок, Демократичне суспільство прагне до максимального контролю комунікативної діяльності – однак тут повинні існувати певні обмеження (хоча б вже тому, що в них закладена необхідність самого контролю). Зазвичай вони є такими, що відбуваються “знизу”, тобто є притаманними суспільним чинникам. Втім, контроль “згори” – тобто, владний контроль – так само пов'язаний з певними обмеженнями. В основах і першого, і другого структурного змісту контролю за комунікативною діяльністю лежать перш за все суспільні чинники.

Тому, як в практиці політичного керівництва, так і в науковому обігу публіцистичний текст, що, як ми вже вияснили, виступає комунікативним чинником суспільної діяльності, у функціональному вигляді можна інтерпретувати як певний набір організаційних прийомів та методів впливу на аудиторію. Подібне трактування певним чином звужує можливості самої аудиторії як форми суспільної

організації – в тому числі й соціальної. Соціальна спрямованість аудиторії як об'єкта споживання публіцистичних текстів є одним з найбільш суттєвих, наочних проявів комунікативної діяльності. Тому і вважаємо, що наступним етапом аналітичного розвитку запропонованої наукової проблеми може стати аналіз аудиторних рефлексів та функціонування в суспільстві публіцистичних текстів.

Цитована література

1. Шкляр В. Мас-медіа і виклики нового століття // Бібліотека журналіста-міжнародника. – К., 2003. – Т. 7.
2. Зворонга В. Інформація? Комунікація? Пропаганда? // Нові виклики комунікації. – 2002. – № 6/7.
3. Зворонга В. Українська преса як чинник політичної та культурної інтеграції // Українська періодика: історія та сучасність: Доповіді та повідомлення Сьомої Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. – Львів, 2002.
4. Зелінська Н. “Риторика науки” як нова модель наукової комунікації // Наукові записки УАД. – Львів, 2001. – Вип. 3.
5. Зелінська Н. Становлення професійної видавничої діяльності в українській періодиці кінця ХХ століття: проблеми, погляди, паралелі // Збірник праць НДЦ. – 2002. – Вип. 10.
6. Зелінська Н. Поетика приголомшеного слова: Монографія. – Львів, 2003.
7. Іванов В.Ф. Правові умови діяльності ЗМІ України // Сучасне та майбутнє журналістики в плюралістичному суспільстві: Матеріали семінару. – К., 1999.
8. Іванов В.Ф. Соціологія масової комунікації / Київський національний університет імені Т.Шевченка. – К., 1999.
9. Іванов В.Ф. Поняття “інформація” у різних науках // Наукові записки Інституту журналістики. – К., 2000. – Т. 1.
10. Іванов В. Деякі моменти когнітивно-регулятивного підходу до масової комунікації // Наукові записки Інституту журналістики. – К., 2001. – Т. 4.
11. Іванов В. Поняття про засоби масової комунікації: теоретичні та історичні аспекти // Українська періодика: історія і сучасність: Доповіді та повідомлення Сьомої Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. – Львів, 2002.

12. Костенко Н.В. Ценности и символы в массовой коммуникации / АН Украины; Ин-т социологии. – К., 1993.
13. Kostenko N. Cultural Paradigms of Mass Communication // The Politology of Post-Communism / The Ukrainian case. – Texas, 1977.
14. Потятиник Б., Лозинський М. Патогенний текст: Монографія. – Львів, 1996.
15. Потятиник Б. Реабілітація пропаганди? // Українська періодика: історія і сучасність: // Українська періодика: історія і сучасність: Доповіді та повідомлення Сьомої Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. – Львів, 2002.
16. Різун В. Загальна характеристика масовоінформаційної діяльності / КНУ ім. Т.Шевченка, Ін-т журналістики. – К., 2000.
17. Різун В. Основи масового спілкування як духовного єднання і порозуміння // Вісник Львівського університету. Сер. журналістика. – Львів, 2001.
18. Різун В. Системи масової комунікації // Наукові записки Інституту журналістики. – К., 2001. – Т. 3.
19. Ручка А. Социальные ценности и нормы. – К., 1976.
20. Ручка А. Особенности системной трансформации современного украинского общества // Современное общество. – 1994. – № 4.
21. Ручка А. Культурно-комунікаційні орієнтації населення України / Ефір і закон. – К., 1996.
22. Сербенська О. Інноваційні процеси у мові сучасних засобів масової інформації // Українська періодика: історія і сучасність: Доповіді та повідомлення шостої Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. – Львів, 2000.
23. Сербенська О. Інновації мови в сучасних мас-медіа // 12 років НТШ ім. Шевченка: Збірка наукових праць і матеріалів. – Львів, 2001.
24. Сербенська О. Актуальні проблеми екології української мови та сучасні засоби масової інформації // Українська періодика: історія і сучасність: Доповіді та повідомлення Сьомої Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. – Львів, 2002.
25. Сербенська О. Ефірне мовлення у взаєминах з усною мовою // Телевізійна й радіожурналістика. – 2002. – Вип. 4.
26. Сербенська О. Мовна ментальність та шляхи її формування // Записки перекладацької майстерності. 2000 – 2002. – Львів, 2002.

17. Цыганков А.П. Политология Роберта Даля // Социально-политические науки. – 1990. – № 10.
18. Фінклер Ю. Сучасна масова комунікація та сучасна масова культура: проблеми взаємопроникнення та включеність аудиторії // Книга і преса в контексті культурно-історичного розвитку українського суспільства: Збірник наук. праць кафедр ВСіР УАД. – 1998. – Вип. 2.
19. Фінклер Ю. Комунікативний супровід війни у Чечні як взірць маніпулювання громадською думкою // Доповіді і тези виступів на III Міжнародній науковій конференції “Конфлікти в суспільстві: діагностика і профілактика”. – Київ – Чернівці. – 1995.

Аннотация

В работе рассматривается феномен публицистики как сложной иерархической системы социальных отношений, в которой значительную роль играют коммуникативные ожидания аудитории. Во взаимосвязях уровней «автор – мас-медиа – публицистический текст – аудитория» смысловые акценты переносятся с первого элемента на последний. Отсюда вытекает трактовка публицистического текста как коммуникативной формы общественной деятельности.

Annotation

In work the phenomenon of publicism as complex hierarchical system of the social relations is considered, in which the significant role is played by communicative expectations of an audience. In interrelations of levels «the author - media - publicistic text - audience» the semantic accents are transferred from the first element on last. Treatment of the publicistic text as communicative form of public activity from here follows.

Стаття надійшла до редакції 28.09.03
Стаття поступила в редакцію 28.09.03

УДК 82-6.09

Галич В.М.

ЛИСТ ЯК СКЛАДОВА ЖАНРОВОЇ ПАРАДИГМИ ПУБЛІЦИСТИКИ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Епістолярна спадщина кожного великого письменника завжди цікавила широке коло читачів, оскільки збагачувала їхнє бачення постаті класика літератури, допомагала досягнути секрету його художньої майстерності, розкривала маловідомі факти біографії, сприяла глибшому розумінню літературного процесу доби, в яку жив автор листів. Практика написання листів зародилася ще в стародавній Греції, і мала свій розвиток у Римі, про що свідчать зразки цього жанру, котрі належать Ісократу, Платону, Аристотелю, Цицерону, Плінію, Сенеці. На думку В. Здоровеги, послання і звернення – це одна з перших форм існування публіцистики. Вже серед літературних пам'яток Київської Русі знаходимо ряд документів, які, безумовно, є прообразами листа як журналістського жанру” [1, с. 254]. Це і “Повчання” Володимира Мономаха, і “Слово до князів”, авторство якого досі не встановлено; пізніше – це полемічні твори Івана Вишенського, Герасима Смотрицького тощо. Не дивно, що письменницькі листи здавна привертала увагу дослідників. Останнім часом увага науковців до листа як літературного жанру також значно посилилася, про що свідчать видані нещодавно праці В. Кузьменка “Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-50-х років ХХ століття” та М. Коцюбинської “Зафіксоване і нетлінне”. Роздуми про епістолярну творчість” або вдала інтерпретація листування відомих українських письменників Ольги Кобилянської та Лесі Українки, здійснена С.Павличко чи “Історія одного потаємного кохання” Іллі Стебуна, в якій йшлося про листи М.Коцюбинського до О. Аплаксіної, або вихід окремих книжок, що містили листи відомих людей – таких, як “Голос душі: Книга І. Листи з Парнасу” І. Світличного чи “200 листів Бориса Антоненка-Давидовича” Д. Нитченка, “Листи” Надії Суровцевої тощо. Ще понад сто років тому І. Франко зазначав: “Листи навіть невеличких писателів

можуть мати значення для історії літератури і суспільності, а щодо українських писателів... тисячі обставин причиняються, щоб життя і розвій їх прислонити тайною. Відси йдуть усякі теорії про сякі чи такі на них впливи, теорії, котрих, звичайно, не треба б, якби ми знали дійсно, на чім образовувався, з ким зносився і як розвивався даний писатель. От тим-то я думаю, що кожне зернятко фактичної інформації в таких справах посуває значення нашої літератури наперед...” [2, с. 462].

Однак і сьогодні лист розглядається здебільшого як літературний жанр безвідносно до того, чи є він діловим, мемуарним або публіцистичним за змістом. У центрі ж нашої уваги в даній статті буде лист як один із численних публіцистичних жанрів. Об'єктом стануть листи видатного українського прозаїка другої половини ХХ століття Олесь Гончара, які досі практично не досліджувалися науковцями, чимало (якщо не сказати більша частина) з них досі навіть не друкувалися. Метою нашої уваги стане жанрова специфіка листів Олесь Гончара, аналіз їхнього ідейно-тематичного змісту, окреслення особливостей поетики.

На сьогодні оприлюднено небагато листів Олесь Гончара. Більшість із них буде друкуватися в десятому томі Зібрання творів письменника в дванадцяти томах, яке зараз здійснює видавництво “Наукова думка”.

Лист є однією з найпростіших жанрових форм публіцистичної творчості. Але це лише на перший погляд. Насправді ж лист, як зазначає М. Коцюбинська, – “інтелектуальний продукт особливого роду. Текст як багатофункціональна система, дотична до різних сфер суспільної та індивідуальної свідомості, стилістично неоднорідна, змістовно багатогранна, максимально – просто впритул – наближена до найінтимніших пластів духовного буття людини. Своєрідний синтез ratio й emotio” [3, с. 5]. Листи в суспільстві завжди виконували ряд важливих функцій: комунікаційну, інформаційну, сповідальну, пояснювальну, полемічну, естетичну тощо.

З листів письменників (а вони, як правило, пишуться довільно, не регламентовано) виразно проглядається авторська особистість. Елементи камуфляжу – літературного, жанрового, пов'язаного із вдумом, з необхідністю езопової мови, з певними історичними і життєвими ситуаціями тощо, – безперечно, також наявні, ... але без-

посередність усного мовлення – від Я до Ти – тут особливо наочна” [3, с. 18]. Михайлина Коцобинська відносить листи до проміжного жанру, оскільки в них “трансформується, висвітлюється окремими краплями і щоденник, і вірш у прозі, і публіцистичні пасажи, і лірична сповідь, і дидактичні роздуми. І цим переліком жанрова картина листа аж ніяк не вичерпується” [3, с. 18]. Усе це справді має місце в жанровій характеристиці листа. Однак необхідності зараховувати його до якогось непевного, до кінця не зрозумілого проміжного жанру немає потреби. Листи органічно вписуються в жанрову систему публіцистики й посідають у ній належне й зовсім не проміжне становище. “Не викликає сумніву й існування епістолярного жанру в переліку традиційних жанрів публіцистики” [4, с. 181], – зазначав В. Кузьменко.

Епістолярну спадщину Олесь Гончара важко зрозуміти без урахування характерних особливостей доби, у яку вона творилася. Перші листи письменника датовані 30-ми роками, позначеними страшними злочинами сталінізму. Не менш важкими були й 40 – 50-і роки, коли, відбувши нелюдську війну, прозаїк стрімко здобував позиції в літературі. І лише після смерті Сталіна поволи розпочалася відлига, відома під назвою хрущовська, і це одразу позначилося на змісті листування Олесь Гончара. Потім настали десятиліття брежнєвського застою, горбачовської перебудови, перші роки незалежності України, що виразно відстежується в листах визначного письменника. Можна впевнено стверджувати, що листи Олесь Гончара, котрі писалися в різні роки до друзів, знайомих, письменників, читачів, шанувальників творчості митця, політичних і державних діячів – це своєрідна кардіограма доби, в якій надзвичайно чутливо й чітко проглядається реакція на будь-які коливання суспільно-політичного характеру, враховано настрої народних мас, розкрито творчу еволюцію письменника, його реакцію на злочинні виклики часу (на жаль, ніхто й ніколи не рахував, скільки листів написала ця людина, хоча в одному із своїх інтерв'ю “Українській газеті” дружина письменника В. Гончар називає 130 листів Олесь Гончара до дніпропетровського товарища Сергія Задорожного й близько 140 – до друга юності Олесь Юренка) [5]. З епістолярію виростають нові публіцистичні підходи до осягнення дійсності, шліфуються, набувають логічної завершеності естетичні концепції. У листах вони виявляють себе надзвичайно гостро, оскільки досить часто останні адресовані людям

з близьким світобаченням і світовідчуттям. Не менш гострими є й листи, в яких порушуються злочинні проблеми доби, адресовані високопосадовцям.

А ще листи Олесь Гончара всебічно розкривають визначальні риси його особистості – невгамовну жадобу до знань, патріотизм і стійке відстоювання інтересів свого народу, готовність прийти на допомогу тим, хто цього потребував. Ще з юнацьких літ в Олесь Гончара визріла потреба вчитися, про що він неодноразово заявляв у листах до свого товариша О. Юренка: “Зараз треба вчитися, вчитися, вчитися. І я, брат, з усім вогнем душі поринув у навчання” [6, с. 11]. У повоєнний час Олесь Гончар знову повторить цю думку, додавши ще й потребу наполегливої праці: “Треба писати і писати та вчитися і вчитися” [7].

Листи Олесь Гончара переконливо свідчать, скільки сили й енергії він витратив в умовах радянської системи, борючись за тиражі українських видань, ведучи пропаганду національної літератури, рідного слова. Ще в квітні 1959 року в листі до тодішнього першого секретаря ЦК КПУ М.В. Підгорного Олесь Гончар рішуче виступив проти “непродуманої пропозиції Міністерства культури УРСР ... про передачу видавництву “Радянський письменник” друкованих органів Спілки письменників: “Літературної газети”, “Пітчизни”, “Всесвіту” і “Советской Украины”, бо це “поставить під загрозу саме існування видавництва” [8, с. 28], що єдине в Україні видавало нові твори українських літераторів. 6 листопада 1960 року Олесь Гончар адресує лист секретареві ЦК Компартії України А.Д. Скабі, в якому гостро ставить питання про негативні тенденції у виданні книжок українських авторів. Особливо непокоїть його факт різкого “падіння тиражів художніх творів” [8, с. 31] українською мовою. “Викликає подив, – писав Олесь Гончар, – що часто твори українських письменників в перекладах на братні мови виходять більшими тиражами, ніж в оригіналі” [8, с. 33]. Письменник навів яскраві приклади значних накладів творів Миколи Бажана грузинською мовою, Любові Забашти – білоруською, Павла Тичини – вірменською у порівнянні з мізерними тиражами українських видань.

У листі до Міністерства освіти УРСР від 27 березня 1964 року в приводі удосконалення навчальних програм з української літератури Олесь Гончар пропонує “переглянути всі існуючі “Читанки” та

“Хрестоматії” з тим, щоб у них були представлені справжні високохудожні твори. Як Вам відомо, до цих видань потрапило чимало непересічного, часом малохудожнього матеріалу” [8, с. 42].

Звертаючись до першого секретаря ЦК КПУ П.Ю.Шелеста від 20 січня 1966 року, Олесь Гончар різко виступив проти політичних і кримінальних переслідувань, пов’язаних із листом І.М. Дзюби до ЦК КПУ “Інтернаціоналізм чи русифікація?": “Я був і залишаюся при тій думці, що репресії не є найкращим способом розв’язання ідеологічних питань. Більше того, вважаю, що проведені арешти завдали шкоди ідейно-виховній роботі, посіяли посеред інтелігенції, особливо серед молоді, настрої підозрливості, недовіри, пригніченості” [8, с. 55].

У листі до завідувача відділом науки й культури ЦК КП України Ю.Ю.Кондуфора від 6 червня 1966 року Олесь Гончар рішуче вимагав продуманих, конкретних і послідовних дій, котрі б “надалі рішуче унеможливили зневажливе ставлення в республіці до мови українського народу” [8, с. 62]. У зверненні до колишнього першого секретаря Київського міськкому Компартії України Ю.М. Єльченка від 9 жовтня 1980 року Олесь Гончар порушив актуальні проблеми забудови столиці України міста Києва, що за тих часів було досить сміливим кроком: “В забудові Києва явно почувається архітектурна сваволя, нехтування думкою горожан. Широка громадськість, на жаль, не залучається до обговорення проектів. А нещодавно газета “Вечірній Київ” накинулася навіть з лайкою на котрогось із своїх читачів, який посмів висловити свої міркування про забудову Києва” [9]. Різко критикуючи владні структури за “архітектурну сваволю”, “нехтування думкою” мешканців міста, Олесь Гончар пропонував Ю.М. Єльченку провести творчу розмову, до якої залучити компетентних людей, які є високопрофесійними фахівцями й здатні вболівати за свою справу. Він же закликав урахувати досвід забудови історичних районів Тбілісі та Львова, де найбільш давні частини міста набули статусу заповідних. Про своєчасність звернення Олесе Гончара, до якого, на жаль, тодішні можновладці не прислухалися, свідчить інтерв’ю доктора філологічних наук Олега Білого, який на одне із запитань кореспондента журналу “Київ” у 2003 році відповів так: “За останні сімдесят років Київ практично не змінювався, хіба що післявоєнна реконструкція Хрещатика радикально змінила обличчя міста. Тим часом у своїй центральній частині воно залишилося про-

вісний, занедбаним...” [10, с. 3]. Виступивши ще понад двадцять років тому проти провінційності, Олесь Гончар цим самим висловив свою турботу про забудову Києва, і робилося це незадовго до святкування 1500-літнього ювілею міста, під що виділялися вельми великі гроші.

Турботою про збереження визначної пам’ятки архітектури XVIII ст. пронизано лист до колишнього Голови Ради Міністрів УРСР О.П. Ляшка від 20 січня 1982 року: “Всі, хто дорожить скарбами народної культури, багато людей в республіці і в Москві сьогодні занепокоєні становищем, що склалося в Новомосковську й реально ставить під загрозу саме існування цього унікального витвору вітчизняного дерев’яного зодчества”[11].

Особливо публіцистично гостро Олесь Гончар порушив проблеми національно-культурної політики в листі до Генерального секретаря ЦК КПРС М.С.Горбачова від 20 червня 1987 року: “Язык украинского народа изгоняется из школы последовательно, ему больше не находится места в учреждениях, в детских садах, в средних и высших учебных заведениях, где еще после войны преподавание велось в основном по-украински”[8, с. 218]. Олесь Гончар відверто пише про дискримінаційні заходи партійних і радянських органів, які привели до суттєвого звуження сфери вживання української мови в суспільному житті України. При цьому він розкриває відпрацьований механізм цієї дискримінації: “Схема дискриминации национального языка на Украине весьма простая: сначала искусственно сузжаем сферу практического применения этого языка, изгоняем его из почты, государственных учреждений (что противоречит Конституции), отменяем экзамены по этому языку при вступлении в вузы, с презрительной миной вытесняем этот язык из официальных собраний, пленумов (оставляя право выступать на родном языке лишь двум участникам: поэту и доярке). Министерским циркуляром разрешаем в школе любому шаловато отказаться от посещения уроков родного языка, а потом самодовольно ухмыляемся: «видите, сами не хотят»... **Глумление над национальной культурой, над языком народа – только так это можно назвать**” [8, с. 220].

Особливе обурення в письменника-публіциста викликала практика звільнення від вивчення української мови в школі: “Ребе-

нка легко сбить с толку, сегодня он отказался от родной речи своего народа, завтра отречется от матери, а дальше, может, и от Родины?" [8, с. 220]. Таку позицію української влади Олесь Гончар вважав аморальною, лицемірною, псевдodemократичною. У листі до М.С.Горбачова письменник рішуче наполягав на конституційному захисті національної мови українського народу.

Глибокою турботою письменника-громадянина проникнутий один із останніх листів Олесь Гончара, написаний незадовго до його смерті 20 травня 1995 року й адресований Президентові України Л.Д. Кучмі, в якому автор порушив важливу проблему відновлення знищених у роки тоталітарного правління пам'яток національної культури, зокрема Києво-Золотоверхого монастиря, "архітектурного шедевиру світової ваги" [8, с. 238]. "Відтворивши цю пам'ятку, – писав Олесь Гончар, – ми повернули б нашому ошуканому народові і всьому людству безмірно великі духовні цінності" [8, с. 240]. Письменник запропонував Президентові ряд конкретних заходів, що сприяли б відбудові загальнонародних цінностей, зокрема пропонувався створити при Президентові Державну раду, до якої б увійшли провідні вчені, представники владних структур, які б займалися керівництвом відбудови Києво-Золотоверхого Михайлівського монастиря. І той факт, що монастир було відбудовано, засвідчує велику заслугу Олесь Гончара, своєчасність порушеної ним проблеми.

Не менш публіцистичними є й ті листи Олесь Гончара, котрі містять особисті прохання, що дуже часто є виявом турботи про людей, які потрапили в скрутне становище. Зокрема в одному з листів до Миколи Киценка, що посідав високі посади в Запорізькій області, Олесь Гончар висловив прохання надати можливу допомогу старому охоронцю багатівікового дуба, що є окрасою острова Хортиця в Запоріжжі: "Дорогий Миколо Петровичу! Пише мені дід Дейкун, як йому тяжко. І сліпне, і баба хвора, і пенсія мала... Та ще й біля дуба всякі негаразди. Чи не змогли б Ви під'їхати до нього й на місці розібратись: чим можна допомогти? Адже ж людина справді рідкісна, і громадська, і з таким почуттям совісті й честі. Це є гордість Запоріжжя, і ось так забутий, безпомічний... Дуже Вас прошу – виберіть часинку, побувайте в нього, вислухайте його. Я певен, що Ви знайдете спосіб подати руку підтримки цій людині" [12, с. 31]. Петро Ребро наводить й інший лист, в якому Олесь Гончар турбувався

про долю звичайної людини, вчительки із Запоріжжя. Звертаючись до М. Киценка, письменник зазначав: "Пише група випускників СШ № 53. Просять допомогти одержати квартиру своїй вчительці Сіренко Ользі Миколаївні (працює вона в тій же 53-ій школі, а мешкає зараз по вул. Солідарності, 32). Не знаю, як воно там насправді, але лист – просто крик душі, і я оце не придумав нічого кращого, як і Вам завдати клопоту. Може б, Ви доручили кому перевірити, уточнити, а коли що – то й посприяти? І дуже прошу прощення за клопіт, але іншої можливості я не бачу (і згадую, що охоронцеві Хортицького велетня Ви ж таки наробили Вам, допомогли)" [12, с. 31].

І хоча подібні листи треба віднести скоріше до ділових, однак написані вони на злобу дня, а тому їхній зміст є виразно публіцистичним. Тональність таких листів є відмінною від аналогічних звертань до органів влади. Прохаючи друзів допомогти часто незнайомим людям, Олесь Гончар як справжній інтелігент виявляв особливу тактовність, делікатність, ніби вибачаючись перед адресатом за завдані клопоти. Уже в умовах незалежної України він часто у приватних листах, адресованих іншим людям, висловлював неординарні думки, багато проблем будівництва молодій державі. Особливо болюче сприймав він нападки на класичну спадщину української літератури. У листі до Володимира Базилювського від 6 червня 1993 року Олесь Гончар наголошував: "Сьогодні серед нігілістичного гвалту, серед загрозливі примітивних літературних ревізорів усім нам необхідно зберегти розсудливість, бути обачними, щоб, очищаючи літературу від тоталітарних накипів, не вихлопнути, як ото мовиться, й дитя. Не забувати, скажімо, що, крім подарунків вождю, Малишко дав Україні і першокласну лірику, закодовану хоча б в отім неперевершеному рядку: "цвітуть осінні тихі небеса..." Бути дбайливими, рішуче захищати від сучасних кон'юнктуристів усе цінне для нашої культури, вберегти від зневаги подвижницьку працю покоління Ільїнських і Рильських – це ж наш спільний святий обов'язок" [13].

Н.І. Белунова виділяє такі жанрові різновиди листа: дружній, діловий, науковий, публіцистичний, художній і побутовий [14, с. 70]. В. Кузьменко пише про епістолярні статті, відкриті листи, епістолярні памфлети [4, с. 194]. В. Здоровега називає свої різновиди листа, як "відкритий лист, послання, лист без адреси, звернення, заява, привітання" [1, с. 262]. І хоча публіцис-

тичність може виявлятися в будь-якому жанровому різновиді листа, в Олеся Гончара вона виразно заявляє себе передусім у власних публіцистичних листах, передусім тих, що спрямовані до партійних, радянських органів, інших владних структур, а також у дружніх листах, адресованих знайомим, друзям, товаришам по перу, здебільшого тим, з ким він міг відверто поділитися своїми радощами та болями, турботою про долю свого народу й держави, а також окремої, іноді незнайомої йому людини.

Олесеві Гончару імпонувала підтримка читачів, які досить часто в адресованих письменнику листах виходили далеко за межі прочитаних творів, порушуючи важливі проблеми буття українського народу. Митець щиро радів, коли його художні чи публіцистичні твори стимулювали думки читачів, і намагався завжди відповісти їм, навіть, якщо вони були зовсім незнайомими йому людьми. “Схвилював мене Ваш лист, – писав Олесь Гончар 27 липня 1992 року Івану Шаповалу. – Глибоко й проникливо прочитали Ви моє “Відкриття Альберти”. Може, аж занадто щедрі Ваші слова про цю річ. А от що “Альберта” викликала у Вас так багато важливих і слухних думок – це мене радує. Бо писалося справді для людей мислячих, не сонних, не байдужих, для тих, хто здатен прозріти душею, скинути полуду очей і побачити життя в істинному світлі” [15]. У листі до львівського вчителя А.Ф. Юрчука від 29 січня 1995 року письменник зазначає, що йому “приємно було дізнатися, що є вчителі, які так глибоко прочитують “Прапорonoсці”, знаходять у них, як Ви пишете, “Багато українського матеріалу”. Справді автор при написанні трилогії ставив перед собою ще й “реабілітаційну мету”, хотів зняти з українців тавро колаборантів, якими зображувала офіційна пропаганда всіх тих, хто мав нещастя опинитися в окупації або в полоні. Автор хотів показати, що українці не гірше за інших виявили себе в боях проти фашизму” [16]. Увагу письменника привернули міркування Марії Зобенко про роман “Тронка”. У листі до неї Олесь Гончар писав: “Ви помітили й відчули саму суть твору і це робить Вам честь. Дуже слушно виділяєте Ви новелу “Полігон”, адже ця “Історія...” та “Залізний острів” є серцевиною всього твору. Пригадується, яке потрясіння автор пережив після відвідин полігону. І весь твір мав би називатись “Полігон”, якби ж писався та друкувався він за нормальних умов, а не в наскрізь милітаризованій державі. Саму ж полігонну новелу вдалось... тільки чудом врятувати (правда автор не ходив по імперських під’їздах,

ходили редактори), на щастя, знайшлась і в Генеральному штабі якась добра – може, земляцька? – душа, що сказала приблизно так: “Ніж губити художній твір, нам же простіше перенести таврійський полігон в інше місце”. Так і було зроблено” [17].

Публіцистика Олеся Гончара представлена багатьма жанрами – статтями, нарисами, виступами, інтерв’ю, рецензіями, некрологами тощо. Однак листи в жанровій парадигмі публіцистики письменника посідають особливе місце. І хоча в другій половині ХХ ст. епістолярна творчість стала поступово втрачати свої позиції, що пов’язано з новітніми досягненнями науки та техніки (телефонізація, комп’ютеризація суспільства, поява Інтернету, швидкісного мобільного зв’язку), все ж таки письменник надавав перевагу саме їй.

За життя Олеся Гончара було надруковано зовсім мало його листів. Цей процес пришвидшився після його кончини. Михайло Слабошпицький писав про епістолярій Дмитра Нитченка, що він “був одним із останніх у тій генерації, яка ще любила писати листи. На жаль, сьогодні цей прекрасний анахронізм можна скорше надібати в музеї. Мистецтво епістолярію відходить у записники історії” [18, с. 135]. Це повною мірою стосується й Олеся Гончара. Його листи – це пристрасний публіцистичний коментар до перебігу подій, що відбувалися протягом шістдесяти років вітчизняної історії, цікаві відгуки на окремі твори чи літературний процес доби, блискучі експромти філософського, політичного, мистецького характеру, виразні літературні портрети сучасників, розкриття секретів власної творчої лабораторії.

Жанр Гончарових листів не вписується в будь-який канон. Це непорушний слава публіцистики, мемуаристики, культурології й біографіки. Він є поліфонічним, листи письменника написані добірою, як правило, яскравою, образною мовою, емоційно, експресивно, часом лірично, хоча зовні автор дотримується усталених традицій поезиї епістолярного жанру з обов’язковими ревізіями – структурними елементами (вітання на початку й прощання наприкінці тексту, мотивування причини написання листа, датування, підпис). Авторська особистість Олеся Гончара в його листах проглядається значно виразніше, ніж у романах, повістях чи новелах. В епістолярній спадщині письменника помітно виявляє себе й масштаб узагальнення дійсності. Якщо

автор відштовхується від кількох цілком конкретних фактів, та його висновки скоріше мають частковий характер; коли ж ці факти аргументуються, порівнюються, зіставляються, то вони набувають ознак широкого узагальнення дійсності.

За своїм призначенням листи Олесе Гончара є різними: це й намір поділитися думками з друзями, колегами по перу, читачами; у випадку ж звернення до офіційних владних структур це спроба привернути увагу до певних актуальних проблем переважно громадсько-політичного звучання, вплинути на діяльність органів влади, сформулювати потрібну для розв'язання проблеми громадську думку.

Дана стаття є фрагментом комплексного дослідження публіцистики Олесе Гончара, що в перспективі виллється в цілісне сучасне осмислення постаті одного з найбільших українських прозаїків другої половини ХХ століття.

Цитована література

1. Теорія і практика радянської журналістики. Основи майстерності. Проблеми жанрів / Під ред. В.Й.Здоровеги. – Львів, 1989.
2. Франко Іван. До А.Ю.Кримського // Збір. тв.: У 50 т. – Т.49 – К., 1986.
3. Коцюбинська М. “Зафіксоване й нетлінне”. Роздуми про столітню творчість. – К., 2001.
4. Кузьменко В.І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-50-х років ХХ ст. – К., 1998.
5. Гончар В. Повернення до своєї хати // Українська газета, 2000, 21 грудня.
6. Юренко Олесь. З берегів юності // Україна. – 1978. – №52.
7. Гончар Олесь. Лист до О.Юренка від 1 січня 1947 року // Родинний архів письменника.
8. Тернистим шляхом до храму: Олесь Гончар в суспільно-політичному житті України 60-80-х рр. ХХ ст.: 3б. док. та матеріалів / Упоряд.: Тронько П.Т. та ін. – К., 1999.
9. Гончар Олесь. Лист до Ю.Єльченка від 9 жовтня 1980 року // Родинний архів письменника.
10. Білий Олег. “На наших очах відроджується Київ” // Київ. – 2003. – №2-3.

11. Гончар Олесь. Лист до О.Ляшка від 20 січня 1982 року // Родинний архів письменника.
12. Ребро Петро. Олесь Гончар і Запоріжжя: Літературно-критичні статті, нариси, хроніка. – Запоріжжя, 2001.
13. Гончар Олесь. Лист до В.Базилевського від 6 червня 1993 року // Родинний архів письменника.
14. Белунова Н.И. Дружеское письмо в функционально-стилистическом аспекте // Русский язык в школе. – 2000. – №1.
15. Гончар Олесь. Лист до І.Шаповала від 27 липня 1992 року // Родинний архів письменника.
16. Гончар Олесь. Лист до А.Юрчука від 29 січня 1995 року // Родинний архів письменника.
17. Гончар Олесь. Твір мав би називатись “Полігон” // Джерело. – 1994, січень.
18. Слабошпицький Михайло. Дмитро Нитченко – людина ідеї // Київ. – 2003. – №1.

Аннотация

Письма Олесе Гончара не вписываются в жанровые каноны. Это нерушимый сплав публицистики, мемуаристики, биографии. Тысячи писем писателя дают возможность увидеть яркую авторскую личность, полную неумолимой жажды знаний, готовности прийти на помощь тем, кто в этом нуждается, стойко отстаивать интересы украинского народа.

Annotation

The letters written by Oles Gonchar go beyond the norms of this literary genre. It is a stable combination of publicism, memorialism and biography. Thousands of letters show us the bright personality of the writer, which is full of craving to gain knowledge, ready to help those who need help and defend the Ukrainian people's interests.

Стаття надійшла до редакції 8.09.03
Статья поступила в редакцию 8.09.03

РАЗДЕЛ 2. СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. ПОЭТИКА

УДК 82.035

Андрієнко В.П.

ГАФІЗ Й ГЕТЕ: ПОЄДНАННЯ КУЛЬТУР СХОДУ І ЗАХОДУ

Порівняльне літературознавство яскраво висвітлює взаємозв'язок літератур різних народів, визначає особливості вкладу у світову культурну спадщину усієї людської цивілізації. Вивчення взаємовпливу видатних творів світової літератури і розвиток національних літератур дає можливість висвітлити глибинний зв'язок між народами, культурами, а також прослідкувати, як відбувається цей важливий процес.

Проблему цієї літературної взаємодії у просторі та часі культур Сходу й Заходу може значно доповнити розгляд творчості видатних поетів різних часів і народів, зокрема Гафіза й Гете. Художні відкриття, зроблені видатним перським поетом, значно вплинули на духовний розвиток німецької культури, знайшли своє нове відображення у знаменитих гетевських поезіях. Ці оригінальні твори й тепер сприяють розвитку світової літератури, тому числі й української. Переклади та оригінальні твори українських поетів, які звертаються до творчості цих видатних поетів Сходу й Заходу, розвивають українську літературу, збагачують духовну культуру нашого народу. Щоб зрозуміти особливий вплив творчості Гафіза на Гете, звернемося до історії появи поезії перського поета на Заході.

Багато німецьких гетезнавців присвятили свої дослідження цій проблемі, зокрема гетевському твору “West-Östlicher Divan”. Так, Катаріна Моммзен, Йоганн Крістоф Бюргель, Бернд Кауманн та інші відомі вчені у своїх вагомих наукових розвідках звернулись до проблем, які підняв Гете у своєму знаменитому творі. У численних статтях і монографіях вчених йде мова про

впливовість “Західно-східного дивану” та феномен такого блискучого поєднання Західної та Східної поезії.

Досліджували вплив творчості Гафіза на поезію Гете й відомі літературознавці Сходу: Мегді Надї, Катайун Госсайнадег, Мусіфа Геламі, Мансурег Шарафцадег, Насроллаг Нікбін. Так, Махмед Ібадіан переклав багато гетевських цитат. Шодієддін Шафа та Карім Сафаві створили новий переклад гетевського циклу “West-Östlicher Divan”. Це – своєрідна данина пам'яті великому німецькому поету, який так тонко відчував особливості та глибинну суть східної поезії. У Німеччині, в місті Бонн видається журнал “Iran Studies”, то ж у рік його 12-го видання серед численних публікацій, присвячених Й.В. Гете, з'явилась стаття “Гете і Персія”, що торкається зв'язку німецького поета зі Сходом.

Але справедливо визнаємо, що ця тема для науковців не вичерпана. Також для вітчизняної філології вона становить значний інтерес, оскільки можна дослідити вплив Гафіза не тільки на Гете, а й вплив поезії цих видатних поетів на українську літературу. Тому важливою метою даної статті є також дослідження впливу гетевської поезії на українську літературу. Тому важливою метою даної статті є також дослідження впливу гетевської поезії на українську літературу. Тому важливою метою даної статті є також дослідження впливу гетевської поезії на українську літературу.

Так, ще у 1812-1813 роках у Відні з'явились перші переклади німецькою мовою віршів славетного перського поета XIV століття Гафіза (1325-1389). Повне його ім'я – Ходжа Могаммед Шамс ед Дін Гафіз Шіразі. Могаммед – це власне ім'я. Шамс ед Дін перекладається з перської як “Сонце віри”. Слід зазначити, що це було почесне прізвисько поета, який того часу був богословом, а Гафізом (“той, що знає писання”, “твердий у Корані”) був прозваний за те, що знав напам'ять увесь Коран. З плином часу це прізвисько стало літературним псевдонімом поета.

XIV століття в перській поезії – це час розквіту любовної поезії. Найвищим її досягненням того періоду стали визнані твори Гафіза, якого народ називав “співцем свободи і кохання”. Гафіз досяг майстерної довершеності в жанрі невеликого ліричного вірша – газелі. Газель (від арабського “ліричний вірш”) складається не менше як з 3, і не більше як з 12 бейтів (двовір'я) пов'язаних наскрізною моноримом кожного другого рядка,

де викінчені за думкою строфи не пов'язані між собою фабулою, об'єднує їх спільний мотив. У кінцевому бейті неодмінно нагадується ім'я, літературний псевдонім автора. Основним змістом газелі є кохання, туга закоханих.

Гафіз надавав кожному своєму бейту особливої афористичної стрункості, збагатив їх щедрим звукописом. Та головне те, що він у цьому жанрі неповторно передав відчуття не містичного, а реального, чуттєво-яскравого людського кохання, яке протистоїть усьому огидному, що є на світі. Життєлюбство, внутрішня цілісність, безкорисливість, сердечність та щирість душевних поривів – ось основні риси ліричного героя газелі Гафіза. Це був новий рубіж світової лірики, важливий крок на шляху до пізнання людського серця [1, с. 34-35].

Відомо, що європейський читач уперше познайомився з газеллю в латиномовній інтерпретації Т. Гайда у далекому 1761 році. Так, австрійський орієнталіст Йозеф фон Гаммер, який представив європейському читачу свій повний переклад гафізового “Дивану”, сприяв також появі твору “West-Östlicher Divan / “Західно-східний диван” (1814-1819) Й.В. Гете.

Справедливо визнаємо, що саме завдяки Й.В. Гете, цьому німецькому поету зі світовою славою, ім'я Гафіза стало широким і відомим у Європі. Як згадує Е. Людвіг, біограф Й.В. Гете, переклади віршів Гафіза несподівано стали надзвичайно сучасними в Європі, яка пережила епоху наполеонівських війн [2, с. 435]. Наполеон, який завоював майже усі європейські держави, звернув погляди європейців на таємничу Азію. Ще того часу, під знаменами французького імператора, у Німеччині з'явилися магометани, а у Ваймарській протестантській гімназії вперше проголосили вірші з Корану. Відомо також, що в Тюрінгії відбулося богослужіння башкирів, і тоді здивовані жителі побачили, як поважний мулла пройшов вузькими вулицями німецького міста. Так, починаючи ще з тих далеких часів, Схід все більше “завоював” Захід.

Після закінчення війни німецькі солдати привезли на батьківщину з Іспанії арабські вірші, які було передано відомому поету Німеччини. Й.В. Гете шанобливо вдивлявся у таємничі рядки, але незабаром сам ступив у царство східної поезії. Проте Гете не був новачком у цій царині, бо ще в юності його ува-

га була звернена до таємничої східної екзотики, мудрості та культури, що нараховувала тисячоліття і яка так зачарувала Гете. У 1770 році Гете створив драму “Магомет”, але цей твір не був повністю закінчений. Його великий гімн “Пісня про Магомета” (1772-1773), який призначався автором для драми, увійшов у ряд ранніх поезій Гете. Так, Магомет-завойовник утілює мрію Гете про всемогутність генія, а злиття з природою у вигляді космічного потоку нагадує про почуття вселюдського братства. Ім'ям Магомета порівнюється з силою титана Атласа (Атлант, який несе на своїх плечах увесь світ. Дещо пізніше Гете переклав “Пісню пісень” – одну з книг Біблії, в якій цар Соломон порівнює свою кохану Суламіф. Він постійно звертається до Біблії, перераховує її, працює над перекладами хвалебних пісень. Також індійського поета Калідаси (IV-V століття) Гете зображує в своїй формі свого “Пролога в театрі” (трагедія “Фауст”), в індійській легенді, яка оспівує очищення людини любов'ю – “Бог і баядера”. Відомо, що він мав намір здійснити величезну переробку стародавніх пам'яток індійської літератури – Ведд. Також Гете надав рекомендацію російським дворянам-колекціонерам для заснування “Азіатського товариства”. Німецький поет захоплювався казками “Тисяча і одна ніч”, історією Ганса Крім того, неабияке значення у популяризації східної культури у Європі мали індійські теорії німецьких філософів Шлегеля та Гегеля, а також праця Ф. Шлегеля “Про мову та мистецтво індійців”, що з'явилася у Німеччині у 1808 році.

Захоплення Гете Гафізом збіглося у часі з його подорожами німецькими землями Франкфурта, Мангайма, Дармштадту, Гейдельберга. Тому, познайомившись з творчістю Гафіза, Гете у своїх мріях наче вирушає у далеку подорож до Сходу. Місцем умовного перебування на Сході він обрав батьківщину великих поетів Гафіза та Сааді – іранське місто Шираз. Видатний поет Німеччини розумів Захід і Схід не тільки як два великі культурні та географічні регіони, а й як два світових поля людської цивілізації та культури. Мине час, і наприкінці ХХ сторіччя під час зустрічі з німецькими гетезнавцями у місті Ваймарі, де Гете провів значний час свого життя, президент Ісламської республіки Іран Мохамед Хатані визнає виняткову роль Й.В. Гете у порозумінні культур Заходу й Сходу: “Він, як західний поет, на-

магався вступити у діалог зі Сходом, особливо з його духовними та культурними величинами” [3, с. 14].

Гафіз і сьогодні залишається символом ісламсько-іранського мислення та ідентичності. Його світогляд та почуття найкраще зовнішні відтворюють східну культуру. Він – справжній майстер надчуттєвої та потаємної думки. У повсякденному житті роль Гафіза – це роль мудреця. І саме Гафізу, своєму улюбленому східному поету, який для Гете асоціювався з богом мудрості Термінієм, присвятив він окрему книгу свого циклу віршів, що має назву: “Hafis Namen. Buch Hafis“. У цій книзі “Дивану” Гете створив, можливо, навіть дещо ідеалізований образ мудрого, врівноваженого та життєлюбного великого перського поета, і разом з тим, передав свій погляд на поезію та життя.

Гете сприйняв прекрасні вірші Гафіза з такою пошаною ще й тому, що його власне життя нагадувало долю перського поета, вченого та судді. Гафіз, як і Гете, розподіляв увесь свій час між службою та мріями. “Подорожуючи” тільки від свого просторого двору до дивану¹ та академії, він створив про своє життя, благословення та замкнуте, дивовижну легенду. Так і Гете, великий німецький поет, що з’явився через кілька століть навіть у іншому кінці світу, також живе та творить, як і Гафіз, “подорожуючи” між своїм будинком, міністерством та академією.

Так, одного прекрасного дня Гете, не знаючи, що з цього вийде, почав писати вірші, які увійшли до збірника, що спочатку отримав назву “Східний збірник (диван)² західного поета”.

¹ “Диван”, з перськ. – канцелярія, присутствіє, в мусульманських країнах у середні віки податково-фінансове відомство. В деяких сучасних країнах Близького і Середнього Сходу – урядові установи по адміністративним і судовим справам (Советский энциклопедический словарь / Главный редактор А.М. Прохоров. Изд. второе. – М., 1983).

² “Диван”, з перськ. – “первісний запис”, “книга”, в класичній літературі Сходу збірник віршів одного поета чи кількох авторів, але межах певних жанрів: касиди, газелі, рубаї і в алфавітному порядку риму за останніми літерами заримованих слів – редирами, розташовують ліричні поезії. Кожен східний поет мусив мати, бодай один диван. (Литературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром’як, Ю.І. Ковалів та ін. К., 1997).

Західний поет дав йому іншу назву “West-Östlicher Divan“ / “Західно-східний диван”.

Не можна не погодитись з думкою талановитого українського перекладача цього гетевського твору П. Тимочком у тому, що саме ця назва більш, ніж остаточна. Вона розкриває суть цього великого поетичного творіння, який, за визначенням багатьох дослідників, є найбільшим за значенням гетевським твором, крім його шедевр – трагедії “Фауст” [4, с. 23].

Гетевська збірка складається з дванадцяти книг, кожна з яких має свою тему. Шанобливо відносячись до Гафіза, Гете у своєму “Дивані” не наслідує його художніх творів. Мова йде тільки про творчі будову “моста” між західними та східними літературами. Деякі вірші є вільними перекладами з Гафіза, інші написані за мотивами його поезії, є також поетичні твори, створені за сюжетами інших східних авторів. Разом з тим, багато віршів були підказані Гете подорожниками його особистого життя, настроями у європейському суспільстві перших постаніоналеонівських років. Німецький поет у своїх віршах зумів навіть через “вільний”, далеко не точний переклад Геттера, зрозуміти гафізову поетичну мову і вступити з нею у своєрідний контакт. Це свідчить про геній Гете. Він – приклад шляху у пошук народів, культур, цивілізацій. Відома гетевська концепція культурних взаємозв’язків, що становить основу світової літератури, зрештою втілюється у цьому його творінні. Західно-східні гетевські вірші в “Дивані”, яким він надавав алегоричної форми – це своєрідний новий літературний стиль автора. Гете надихнула до нього поезія перського поета Гафіза та кохання до Маріанни фон Віллемер.

Як стверджує А. Анікст, дослідник творчості Й.В. Гете, “Західно-східний диван” – це новий період у ліриці Гете. У віршах цього циклу відобразились воєнні та політичні бурі, які перекривали Європу в роки наполеонівських війн, особисті переживання поета, його нескінченна боротьба за духовне звільнення німецького народу й прагнення прищепити суспільству гуманістичний погляд на світ” [5, с. 499].

Через багато років, 12 липня 2000 року німецькі та іранські шанувальники Гафіза й Гете, за підтримки гетевського товариства і німецької комісії ЮНЕСКО, спромоглися встановити в місті Ваймарі пам’ятник Гете й Гафізу, цим величним титанам світової думки. Пам’ятник відтворює особливу прихильність

Гете до перського поета, символізує духовну єдність Заходу і Сходу. Він представляє собою два тріноподібні гранітні крісла від вдячних нащадків – Гафізу й Гете, цим великим посередникам західної та східної культур. Гранітні крісла, що запропоновані для цього діалогу, установлені на фундаменті, який прикрашає східний орнамент, посередині – віршовані рядки видрукувані мовою Гафіза та Гете.

Чому “West-Östlicher Divan“ Й.В. Гете зумовлює так багато спільного в художній свідомості народів Заходу і Сходу та займає значне місце у еволюції світової літератури, чому він має вагомий вплив також і на українську літературу? Очевидно, це визначний шедевр гетевської творчості, перлина німецької поезії, яка синтезує у собі минуле й сучасне Сходу та Заходу, своєрідний чарівний гімн Природі та людському коханню, усаму прекрасному в житті людини. Звернення до мотивів і образів східної поезії дало можливість Гете вдатися до вільної, творчої манери. Ліричні образи твору німецького поета багатогранні. Вони постають перед читачем з різними поглядами на життя: чи то з серйозним, філософським, чи з легким, грайливим. Крізь усі віршовані рядки проступає спокійна, мудра іронія людини, на долю якої випало немало життєвих переживань та випробувань, але Гете ставиться до них скептично, бо твердо знає, що все у людському житті – плінне, мінливе, не вічне.

П. Тимочко віддав велику частину свого таланту справі перекладу гетевського “Західно-східного дивана”. Цей “загадковий” твір Гете переміг час і простір, став справжнім здобутком української школи перекладу, наблизив українського читача як до Гете, так і до Гафіза. Над перекладом “Дивану” П. Тимочко працював ще у 80-ті роки. Так, журнал “Жовтень” у 1986 році надрукував його переклади тринадцяти гетевських віршів: “Інджа”, “Визнання”, “Стихії”, “До Гафіза”, “Із діалогу Хатема Зулейки: Хатем”, “Зулейка” – три вірші, “Хатем” – два вірші. Дещо пізніше, у 1997 році, повний переклад циклу “West-Östlicher Divan“ Й. В. Гете увійшов до збірки поетичних перекладів П. Тимочка “Йоганн-Вольфганг Гете. Невгасима любов. Вибрані поезії”.

Відомо, що переклад – це ментально-лінгвальний процес, в основі якого лежить постулат про первинність тотального

перекладу. Сенс перекладу П.Тимочка полягав у тому, щоб перекладати засобами української мови зміст, думки та почуття, які втілює Гете у свій твір. Він репрезентує думку через слова, які являються результатом вербально-культурної обробки реального світу у процесі мислення.

Наприклад, діалог Гете й Гафіза представлений у вірші “Beiname“ / “Прізвище” із “Buch Hafis“ / “Книги Гафіза”, що входить до збірки “West-Östlicher Divan“ / “Західно-східний диван”. Цей діалог – символічна зустріч XIV й XVIII століть. Разом з тим, в процес включається і український перекладач ХХ століття (він же і перший читач), який осягає замисел автора і відтворює його своєю мовою у відповідності з духом сучасної епохи та культурою й менталітетом українського народу. Так, перед українським читачем постають образи двох поетів різних епох та культур – Сходу та Заходу.

Лексична одиниця “Beiname“ / “Прізвище” означає спадкове найменування, яке додається до власного ім’я. Що ж означав у спадок від народу іранський поет Ходжа Могаммед Шемс ед Дін? Чому цей спадок має ім’я Гафіз? Саме ці питання, які логічно продовжують назву вірша, входять до першої строфи діалогу поета (Гете) і Гафіза:

Mohamed Schemseddin, sage.
Warum har dein Volk, das hehr
Hafis dich genannt? [6, 331]

Могаммеде Шемс ед Діне,
А чому Гафіз ймення
Дав тобі народ? [7, с. 358].

В українському перекладі П. Тимочка збережена авторська інтонація, яка побудована на запитальному реченні, але лексична наповненість перекладу характеризується відсутністю лексичної оригіналу “hehr“, яка у перекладі означає “величний”, “священний”. Перекладач, напевно, свідомо пропустив це слово для більш поетичного звучання вірша.

Лексема “Гафіз”, яка втілює образ основної дійової особи твору є ключовою і вимагає особливої уваги до себе, через те,

що виступає підметом і є основою подій, які відбуваються у всій “Книзі Гафіза”. Це підтверджує й епіграф “Книги”:

*Sei das Wort die Braut genannt,
Bräutigam der Geist;
Diese Hochzeit hat gekannt,
Wer Hafisen preist* [6, с. 331].

*Дух і слово хай скріпляє
Непорушність уз,
Хто Гафіза прославляє,
Знає цей союз* [7, с. 358].

Епіграф перекликається з третьою строфою вірша, у якій пояснюється єдність Духа і Слова двох великих поетів, які “схожі, як брати в родині”. П. Тимочко свідомо вводить в переклад це порівняння, яке в оригіналі відсутнє, підкреслюючи цим своє розумінні близькості німецького та персидського поетів. Гете – представник іншої культури, а значить, й іншої “мовної свідомості” та “картини світу”. Але, вступивши у діалог з представником східної культури, він стає суб’єктом міжкультурної комунікації. Своїм поетичним відродженням Гете завдячує Гафізові, від якого він без вагання перейняв створені персидським поетом образи, які були основані на вченні та заповідях Корану, що допомагають людям у їх нелегкому житті та дають натхнення поетам:

*Der ich unsrer Heil'gen Bücher
Herrlich Bild an mich genommen,
Wie auf jenes Tuch der Tücher
Sich des Herren Bildnis drückte,
Mich in stiller Brust erquickte,
Trotz Verneinung, Hindrung, Raubens,
Mit dem Heitern Bild des Glaubens* [6, с. 331]

*Перейнявши без вагання
Лік того, що вкритий платом –
Свідчить так святе писання, –
Божим образом відбився,
Щоб із ним я відродився,
Із ясним знаменням віри* [7, с. 359].

Поет (Гете) вказує, що і його доля удостоїла носити цей лік – “Гафіз”, бо й він служить своєму народу, а у цьому головному причині народного визнання його “гафізом”. Він взяв із священних книг чудесний образ Христа (“*Herrlich Bild*”), який відбився (“*Sich des Herren Bildnis drückte*”) на хустині (“*Tuch der Tücher*”). Автор має на увазі священні перекази, у яких свята Вероніка вкрила хустиною (платом) обличчя Христа під час його страждань. Коли хустина була знята, то всі побачили, що на ній відбився лик Христа. Цим Гете підкреслює, що не ототожнює себе з перським поетом, але в його душі наче відбилася душа Гафіза, яка дозволила йому відродитись знову, як це сталося колись із сином Божим.

При перекладі останніх рядків вірша П. Тимочко опирається на власну інтуїцію, власне осмислення думок німецького поета. Так, наприклад, перекладач відтворює три лексеми, які в оригіналі несуть важливе лексико-семантичне навантаження: “*Verneinung*” / “заперечення”, “*Hindrung*” / “перешкода”, “*Rauben*” / “грабіжництво” одним виразом “мук без міри”. Цією заміною П. Тимочко вдавня до узагальнення змісту вказаних лексичних одиниць.

Таким чином, це дослідження перекладу П. Тимочком одного з невеличких віршів гетевської збірки дає можливість глибше зрозуміти, який вплив може спричинити переклад цього гетевського шедевр на подальший розвиток української поезії, яка увібрала в себе кращі досягнення поезій Сходу й Заходу, синтезувала їх у нових, оригінальних творах сучасних українських поетів.

Слід вказати, що тема “Гете й Схід” потребує свого подальшого, більш глибокого розкриття, яке може збагатити українську літературу новими відкриттями та високохудожніми творами. То ж таємниці гетевського “Західно-східного дивану” ще чекають своїх дослідників.

Цитована література

1. Миронов С. М. Поезія народів Сходу: Навч. посібник. – К., 1966.
2. Людвиг Э. Гете. Пер. с нем. Е. Загс. – М., 1965.
3. Chatami M. Vortrag des Präsidenten der Islamischen Republik Iran bei einem Treffen mit den Denkern und Kulturschaffenden Deutschlands am 12. Juli 2000 in Weimar // Goethe-Jahrbuch 2000. Bd. 117. – Weimar, 2001.
4. Тимочко П. Загадковий твір Гете // “Жовтень”. – 1981. – № 3-4.
5. Аникст А. Комментарии // Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. Пер. с нем. Под общ. ред. Н. Вильмонта, Б.Бучкова, А. Аникста. – М., 1975. – Т. 1. Стихотворения.
6. Goethe J. W. Gedichte. – Leipzig, 1965.
7. Гете Й. В. Невгасима любов. Вибрані поезії / Перекл. П. Тимочка. – К., 1997.

Аннотация

В центре внимания статьи - исследование влияния лирики Гафиза на творчество Гете, а также переводы Гете на украинский язык, выполненные П.Тимочко. Рассматриваются проблемы литературного соединения культур Запада и Востока, значение переводов “West-Östlicher Divan” Гете для развития украинской литературы

Annotation

The main goal of this article is the research of the influence of produced by Gafis' lyrics on Goethe. The article also focuses on the art of P.Tymochko's translation of Goethe's works into Ukrainian. The autor deals with the problems of literary combination of Western and Eastern culture, the importance of the Ukrainian translation of Goete's “West-Östlicher Divan“ for the development of Ukrainian literature.

*Стаття надійшла до редакції 28.08.03
Стаття поступила в редакцію 28.08.03*

УДК 398.8

Урсані Н.М.

ФОЛЬКЛОРНА ТА ЛІТЕРАТУРНА РЕЦЕПЦІЯ СЮЖЕТУ
ПРО СПАЛЕННЯ ЗВЕДЕНОЇ ДІВЧИНИ

Із ліро-епічних пісень одним з найпоширеніших творів в народному репертуарі всіх регіонів України є балада про зведену дівчину. Дослідженню цього сюжету присвячена поважна наукова література. Побіжну спробу пояснити дотичні українські пісні зробив ще М. Костомаров в роботі “Историческое значение южно-русского народного песенного творчества” [1, с. 9-68], далі порівняльні зауваження до цієї балади здійснив І. Франко в книжці “Жіноча неволя в руських піснях народних” [2, с. 14], Ц. Нейман в “Zbióg i wiadomosci do Antropologii krajowej” [3, с. 174]. Ширшу студію про цей сюжет написав О.О. Потебня у фундаментальному дослідженні “Объяснения малорусских и сродных народных песен” [4, с. 512-514].

Дальших студій цієї теми слід шукати в паперах І. Франка (“Проба систематики українських пісень XVI в.”), у працях В. Гнатюка, З. Кумера. Климент Квітка присвятив цьому сюжету поважні праці, яка побачила світ у 1926 році під назвою “Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем. Систематизація, уваги та нові матеріали” [5]. Кл. Квітка робить спробу систематизації варіантів, версій і редакцій балади:

1. Зводитель укинув дівчину в воду. Історія, що кінчається топленням дівчини характерна найбільше для поляків (взагалі існують три версії: а) дівчина втонула, в) не втонула, с) кінець не ясний) Пісні такого змісту українською мовою існують у північно-західній Україні [5, с. 4].
2. Зводитель спалив дівчину. На Україні пісні з цим родом катастрофи становлять тип дуже поширений [5, с. 4].
3. Варіанти, де мандрує жидівка – дочка шинкаря або вдови – шинкарки (а в нечисленних зразках – жінка шинкаря, хоч за розв'язкою далися б розподілити на попередні дві групи: (1) дівчину топлять або вона сама топиться; (2) її спалюють, та, зважаючи на спільні цим варіантам моменти літературного оброблення, краще вирізнити в окрему групу [5, с. 11].

4. Жінку втопив (замучив) чоловік, догнавши її зі зводителем, або ж її топлять самі зводителі [5, с. 14].
5. Зводителя карає погоня [5, с. 16].
6. Втеча з Марком; погоня і смерть Марка. Не зважаючи на подібність сюжету до попереднього (тільки ініціатива тут походить од дівчини, – так буває і в піснях, належних до I-III груп), цей твір незалежний від літературних обробок і за формою. Загалом він маловідомий. Текст без нот: А. Метлинський [6, с. 99], фрагмент у “Трудах етнографічно-статистичної експедиції.” П. Чубинського (тт. IV, V).
7. Дівчина сама вбила того, з ким мандрувала. М.Гайдаєві вдалося записати цю пісню на Волині [5, с. 22].
8. Козак і Кулина [5, с. 22]. Два оригінальні варіанти цієї балади подав Ю. Яворський з рукописних збірників I пол. XVIII ст., які разом з іншими лягли в основу розвідки І. Франка [7].
9. Дівчину завезли матроси на кораблі. [5, с. 26]. Див. тексти без нот: *М. Довнар-Запольський*. *Песни пинчуков №559. В. Данилов*. *Песни с Андреевки Нежинского уезда // Сборникъ истор.-филол. института кн. Безбородко в Нежине, т. V; Б. Гринченко, № 524* [8].
10. Дівчина в таборі у Стефана-воеводи [5, с. 22]. Пісня записана коло 1570 року (без нот) і досліджена О. Потебнею [9], І. Франком [10], Ст. Томашівським [11], Ф. Колессою [12], О. Романцем [13], М. Ласло [14], М. Мушинкою [15], Г. Нудьгою [16], П. Лінтуром [17].

Загалом найдавнішим повним записом української народної пісні є текст “Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?” із середини XVI ст., відомий під назвою, яку наводить Кл. Квітка – “Пісня про Стефана воеводу”. Дослідженню цієї старовинної пісні було присвячено кілька десятків наукових та науково-популярних статей: І. Франко, К. Горалек і З. Герамкова, О. Романець, М. Грушевський, П. Лінтур, В. Гацак. Та найбільший внесок в дослідження “Пісні про Стефана воеводу” зробив румунський фольклорист П. Караман (1898-1980). З текстом пісні та дослідженнями про неї він познайомився під час свого докторантського стажування у Празі та Кракові ще у 20-х роках. 2 грудня 1928 р. у Радівцях він прочитав лекцію “Штефан Великий в українській поезії”, побудовану виключно на нашій пісні. В ній він навів численні паралелі із слов’янських балад та обрядових пі-

сень, якими переконливо спростував теорії про румунське походження пісні. Протягом тридцяти років він інтенсивно збирав усе, що мало до неї хоч якесь відношення, головним чином численні паралелі із слов’янського та позаслов’янського фольклору, а також дані з друкованих джерел та архівів про добу, в якій цей шедевр виник.

Про “Пісню про Стефана воеводу” з нагоди 500-ліття від початку правління Стефана Великого (1958) він написав 500-сторінкове дослідження, обірвавши працю на півслові. Академія наук Румунії посмертно надала йому звання академіка і видала основні праці вченого з рукописної спадщини. Всім, крім того, мабуть, найвизначнішої праці про “Пісню про Стефана воеводу”. Марія Ласло-Куцук, яка підготувала рукопис П. Карамана до друку, вважає цю працю найбільш аргументованою із усіх, які досі були про цю пісню опубліковані [14, с. 25-26].

На Донеччині сюжет спалення зведеної дівчини репрезентує пісня “Іхали козаки із Дону до дому”. Нам відомі більше 30 записів балади у шахтарському краї. (Решетар Л.В., Лягуша О.Р. (1939), Кілко П.О. (1928) ур. Добропільського району, Волкова Л.Є. (1939) ур. міста Костянтинівка, Костянтинівський р-н, а. Русин-Яр тощо). Можна констатувати, що й мелодія балади належить до найпопулярніших на донецькому терені.

Версія, яку описує В.Гошовський у вступній статті до збірника “Украинские песни Закарпатья”, поєднує в собі декілька версій, які коментує Климентій Квітка: У корчмі випивають три молодці (турок, поляк і донський козак; поляк, гусар і козак тощо). Ковчак підмовляє шинкарку поїхати на його сторону, де не прядуть, не тчуть, не сіють, а живуть безтурботно. Шинкарка погоджується і по дорозі звідники забирають в неї наряди і коштовності. Шинкарку прив’язують до сосни, дерево підпалюють. Дівчина розкаюється, що піддалася на вмовляння козака [18, с. 35].

Наводимо типовий зразок тексту балади:

*Іхали козаки із Дону додому.
Ой, ти, Галю, Галю молодая,
Підманули Галю, забрали з собою.
Поїдемо з нами, з нами козаками,
Лучче тобі буде, як в рідної мами.
Ой, ти Галю, Галю молодая,*

Лучче тобі буде як в рідної мами.
 Везли, везли Галю темними лісами,
 Прив'язали Галю до сосни косами,
 Ой ти, Галю, Галю молодая,
 Прив'язали Галю до сосни косами.
 Розбрелись по лісу назбирали хмизу,
 Підпалили сосну од гори до низу,
 Ой ти, Галю, Галю молодая,
 Кричить Галя криком, кричить промовляє.
 Ой, хто дочок має, нехай навчає,
 Звечора до ранку гулять не пускає.¹

Загалом цей сюжет на сьогодні в Україні зберігся у ряді версій. Найпопулярніші з них такі:

1. Три волошини спокушають шинкарку. Записано Я. Глованьким [19].
2. Три (два) чужинці спокусили дівчину і згодом її убили. Записано П. Лінтуром [17] та С. Мишаничем [20].
3. Два чужинці підмовили дівчину тікати з ними. Збірники С. Романова, В.Гнатюка, Ц. Неймана, П. Лінтура, С. Мишанича.
4. Козаки вмовляють Хайку втекти з ними, прихопивши добро [8].
5. Дівчину зманюють козаки чорноморці [21].
6. Солдати забирають дівчину з собою [22]. Див.: Лінтур П., № 45, № 46 [17]; Мишанич С., № 209 [20].

Популярність пісні (численні її версії, редакції та варіанти) це пряма пересторога молоді, особливо дівчатам, берегти свою честь і гідність. Балади цього сюжетного грона відігравали активну роль в підтримуванні високої моралі дошлюбних взаємин. О. Дей схилилась до думки, що саме з цією метою творці балад вдавалися до створення жакливіх картин розправи звідників над підмовленими дівчатами [21, с. 20]. Саме ці мотиви передусім і надають ознак баладно-жанру пісням окресленої вище тематики. Зображення мук і страждань героїв цих балад, посилене підсумковими дидактичними настановами, завжди глибоко вражало, спиняючи дівчат першорозважливими кроками і вчинками.

¹ Архів Донецького центру культури і літератури. Далі при при посиланні на це джерело в дужках зазначатимемо його скорочено: ДЦКЛ.

Хочемо зауважити, що українські, білоруські і російські тексти складають генетичне та органічне ціле. Українські, російські, білоруські записи є настільки близькими за поетикою, що їх можна вважати варіантом одного й того ж сюжету. Після розповіді про трагічну смерть дівчини слідує морально-дидактичний фінал, адресований усім батькам: хто має дорослих доньок, нехай будуть уважними і не пускають їх на нічні гуляння.

В академічному виданні балад [22, с. 276], датованому 1987 роком, опубліковано 30 варіантів балади, численні публікації з'явилися поза цим виданням. На Донеччині записані принаймні три пісні: 1) "Їхали козаки із Дону додому"; 2) "Приїхали до Хайки три козака в гості"; 3) "Ой їхали яром чумаки до лісу".

Перша версія "Їхали козаки із Дону додому" є однією з найпоширеніших у пісенному репертуарі регіону. Про це свідчать 29 зафіксованих її варіантів.

Пісня добре відома слов'янам усієї Європи. Надзвичайно великий облік вона має у Польщі, Сербії, в Росії. Ще з давніх часів ця тема записана в розмаїтих версіях на західній Україні.

Експозиція пісні – підманювання козаками молоді Галі:

Їхали козаки із Дону до дому,
 Підманули Галю, забрали з собою.
 Ой ти, Галю, Галю молодая,
 Підманули Галю, забрали з собою.

(ДЦКЛ)

Як бачимо, уже сам початок створює динамічний розвиток баладного сюжету. Слухача одразу ставлять перед фактом: молодая дівчина без вагання погоджується на пропозицію козаків. Наканавець уже наперед знає, чим закінчиться пригода, а тому прислів'я звучить як докір Галі за її нерозважливий розум та необачний вчинок.

В окремих донецьких варіантах заманювання козаками мотивується обіцянками кращого життя: "Їдем, Галю, з нами, з нами козаками, Краще тобі буде, як в рідної мами" (ДЦКЛ, 1989 р., с. Ганівка, Мар'їнський р-н).

В інших варіантах сцена підманювання дівчини пропущена: Галя охоче погоджується їхати з козаками – це і є зав'язка дії.

Згода Галі, опис її дій подаються у дещо зниженому тоні. “Галя согласилась, на віз почепилась, Та й повезли Галю темними лісами” (ДЦКЛ, 1989 р., с. Ганівка, Мар’їнський р-н).

Так, у варіанті, записаному в с. Козацьке, Новоазовського району у 1992 році, дівчина спокушається на золотий віночок, який їй обіцяють спокусники: “Ти в мамі ходила в біленькім платочку, А в нас ходить будеш в золотім віночку.”

Є варіанти, де згода Галі дещо виправдовується її недосвідченістю і молодим віком, дівчина, вагаючись навіть плаче:

*Галя согласилась, на віз почепилась,
На віз почепилась, сльозами умилась.*

(ДЦКЛ, 1996 р., м. Сіверськ, Дон. обл.)

У варіантах, зафіксованих в інших регіонах України, мотив зваблення дівчини набуває суспільно-політичного характеру. Звідники вказують на бідне походження дівчини: у варіанті, зафіксованому Хведоровичем, чорноморці протиставляють “запашину”, в якій дівчина ходила у мамі, обіцянками одягу з “кармазину” (“У полі корчмочка муром мурована”, [22, с. 276]). У варіанті, записаному Постолювським у Кам’янець-Подільському повіті на Поділлі, чужоземець протиставляє “чорній сардачині” срібний карамзин. У тернопільському варіанті [22, с. 278] козаки теж спокушають дівчину дорогим одягом та достатком – “будеш у нас жити, як попава дочка”.

У донецьких варіантах умовчуються умови “проживання” дівчини із козаками: дівчину везуть “темними лісами”, “крутими горами” у далекі невідомі краї. Конкретних реалій, як у західноукраїнських варіантах, не називається.

З тими козаками мед-горілку пити,

Стала дівчина з ними веселитись.

Вандрує дівчина, вандрує хороша,

Тільки золотіє її жовта коса [22, с. 279].

Кульмінаційний момент – підпал козаками сосни. Спочатку звідники прив’язують до неї Галю, потім шукають хмиз. У частині донецьких варіантів спостерігаємо навмисне сповільнення перебігу подій. Це нагнітання жажів зроблене, очевидно,

у виховною метою, та для того, щоб слухача (виконавця) зачепити за живе:

Прив’язали Галю, розбрелись по лісу,

Розбрелись по лісу, назбирали хмизу,

Гей ти, Галю, Галю молодая!

Підпалили сосну із гори до низу.

(ДЦКЛ, с. Євгенівка, Новоселківського р-ну)

Подібний варіант знаходимо також у записках О.Кольберга. Пісня закінчується тим, що дівчину прив’язують до сосни косами. Фольклорист сповіщає, що подібну пісню з тою самою мелодією співають також “під Гайсином і Тепликом у губернії Подільській (села Роскошівка, Мочулка)” [5].

У записках з Волині (О. Кольберг) наголошується на тому, що зведена дівчина вже не повернеться назад до батьків: “Запалили сосну із верха до долу: Не вернеться дівчина ніколи до додому” [22, с. 279].

Жахлива натуралістична картина дівочих страждань постіє перед нами:

Горить сосна, горить, горить ще й палає,

Кричить Галя криком, кричить промовляє.

(ДЦКЛ, с. Євгенівка, Новоселківський р-н)

Подільський варіант ще більше нагнітає жахи дівочих страждань:

Прив’язали Ганузю до сосни плечима,

До сосни плечима, в темний ліс очима.

Викресали вогню з чорного кременя,

Підпалили сосну з гори до коріння. [22, с. 275].

Епітети “темний ліс”, “чорний кремень” підсилюють ефект жаху покарання.

Порівнявши варіанти, зафіксовані на Донеччині, із варіантами інших регіонів, ми прийшли до висновку, що опис у донецьких варіантах поданий більш лаконічно та евфемістично, виконавці нівелюють занадто натуралістичні описи та сцени.

Розв’язка сюжету – це звернення від третьої особи (часом від звідників) до батьків научати дочок, не пускати їх на гуляння

“звечора до ранку” (ДЦКЛ, с. Малі Качкарі, Новоазовського р-ну; ДЦКЛ, 1970 р., с. Камішовате, Першотравневого р-ну):

*А хто дочок має, нехай навчає,
Звечора до ранку гулять не пускає.
А хто дочок має, нехай навчає,
Нехай на досвітках гулять не пускає.*
(ДЦКЛ, 1970 р., с. Малі Качкарі, Новоазовський р-н)

На Донеччині побутують два різновиди фіналу. Менш поширена версія: помираючи, Галя заповідає батькам добре дивитися за доньками. Більш поширеною є версія, коли, палаючи у вогні, Галя просить допомоги і при цьому виголошує дидактично-моралістичну промову. Її почув козак, який був у лісі:

*Ой горить же сосна, горить і палає,
Кричить Галя криком, кричить-промовляє:
– Ой, хто в лісі чує, нехай порятує,
Ой, хто дочок має, нехай навчає.
Обізвався козак: “Я в лісі ночую,
Я твій голосочок здалека почую.”*
(ДЦКЛ, 1983 р., с. Малі Качкарі)

Приблизно того ж характеру “висновки” і в західноукраїнському варіанті:

*А хто дівки має, хай в руках тримає,
Та хай з козаками та не виправляє [17, с. 107].*

Ми маємо один варіант аналізованої балади про підмову козаками Хайки, зафіксований у 1968 р. Експозиція пісні – приїзд до Хайки в гості трьох козаків. Закарпатський варіант більш розширений: ми дізнаємося, що Хайка – шинкарка, а в її шинку “п’ють-гуляють троє козаків.” Порівняємо:

Карпатський варіант:

*Серед села стоїть корчмочка
Ах-вай-бїм-бам, стоїть корчмочка
У тій корчмочці троє козаки
П’ють-попивають вино і горїлку (20,с.265)*

Донецький варіант:

*Приїхали до Хайки три козаки в гості
Ой-вей-вей-вей, гузуленьки,
Три козаки в гості. (ДЦКЛ)*

Оригінальним є запис М. Гайдая, зроблений в с. Селець Житомирської округи від Якимини Гриценюкової. Варіант цікавий тим, що “трьома козакам” і не довелося вмовляти особливо дівчину на шлюб. На останню ефективно подіяла форма плати за випивку:

*Один козак п’є – то золото кладе,
Другий козак п’є – то срібло кладе.
Третій козак п’є – мідяки кладе [5, с.13]².*

Зав’язка дії у донецькому варіанті подається в тому ж ключі, що й “їхали козаки із Дону до дому”: козакам вдається підманути Хайку з собою в дорогу. Остання не забуває повантажити своє добро в “коляски”:

*На перву коляску подушки й перини,
Ой вей, вей, вей, ой ку-ну-ну,
Подушки й перини.
На другу коляску Хайку посадили,
Ой вей, вей, вей, ой ку-ну-ну,
Хайку посадили.*

(ДЦКЛ)

Тут донецький варіант розходиться із закарпатським, бо в останньому козак признається Хайці у коханні. Вони разом будують шан втечі від матері, зрозуміло, не забуваючи при цьому прихопити добро. Про обсяг добра краще знає Хайка, тому й просить козака:

*Приїди з трьома бричками:
В одну бричку – переперичку,
В другу бричку – срібло-злото,
В третю бричку посідайме [20, с. 265].*

² Це позначки Климентія Квітки. У своїй книзі “Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем. Систематизація уваги та нові матеріали”, датованій 1926 роком, він вперше надрукував вище цитований варіант, записаний одним із найактивніших на той час збирачів народних мелодій М. Гайдаєм.

У житомирському варіанті навіть подається народна оцінка нерозважливому вчинку дівчини:

7. – Їдьмо, дівчино, в наші края,
а в наших краях там добре живуть.

9. Дурна дівчина дай послухала,
з донським козаком в світ поїхала [5, с. 13].

У більшості українських варіантів (як і в російських) зводителю – донський козак. М.Костомаров на основі цього приходить до висновку, що пісня про спалення дівчини прийшла на Україну з Дону, але свою гіпотезу нічим не обґрунтовує.

У донецькому варіанті Хайку спіткала та ж сама доля, що й Галю:

Та й повезли Хайку темними лісами,
Прив'язали Хайку до сосни косами.
Самі пішли низом, назбирали хмизу,
Підпалили сосну із гори до низу.
Горить, горить сосна, горить ще й палає,
Кричить Хайка криком, кричить ще й гукає:
А хто в лісі чує, нехай порятує,
А хто дочок має, нехай навчає,
До козаків в гості гулять не пускає.

(ДЦКЛ)

У закарпатському варіанті бідолашну Хайку кинули в річку (“верли серед Дунаю”).

При цьому “мораль” виголошує козак:

Воліла ти, Хаю, в вітця хали їсти,
Як тепер Дунаєм за рибами плисти [20, с. 265].

У варіанті, записаному на Житомирщині, розв'язка наповнена морально-дидактичними настановами, які звучать із уст дівчини:

19. Сосонка горить, дівчина говорить:
“а хто в бору є, нехай ратує!

21. Й а хто в бору є, нехай ратує,
хто дітки має, нехай навчає.

23. Хто дітки має, нехай навчає,
з донськими козаками в світ не пускає.” [5, с. 13].

Отже, порівняння донецьких записів із численними варіантами та версіями з інших територій України, засвідчує їх загальну сюжетну та образну спорідненість, єдиний стиль змалювання трагедії, що тягнеться навіть до нагнітання натуралістичних сцен. “Виправдовування” останніх обумовлене дидактичною функцією балади, життєвими перипетіями, що ставали щораз частішими та типовішими.

Донецькі варіанти навіяли тему Василю Стусу. В одному з листів до дружини й сина поет згадує дитячі враження про “мотив пісні – дуже журливої і геть без усіяких “штучок”: поїдемо з нами, нами козаками, краще тобі буде, як в рідної мами” [23, т. 1, с. 77]. Майже в цей час (десь між 1971-1977 рр. – коли була створена рукописна збірка “Палімпсести”) він написав вірш “Горить сосна – од низу догори...”:

Горить сосна – од низу догори.
Горить сосна – червоно-чорна грива
над лісом висить. Ой і нещаслива
ти, чорнобрива Галю, чорнобри...
Пустить мене, о любчики, пустить!
Голосить Галя, криком промовляє...
І полум'я з розпуки розпукає,
А Пан-Господь – і дивиться, мовчить.
Прив'язана за коси до сосни,
біліє, наче біль, за біль біліша,
гуляють козаки, а в небі тиша,
а од землі – червоні басани.
Ой любі мої легені, пустить,
Ой додомоньку, до рідної мами.
Зайшлася бідолашна од нестями,
І тільки сосна тоскно так тріщить.
Горить сосна – од низу догори,
Сосна палає – од гори до низу.
Йде Пан-Господь. Цілуй Господню ризу,
Ой чорнобрива Галю, чорнобри...
Прости мені, що ти така свята,
на тім огні, як свічечка згоріла.
Ой як та біла білота болила,
Ой як болила біла білота! [23, т. 1, с. 95]

Згадку про народну баладу про спалення козаками зведеної дівчини знаходимо в одній з поезій “Палімпсестів” (“Думок червоні фонтани”, [23, т. 2, с. 208]). Поезія основана на народнопісенному мотиві, досить популярному в українському фольклорі. А тому, з огляду на вище сказане, автор, очевидно, в надії, що його читач вже добре знайомий з народною версією, будучи своєю поезією на трагічній “розв’язці” балади.

Як справедливо зазначає Степан Мишанич, Василь Стус обрав предметом зображення мотив страшної смерті зведеної дівчини, тобто мотив найвищої психологічної напруги, що, як відомо, найважче дається для словесного втілення [24, с. 47].

У народній пісні подаються з усіма подробицями етапи підмови і зведення дівчини з підкреслено дидактичним фіналом. Дія наче “уповільнюється” на тому моменті, коли козаки (козак, Марко) вже привезли бідолашну дівчину (Галю, Гандзю, Хайку) на місце злочину: спочатку вони прив’язують її “до сосни плечима, в темний ліс очима”, “прив’язали Галю до сосни косима”. І лише потім йдуть до лісу, аби назбирати хмизу, щоб підпалити сосну “з верха до коріння”, “із гори до низу”.

Сама ж смерть дівчини у вогні в народних варіантах подається здебільшого однією строфою, наприклад:

*Як соснонька тліє,
Ганусенька мліє,
Як сосна палає,
Ганнуся вмирас* [5, с. 11].

В інших варіантах Галя, вмираючи на палаючій сосні, виголошує морально-дидактичну промову, адресовану усім батькам: не пускати своїх доньок гуляти “звечора до ранку”, “на до світках”, або ж не пускати своїх доньок “до козаків в гості”:

*А хто дочок має, нехай навчає,
Звечора до ранку гулять не пускає* (ДЦКЛ).

Жах, який відчуває дівчина, посилюють епітети: “темний ліс”, “чорне кремення”, “темній ліса”.

В. Стус ніби продовжує народну баладу, вводячи до фінального мотиву нові образи, деталі, які повністю гармоніюють з народно-

пісенним поетичним словником, стилістичними фігурами: “козаки-любчики, легіні...”, “Галя криком промовляє...” [23, с. 47].

Поет вводить до опису нові кольори – червоно-чорні (червоний як колір крові та чорний як провісник смерті):

*Горить сосна – од низу догори,
Горить сосна – червоно-чорна грива
над лісом висить. Ой і нещаслива...* [23, т. 1, с. 95].

В. Стус вводить цей мотив у дещо іншу площину зображення: якщо в народній баладі мова йде про один із трагічних випадків, який стався із нерозважливою дівчиною, що піддалася на підмови козаків, то у поета доля Галі – це узагальнений образ долі жінки взагалі, жінки, яку приносять в жертву, жінки, яка, “як свічка згоріла”. Автор вводить до свого твору новий, не характерний народній баладі, але композиційно і ситуативно обумовлений образ “Пана-Господа”. Останній спостерігає з небес за муками нещасної Галі. Бідолашна дівчина намагається відпроситися у своїх мучителів:

*Пустить мене, о любчики, пустить!
Голосить Галя, криком промовляє* [23, т. 1, с. 95].

Подібної ситуації ми не зустріли в жодному з відомих нам варіантів: дівчина або ж картає козака за підмову, або ж усвідомивши свою провину (бо ж її вчинки суперечать народній моралі) вона втратила цноту до одруження! – Н.У.), боїться повернутися до батьків. Наприклад:

*Ой ти, козаче, бодай ти пропав!
Нащо ти мене з собою намовляв* [22, с. 263].

Або:

*Ой я не вернуся, бо батька боюся,
Панка сподобала, сіла й покохала* [22, с. 278].

У відомих нам донецьких варіантах вище цитовані мотиви не відіуються загалом. Це оригінальне нововведення в сюжет В.Стуса, на наш погляд, є ключовою точкою відліку розгортання драми (Ми не будемо говорити про розгортання сюжету, бо у поезії він наче б “завис” на одній трагічній “нозі” – спаленні дівчини). Як справедливо зазначає С.Мишанич, домінанта Стусової поезії – співчуття “Галі чорнобривій” і в її особі – тисячам українських дівчат, що їх силою

чи підмогою забирали і продавали як товар на невільничих ринках, силоміць вивозили і віддавали заміж за турецьких козаків, використовували як задоволення панських примх в хоробах кріпосників, задурювали голови й тисячами вивозили “на комсомольські будови”, щоб там їх залишити назавжди, поповнювати ними, як дешевою “рабсилою”, російські “концентраки”, новобудови, вивозили як “остарбайтерів” до Третього Рейху [24, с. 47].

Ставлення поета до героїні виражається у рядках, переповнених щирим співчуттям: “*Ой, і нещаслива ти, чорнобрива Галю, чорнобри...*”.

Сам Пан-Господь спостерігає за муками “прив’язаної за коси до сосни”, за гулянку козаків – і бездіє.

Бог пробачає Галю за допущені помилки, бо спускається і простягає їй поцілувати свою ризу:

*Йде Пан-Господь. Цілуй Господню ризу,
Ой чорнобрива Галю, чорнобри...* [23, т. 1, с. 95].

В. Стус відходить від народної версії: морально-дидактичні настанови в його поезії відсутні. Навпаки, Галя стає святою, бо “*На тім огні, як свічечка згоріла*”.

Як бачимо, В. Стус не вдається до переказування, перифраз, простої стилізації народнопоетичного твору. Мову, стиль балади поет використовує з метою індивідуально-творчої переробки, переосмислення фольклорного зразка, акцентує увагу на моментах найвищої психологічної напруги.

Балада про зведену дівчину, безперечно належить до найдавніших пісенних зразків із драматичним розгортанням подій і трагічним завершенням, адже в Україні, оточеній загребущими сусідами, завжди існували передумови для подібних життєвих колізій. Подібні колізії існували і в інших слов’янських народів, що віками перебували в колоніальній залежності від імперій – Османської, Австро-Угорської, Російської, Речі Посполитої. Балада зберегла активне побутування як естетична пам’ятка, як художній твір з чіткими етичними настановами, актуальними у всі часи у народів, для яких добра родина становила найвищу суспільну цінність.

Цитована література

1. Костомаров М. Историческое значение Южно-русского народного пѣсенного творчества // Беседа. – 1872. – VII.
2. Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних. – Львів, 1883.
3. Neiman S. Zbiór wiadomości do Antropologii krajowej. – Kraków, 1884. – VIII.
4. Потєбня А.А. Объяснения малорусских и сродных народных пѣсень // Русский Филологический Вестникъ. – Варшава, 1887. – Т. II.
5. Квітка К. Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем. Систематизація, уваги та нові матеріали. – К., 1926.
6. Метлинский А. Народные южнорусские песни. – К., 1854.
7. Франко І. Студії над українськими народними піснями // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1984. – Т. 42.
8. Гринченко Б. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. – Чернигов, 1899. – Вып. 3.
9. Потєбня А. Малорусская народная песня по списку XVI. – Воронеж, 1887.
10. Франко І. Студії над українськими народними піснями XV ст. // Науковий збірник Ленінградського товариства дослідників української історії, письменства та мови. – К., 1928.
11. Томашівський С. Замітки до пісні про Стефана Воеводу // Записки НТШ. – Львів, 1907. – Т. 80.
12. Колесса Ф. Віршована форма старовинної української пісні про Стефана воеводу / Підготував до друку та написав вступну статтю О.Зілинський // Народна творчість та етнографія. – К., 1963. – № 1.
13. Романець О. Джерела братства. Богдан П. Хаждеу: східноромансько-українські взаємини. – Львів, 1971.
14. Ласло М. Дослідження українського фольклору в Румунії // Народна творчість та етнографія. – К., 1965. – Ч. 1.
15. Мушинка М. “Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?” (Нове про історію дослідження і місце найдавнішого запису відомої української пісні) // Народна творчість та етнографія, 2000. – № 2-3.
16. Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі. – Львів, 1997. – Кн. 1; Львів, 1998. – Кн. 2.

17. Народні балади Закарпаття / Запис, упор. текстів, вст. стаття і примітки П.В.Лінтура. – Львів, 1989.
18. Гошовский В. Украинские песни Закарпаття / Под редакцией Л.Н.Лебединского. – М., 1968.
19. Головацкий Я.Ф. Народные песни Галицкой и Угорской Руси. Ч.1. – М., 1878.
20. З гір Карпатських / Упоряд., підготовка текстів, вст. стаття С.В.Мишанича. – Ужгород, 1976.
21. Пісні Поділля / Упор., вст. стаття С.В.Мишанича. – К., 1976.
22. Дей О. Драми кохання й молодості в народних баладах // Балади: кохання та дошлюбні взаємини / Упор. О.І.Дей. – К., 1987.
23. Стус В. Твори: В 4 т., 6 кн. – Львів, 1997. – Т.1-2.
24. Мишанич С. Народнопоетична стихія в творчості Василя Стуса / Мишанич С. Фольклористичні та літературознавчі праці. – Донецьк, 2003. – Т. 2.

Аннотация

В статье рассматривается рецепция сюжета "сожжение девушки, обманутой казаками" в украинских фольклорных балладах и в поэзии В.Стуса. Особое внимание уделяется донецким фольклорным вариантам данного сюжета..

Annotation

The article deals with the plot "burning a girl discredited by kozaks" in the Ukrainian folklore ballads and in V.Stus' lyrics. In the center of study are the Donets folklore variants of this plot.

Стаття надійшла до редакції 19.09.03

Стаття поступила в редакцію 19.09.03

УДК 82-251.09

Какоєва Л.В.

ТРАНСФОРМАЦІЇ СЮЖЕТІВ МАРТИРОЛОГІЧНОГО ПОХОДЖЕННЯ В АГІОГРАФІЧНІЙ ДРАМІ

Метою роботи буде дослідження загальних напрямків трансформації мартирологічних сюжетів в агіографічній драмі українського та російського театрів початку 18 ст. (підставою для дослідження цих творів без огляду на національний контекст буде констатована дослідниками "спільність тем, сюжетів, способів їх розробки" [1, с. 39], особливо помітна у такого роду творах). Агіографічними драмами, відповідно до практики сучасного слововжитку [див.: 2, с. 62], будемо називати п'єси шкільного театру, сюжети яких орієнтуються на "протосюжети" житій. Такий жанр ще визначають як "інсценізоване житіє" [3, с. 132], а В. Резанов при виданні давньоукраїнської драматичної спадщини виділив такі твори в окремий том "Драматизованих легенд агіографічних" (1929) [4]. Утім, про виділення окремого жанру мова в сучасних дослідженнях йде не завжди. Здебільшого відносно давнього українського театру зустрічаємося з локалізаціями агіографічної драми у тріаді "пасхальна містерія – різдвяна містерія – мораліте" (драматичні жанри шкільного театру, закріплені за певними святами, зокрема, за Пасхою, Різдом та Масляною [1, с. 175]) або "містерія – міраклє – мораліте". У першому випадку, як, наприклад, у праці Л. Софронової "Старовинний український театр", інсценізації житій кваліфікуються як "мораліте, засновані на агіографічних сюжетах" [1, с. 179]. У другому – і тут дуже показова стаття В.О. Єршова "Міраклє" з УЛЕ [5] – у тріаді жанрів середньовічного європейського театру усі "літературні обробки легенд про діяння святих" потрапляють до міраклів, де, відповідно, опиняються й українські п'єси "Олексій, чоловік Божий" та "Declamatio de S. Catharinae Genio".

Якщо звернутись до практики дослідження українських агіографічних драм, зокрема, у В. Резанова, то увага у вступній статті до їх видання здебільшого зосереджувалась на проблемі встановлення безпосередніх джерел їх сюжетів, на пошуку текстуальних збігів

драм з редакціями агіографічних творів. Що стосується специфіки драматичної обробки житійних сюжетів у цілому, то спеціально на цьому питанні дослідник не зупинявся, висловлюючи тільки побіжні зауваження. Так, наприклад, В. Резанов відзначає, що друга ява драми про Олексія, чоловіка Божого, де зображено, як “вагається вільно Олексієва воля” [4, с. 17], “має цілком характер моралітету”, в якому алегоричні постаті персоніфікують внутрішні пориви, а їх конфлікти – боротьбу протилежних настроїв у людини напередодні прийняття остаточного рішення. Відповідну відмінність образу головного героя від поданого у легенді (тут “образ героя дано готовим, як на іконі”) дослідник пояснює завданнями драми як такої, що “бажає вмотивувати поведінку дійової особи, змальовувати дію, боротьбу” [4, с. 18]. Що ж стосується перерахованих російських драм, то відносно них у коментарях до їх сучасного видання [6] констатується: на російському ґрунті у перші десятиліття XVIII ст. твори про святих виявляли текстуальну близькість до відповідних житій з Четв’їх Міней Димитрія Ростовського, точно відтворюючи сюжетні перипетії житійних оповідей [6, с. 624, 639 та ін].

Таким чином, можемо констатувати: проблема загальних особливостей втілення в агіографічних драмах житійних протосюжетів спеціально уваги дослідників не привертає. У подальшому викладі на матеріалі драматизацій мартирологічних творів ми спробуємо визначити особливості їх сюжетобудови. Спеціально не будемо торкатися питання про трансформації агіографічних сюжетів з огляду на функції таких п’єс як “ім’я-панегіриків” [див.: 3, с. 132-133], оскільки тут фактором відступу від житійного протосюжету могла бути особистість самого адресата конкретної “похвали через ім’я”. Натомість нас будуть цікавити загальні закономірності трансформації мартирологічних сюжетів при їх драматичній обробці.

З таких пам’яток української шкільної драми до нашого часу дійшла польськомовна драма “*Declamatio de S. Catharinae Genio*” (1703-1704), на російському ґрунті з кола вихованців Димитрія Ростовського вийшов “Вінець Димитрію” (1704) (авторство твору визначається гіпотетично [6, с. 31], В. Резанов, зокрема, приписував твір самому Димитрію Ростовському [7, с. 270]), у московських театрах перших десятиліть 18 ст., зокрема, у театрі царівни Наталії Олексіївни, грали “Дійство про страждання святої мучениці Праскевії”, “Дійство про святу мученицю Євдокію” (дійшла програма твору),

“Комедію Євдокії мучениці”, “Комедію святої Катерини” (від текстів двох останніх творів дійшли списки окремих ролей) [6].

Передусім відзначимо, що характер обробки агіографічних сюжетів визначався самою поетикою шкільної драми. Зокрема, може йти мова про такі характерні для барокової драми риси, як відзначені Л. Софроновою “риторичні конструкції, антитетична будова драматичного твору та видовищність” [1, с. 62]. В мартирологічній драмі з цього погляду знайшли відображення і відзначена дослідницею практика введення сцен диспутів [1, с. 52], і увага до снів як емблематичних картин, що передбачали розвиток подій у зорових образах, [1, с. 66] та ін.

У дослідженнях поезики шкільної драми неодноразово вказується на особливе відношення її агіографічних сюжетів до євангельської оповіді: людина повторює земний шлях Христа. Сказане, утім, стосується передусім самих агіографічних джерел, саме вони визначають ту особливість п’єс, які констатує Л. Софронова: “У п’єсі про святу Катерину розвивається мотив жертви і добровільного, радісного прийняття смерті” [1, с. 125], “її добровільна смерть за віру приховано цитує великий зразок” [1, с. 183] та ін.

Найбільш уніфіковано у драмах зображення самого “страждання” персонажа, якому в творі відводиться місця значно більше, ніж попередньому “життю” (“Вінець Димитрію” – друга дія, “*Declamatio de S. Catharinae Genio*” – дев’ять яв з десяти). У “Дійстві про страждання святої мучениці Праскевії” дія одразу розпочинається “стражданням” – наказом володаря привести до нього християнку Параскеву.

“Мартирологічна” частина драми будується за наступною послідовністю епізодів. За рішенням правителя розпочати переслідування християнства на підвладних йому землях йде повідомлення про вільність певного християнина, якого володар і наказує привести до себе. Далі бачимо сцену сповідання віри (герой роз’яснює правителеві, у що він вірить як християнин, на тлі умовлянь язичника по доброду зрєктися віри). При цьому у “диспут” з християнином часто вступають “філософи” (“*Declamatio*”) або жерці (“Вінець Димитрію”), але одразу визнають свою поразку і самі стають християнами. Далі йде сцена бичування мученика. Наступна ява – в’язнична. До зраненого мученика з’являється вісник небес, що зціляє його рани і обіцяє

підтримку в подальшому стражданні та посмертну нагороду. У наступній яві зображується нарада правителя з вельможами з приводу того, як покарати християнина, засудженого на смерть. У фіналі зображується страждання та повідомляється про смерть мученика. Можливий фінальний вихід “Слави” святого.

Про усталеність такої композиції може свідчити приклад двох російських зразків панегіричної шкільної драми – “Торжество миру православного” та “Царство миру”. У “Торжестві миру православного” (ява 6 другої дії), як повідомляє програма, “Нерон, воспрянувши, советом вельмож Симона волхва призывает; волхв же, хотя при кесари Петра победити словесы и чудесы, сам победжен и силою крестною с небес поражен бывает; Нерон же Петра святого распяти повелевает” [8, с. 203]. Але у “Царстві миру” між диспутом (ява 6 третьої дії) та розп’яттям (8 ява) спостерігаємо інтервал, у який вписується і в’язнична сцена (у яві 7 “Святого Петра агел от уз свобождает”), і його повернення до Риму. Щоправда, на відміну від інших творів, у цих двох зустрічаємо подальший апофеоз святого на небі (відповідно яви 7 та 9) і навіть, відповідно до ідейної настанови твору на ушавлення перемог Петра Першого, сцену небесного суду “генія Петра” над Ідолослужінням та Миром: перше “в геенну изгонит, Мир же, в царския одежды украшен, на камени твердаго исповедания, аки на престоле царском, посаждает” [8, с. 198].

Розглянемо деякі інші характерні риси творів, що поставали на основі драматизації агіографічних, зокрема, мартирологічних оповідей про християн перших віків. Велику роль відіграє чудо, що демонструє допомогу Неба християнинові. Здебільшого такого роду сюжетні перипетії переходять у драму з агіографічного першоджерела, як, наприклад, два епізоди смерті нечестивців та їх подальшого оживлення за молитвою святої у творах про мученицю Євдокію. Але поруч з тим зустрічаємо приклади введення у твори сцен, що не мають опори у конкретних джерелах, але у цілому відповідають духу агіографічних творів.

Звернемося до драми “*Declamatio de S. Catharinae Genio*”. Численні візії стають рушійними фабульної дії: внаслідок видіння Богоматері з Христом на руках повертається сама Катерина, сонне видіння майбутньої небесної слави Катерини (“*Nic apparet Catharina cum angelis in caelis adornata*” [4, с. 274] – “Тут з’являється Катерина

і янголами на небі, прикрашена”) у свою чергу стає поштовхом до зустрічі жінки цісаря з мученицею, після показу якою на небі самого Христа [4, с. 277] повертається Августа. І, нарешті, у творі видіння посилається мучениці напередодні страждання з метою зміцнення її рішучості постраждати за віру: до Катерини із обіцяною допомогою звертається сама Любов Небесна, а янголи на небі віщують майбутню нагороду [4, с. 279].

З мотивом чуда пов’язується мотив навернення на християнство. В агіографічних “стражданнях” воно часто мотивується чудесами – стає наслідком жаху, що виникає у свідків чудесної невразливості героя і, відповідно, марності зусиль правителя вбити святого. “*Declamatio de S. Catharinae Genio*” мотивує його рядом чинників, концентруючи досвід тогочасної літературної обробки мотиву: Августа стає християнкою під впливом видіння; наверненню Порфирія та “двохсот воєнків” передує ще промова Катерини; “народ” волає “*Wielki zaiste Bog iest chrzescianski! Falszywy Ermy nawieki poganski!*” (Великий Бог християнський! Фальшивий Гермес навіки поганський!) [4, с. 286] під враженням чуда, коли янголи розбивають знаряддя тортур і убивають багатьох людей навколо.

У зв’язку із зображенням чудес в агіографічній драмі відзначимо доцільність їх відмежування від чудес міраклі. Для цього звернемося до вже згаданої статті з УЛЕ, в якій українські п’єси про святого Олексія та святу Катерину визначаються як міраклі. Якщо в них дійсно зустрічаємо такі виділені автором структурні елементи середньовічного мораліте, як “проповідь” та “диво” у розв’язці, то семантичне навантаження їх у названих творах та у середньовічних міракліях аж ніяк, на нашу думку, не подібне. Особливо стосується це “чуда”. Бо якщо у міраклі воно дійсно, як зазначає В.О. Єршов, “маніфікує несправедливому покаранню” (очевидно, мається на увазі “Тра про святого Миколая”) чи “відпускає гріхи” (очевидно, у “Міраклі про Теофіля”) [5, с. 378], то у перерахованих вітчизняних драмах чудо передусім засвідчує істинність слова героя (за життя) та його статус святого (по смерті).

Цікавою знахідкою шкільного театру була бенкетна сцена. Найяскравіше вираження вона усе-таки знайшла у п’єсах мораліте, очевидно, саме звідти перейшовши до драматизацій агіографічних легенд. У мораліте “Ужасная измѣна сластолюбиваго житія” [8]

вибір Пироллюбом трапези й бенкету наочно демонструє спосіб життя в солодошах звабливого світу, точніше, “прельщеного мира от сластолюбства лютьїшаго звѣря”, що має фатальні наслідки для душі людини. У мартирологічних драмах, за допомогою їх виражено іншу опозицію: земні насолоди / небесні радощі. Наприклад, у вже згаданій “*Declamatio de S. Catharinae Genio*” розгортання дії четвертої яви на тлі бенкету унаочнює життєві спокуси (багатство та шану), якими намагається звабити героїню цар Максенцій, посадивши її поряд з собою і обіцяючи зробити співправителькою за умови зречення християнства.

З іншого боку, цікава поява бенкетної сцени у “Дійстві про святу мученицю Євдокію”. У другій яві (наскільки про це дозволяє судити збережена програма п’єси) “являється Евдокия, за столом с юношами веселящися, и глаголет о почтении своем и о богатстве, такожде и юноши похваляют ю и поздравляют” (зберігаємо орфографію за текстом видання. – Л.К.) [6, с. 186]. Це єдиний епізод у житті героїні-язичниці до навернення, і показово, що саме мотив бенкету (при тому, що життя у редакції Димитрія Ростовського цієї сцени не подає) виявився найбільш репрезентативним для передачі її способу життя як блудниці. Цікаво також, що вже наступна ява подає уже сцену знайомства Євдокії з істинами християнської віри: “Является Евдокия спяща, и Гермон станет читати евангелие. И приходит ангел и запалит сердце Евдокии, и Евдокия восстанет и станет слушать и пошлет рабыню, да приведет чтомага” [6, с. 186]. Таке сусідство епізодів бенкету та навернення пізніше яскраво виступатиме у творах “з ранньохристиянської історії” [див.: 9]

Перспективним для шкільної драми виявився топос “Христос – небесний наречений”. І якщо у “*Declamatio de S. Catharinae Genio*” багатократна ампліфікація мотиву небесного нареченого усе ж має підставою епізод агіографічної оповіді, то у “Дійстві про страждання святої мучениці Праскевії” сцена із появою янгола, що приносить мучениці “перстень заручення” від Небесного Нареченого, життєм не мотивується. Більше того, у редакції Димитрія Ростовського янгол приносить у в’язницю хрест, терновий вінець, сине, так що Параскева постає тут не стільки нареченою, скільки співучасницею Христових страстей (що знаходиться у цілковитій відповідності з іменем героїні — “П’ятниця”, даним на згадку про день

страстей Господніх). У цьому випадку якраз і виявляє продуктивність відзначений вище топос, що утверджується у культурі християнської Європи на основі євангельської образності (дуже плідною у цьому плані була євангельська притча про дів розумних та нерозумних, що чекали проходу нареченого), яскраво маніфестується епізодом із життя святої мучениці Катерини, а надалі знаходить вираження у широкому колі явищ, аж до характеру містичних переживань окремих католицьких жінок-святих.

Мотив небесного Нареченого, так яскраво маніфестований, вводить у драми як антитеза до земного шлюбу, причому з язичником (у житті підставою до розгортання мотиву стає заявлене у словах мучениці протиставлення земному шлюбу небесного: “Я маю Нареченого на небі, Ісуса Христа, та іншого чоловіка не потребую” [10, с. 586], а також фінальна згадка про мудрих дів: “Так [...] прекрасна дівиця відійшла до свого Нареченого, несучи замість елею кров: вона нині вселилася з мудрими дівами в чертог Христовий” [10, с. 589]). Якщо звернутися до подробиць агіографічних легенд, то можна помітити, що у них часто зустрічаємося із повідомленнями про 1) спроби язичника насильством оволодіти християнкою та 2) пропозиції шлюбу із знатним язичником (життя Віри, Надії, Любові, Параскеви та ін.). В мартуріях можливість для християнки шлюбу виступає як спокуса земними благами і має на меті схилити героїню до зречення християнства. У зв’язку з тим у промовах святих, що демонструють переваги вічних небесних благ над минущими земними, тією чи іншою мірою може відбиватися топос “небесного нареченого”.

Для драматизованих мартурій, як уже було відзначено, мотив небесного нареченого виявився дуже перспективним у протиставленні спокусі земного шлюбу з язичником. Зробивши вибір між нареченим земним та небесним, героїня тим самим обирає між життям та смертю, зреченням християнства та вірністю йому. У плані сюжетотворчого потенціалу даної антитези “Дійство про страждання святої мучениці Праскевії” не менш показове. Його головна відмінність від першоджерела полягає, на думку З.Т. Лихман, у “включенні любовної теми”, так що “в образі Геммона [правителя-язичника] з’являються риси ускладненості – це вже не просто лиходій, намальований суцільно чорними фарбами, але людина, не чужда

співчуття” [6, с. 639]. Такий образ закоханого язичника-спокусника у свою чергу відповідає наголошенню в образі Праскевії того моменту, що вона дівиця, яка “обручися жениху безсмертному” [6, с. 227]. А у наступній сцені, в’язничній, заручення це перестає бути фігуральним. Янгол, надісланий Христом, приносить героїні “перстень заручення” і повідомляє: “...Жених тебе ожидает / И двери своего чертога отворяет. Вечной венец уготован бысть тебе / И хочет призвать в невесту себе” [6, с. 229]. Антитеза земного / небесного шлюбу продовжує актуалізуватися і в наступних сценах “спокуси” (ява 4) та передсмертного страждання (ява 6).

На підставі зазначеного можна зробити попередні висновки. За усієї залежності сюжетів агіографічної (мартирологічної) драми від “протосюжетів” житій можна говорити про ряд трансформацій, яких зазнають житія при їх драматизації.

1. Сюжет житія вкладається у послідовність епізодів: допит спокуса (з можливим розгортанням диспуту) – в’язнична сцена – другий допит зі стратою мученика (страті часто передують наради з вельможами). Кількість допитів може зростати до трьох.

2. Інтенсифікується момент небесної допомоги мученику. Особливістю в’язничної сцени стає відвідання героя посланцем Небес, що в свою чергу супроводжується чудесами (часто це чудесне зцілення, про яке повідомляє житіє, але не тільки воно). Небо надихає святого на мучеництво. Виняток – сцена з “Вінця Димитрія” святого відвідає не янгол, а християнин, що одержує від Димитрія благословення на перемогу над борцем Лієм, мучителем християн.

3. Серед риторичних конструкцій драми особливе місце займає диспут, в який християнин вступає з жерцями, філософами, волхвами.

4. У послідовність епізодів драми інколи може органічно вписуватись бенкетна сцена: як концентроване вираження гріховного способу життя або як тло для спокуси християнина земними благами.

5. Для сюжетобудови мартирологічних драм виявляє свою продуктивність топос “Христос – небесний Наречений”, що виражається у сюжетному розгортанні обох членів антитези земного / небесного шлюбу.

Наведені матеріали можуть бути використані при комплексному дослідженні поетики східнослов’янської шкільної драми.

Цитована література

1. Софронова Л.А. Старинный украинский театр. – М., 1996.
2. Софронова Л. Київський шкільний театр: поетика обряду і поетика драми // Українське барокко. – К., 1993.
3. Одесский М.П. Очерки исторической поэтики русской драмы. Эпоха Петра I. – М., 1999.
4. Резанов В. Драма українська. I. Старовинний театр український. Вип. 5. Драматизовані легенди агіографічні. – К., 1928.
5. Сршов В.О. Міраклі // Українська літературна енциклопедія. – К., 1995. – Т. 3.
6. Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII века. – М., 1975.
7. Рѣзановъ В.И. Къ исторіи русской драмы. Школьные дѣйства XVII-XVIII вв. и театр ѳезуитовъ. – М., 1910.
8. Пьесы школьных театров Москвы. – М., 1974.
9. Какоева Л.В. “Бенкетный образ” у драмі Лесі Українки “Руфін і Прісцилла” // Літературознавчий збірник. – Донецьк, 2002. – Вип. 10.
10. Жития святых. – М., 1992. – Кн. 2.

Аннотация

В статье рассматриваются общие тенденции трансформации мартирологических сюжетов в украинской и русской школьной драме.

Annotation

The article deals with the general tendencies to transformation the martyrological plots in the Ukrainian and Russian scholastic drama.

Стаття надійшла до редакції 3.09.03
Стаття поступила в редакцію 3.09.03

ОБРАЗ НЕРВНОЙ ГОРЯЧКИ В РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Когда говорят о болезни классического литературного героя, то имеют в виду, прежде всего, нравственно-психологические и психоаналитические проблемы, проявляющиеся в ненормативном поведении, самоощущении личности. Нервные расстройства и безумие составляют круг “благородных”, избранных болезней, которые достойны, если и не исследования, то хотя бы внимания. Они проясняют глубинно экзистенциальные состояния мира, героев и соотносимы с такими архетипическими и значимыми явлениями, как смерть, дом, природа. Однако каждая из нервных болезней в системе художественного произведения по-своему проявляет сущность и значение конститутивных этих понятий, обнаруживая новые смыслы, перспективы и тенденции для анализа и интерпретации. При этом “малым”, “повседневным” болезням, как правило, исследователями уделяется мало внимания. Эти болезни нивелируются и актуализируются, с одной стороны, относительно требований и канона поэтик, а с другой стороны, – более значимых и масштабных болезней, таких как безумие, что приводит к “не чутью” того, что художественно-эстетический смысл – это смысл, принципиально реализуемый через сложное, глубинное взаимодействие единственного и множественного. Именно поэтому цель данной статьи – проблема становления и развития образа нервной горячки как болезни, родственной, корригирующей с безумием, но принципиально отличающейся от него, занимающей свое место в системе художественного произведения и создающей свой собственный художественно-эстетический и культурологический ряд.

Безумие традиционно, еще с эпохи античности и средневековья, воспринимается онтологически: “это не только темные глубины человеческой природы, но и знание. <...> привычная и непостижимая чуждость мироздания” [1, с. 39, 46]. Даже классическая эпоха с ее ориентацией и зависимостью от этически рациональных норм и идеалов не смогла преодолеть, нивелировать *космический*

космический (М. Фуко) опыт ощущения и осмысления безумия. В частности, об онтологической природе безумия уже у А.С. Пушкина пишет М. Евзлин, анализируя “Пиковую даму”: “Повесть Пушкина является единственной в своем роде реконструкцией фатальной мифологической (архетипической) логики преступления и безумия. Безумие всегда является следствием преступления, поскольку есть преступление мирового порядка, разрушение божественной структуры мироздания. Поэтому преступление и безумие онтологичны, они уводят в сферу, которая опасна даже для богов, а посему им неизвестна”¹ [2, с. 49-50].

Причем исключительность психологических болезней и нервных расстройств осознается не только исследователями, философами, но и самими художниками. Так, еще в 1800 г. у П.М. Карамзина встречаем прославление-описание меланхолии, которое начинается с принципиально ненормативного, вызывающего, аномального для поэтики того времени приема – оксюморона [3], точнее целого ряда оксюморонных образов. Этим подчеркивается не просто исключительный характер болезни, но обосновывается исключительность её статуса в жизни человека, также задается некий образец, или лучше сказать, модель восприятия, понимания и ощущения меланхолии. Меланхолия – это то, что всегда погружает человека в пограничное, переходное состояние²:

Страсть нежных, кротких душ, судьбою угнетенных,
Несчастливых счастье и сладость огорченных!
О Меланхолия! ты им милее всех
Искусственных забав и ветреных утех.
Сравнишься ль что-нибудь с твоею красотою,

¹ В данном случае несогласие с М. Евзлиным по ряду моментов, касающихся трактовки безумия как преступления и разрушения мирового божественного порядка, не является предметом нашего непосредственного исследования или же спора. Важно то, что в безумии подчеркивается онтологическая природа и архетипическая логика осуществления, которые остаются неизменными даже при различном понимании безумия.

² См. об этом подробнее мою статью “Феномен безумия в работе М. Фуко” [4]

С твоей улыбкою и с тихою слезою?
Ты первый врач, ты первый сердца друг:
Тебе оно свои печали поверяет;
Но, утешась, их еще не забывает.

...
О Меланхолия! нежнейший перелив
От скорби и тоски к утехам наслажденья!
Веселья нет еще. Но нет уже мученья;
Отчаянье прошло... [5, с. 685]

Кроме переходности и граничности, как значимых состояний мира и личности, нервные расстройства и помрачения рассудка репрезентируют не низкое, приземленное обыденное начало, а искания духа. А.С. Пушкин и В.П. Титов в “Уединенном домике на Васильевском” (1828) так обозначили дифференциацию и взаимодействие двух начал – души и плоти: “Врач покачал головою, увидя больного, не узнававшего окружающих, и ощутив лихорадочный пульс его. Наружные признаки противоречили один другому, и по ним ничего нельзя было заключить о болезни; все подавало повод думать, что ее причина крылась в душе, а не в теле” [6, с. 140].

Именно душа выступает тем началом, которое не дано понять простым взглядом, которое необходимо разгадывать и постигать, осознавая тщетность и безнадежность всякой попытки приближения к ее тайне, разумению, а тело – всего лишь совокупность доступных простому наблюдению общепринятых, общеустановленных составляющих и признаков. Оно даже в исключительных состояниях, к которым, безусловно, относится и болезнь (любая болезнь) слишком публично, очевидно для понимания. Однако и телесные признаки безумия, нервных расстройств и горячек при всей их медицинской реальности и достоверности, должны быть предельно личностными, хранящими тайну Судьбы и Трагедии. При этом сумасшествие (с которым по ряду моментов корректирует и нервная горячка) не есть хаос или же бессмысленность, оно обладает логикой и смыслом, которые открыты и понятны только посвященным, причастным к ним. Как пишет об этом М. Фуко: “бред обрывочный и очевидный скрывает в себе бред упорядоченный и тайный. <...> На уровне еще более глубоко этот бредовый язык заключает в себе последнюю истину безумия – постольку, поскольку он служит его организующей

формой, принципом, обуславливающим любые его проявления, как телесные, так и душевные” [1, с. 242, 243]. Болезнь уводит человека в экзистенциально не зависимые от него области, отторгает от привычно-обиходного установленного порядка, но дарует знание о потаенном и сокровенном. Погружая человека в ненормальное, переходное состояние, безумие (и корректирующая с ним нервная горячка), оставляет ему знание и понимание происходящего (в отличие от безумия), но делает эти знания одновременно причастными Тайне, Судьбе. Нервная горячка, принуждая человека балансировать на грани, заставляет его по-иному увидеть происходящее. Даже бред в данном случае не получает “бредового развития”.

Таков по своей сущности бред героев А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Е.А. Баратынского, О.И. Сенковского, М.Н. Загоскина, В.Ф. Одоевского ... Например, в рассказе “Вальтер Эйзенберг (Жизнь в мечте)” (1836) К.С. Аксаков, как и А.С. Пушкин, и В.П. Титов, выделяет следующие основные признаки лихорадки, вызванной нервным потрясением и духовным напряжением: “Бедный Эйзенберг был в горячке; скоро с ним сделался жар и бред, и он опять пришел в беспамятство” [6, с. 352]. Герой рассказа М.П. Погодина “Адель” (1830) сначала так в своих мечтах моделирует собственную болезнь от нервных потрясений: “Я умираю. Она [Адель] приходит ко мне. Расстроенный мой ум тотчас устанавливается, из беспамятства я прихожу в себя” [7, с. 65], а затем реальная смертельная болезнь героини, вызванная бурными переживаниями, разворачивается следующим образом: “Она больна. <...> К ней никого не пускают. Жар беспрестанный. Покойный С. занемог так же. Господи умило-серд! <...> Ей хуже она не спала три ночи” [7, с. 73]. Глафира, – героиня новеллы Н.А. Мельгунова “Кто же он?” (1831) – пережив сильное нервное потрясение, заболевает нервной горячкой: “Больная сидела на постели, склоня голову к подушкам. Положение ее руки на лбу показывало, что она старается принести себе на память случившееся вчера с нею. <...> Глафира находилась в напряженном состоянии духа. Жар ее увеличивался, щеки и глаза пылали. Она продолжала с какою-то невыразимой торжественностью... <...> Я не знал, верить или нет странному повествованию; я готов был принять его за бред болящей или даже за признак ее умственного расстройства” [7, с. 97, 99]. При этом бред и беспамятство героев только якобы, с первого взгляда, воспринимаются как нелепость или же бес-

смысленность. Повествование всегда выстраивается таким образом, что герои и читатель вместе успешно преодолевают первичное впечатление, становятся причастными Случаю, Тайне, Судьбе как трем необходимым условиям зарождения и протекания нервной горячки. Она является следствием и манифестацией, а порой и защитой героя от несправедливости, жестокости и нравственно-духовной нечуждости мира. И тот, кто понимает бред упорядоченный и тайный (М. Фуко), оказывается способным к духовному развитию и совершенствованию, чувствительным к малейшей дисгармонии. Более того, воспринимающий этот бред не как бред и не как нечаянно проговоренный частный секрет, а как приближение и прикосновение к Тайне и Судьбе, которые всегда, везде неотступно подстерегают человека и прорываются лишь в граничных, экзистенциальных состояниях, сам становится сопричастным сокровенности мироздания.

Образ, а точнее, поэтика нервной горячки во многом проявляет художественно-эстетические особенности литературы первой трети XIX века. Несмотря на то, что уже активно преодолевается «готовое» слово, упорно держащееся за стилистическую окраску и контекст, который лежит вне художественного текста, нервная горячка описывается еще с позиций традиционного языка, выступающего не материалом, а нормой. В итоге мир и герои, так или иначе втянутые в семантическое пространство болезни, оказываются под влиянием готовых смыслов и слов. Это тот образ человека и мира, который сложился и который, по словам Л. Гинзбург, рационалистическая поэтика предлагает, а не образует. В этих устоявшихся формах, стереотипных болезненных признаках и симптомах, кончующих из произведения в произведение, проявляется одна из важных особенностей поэтики первой трети XIX века. Это проблема, которую Л. Гинзбург определила как «сложный процесс перехода от поэтики сознательно-традиционной, с ее устойчивыми темами и формами, к иным идеям и методам» [8, с. 13-14]. Так, даже если истинная причина болезни прямо и не называлась, то за нею очевидно для культурного сознания того времени предполагалось нервное, нравственное потрясение. Герой, подверженный болезни с такими характерными признаками, – личность с тонкой душевной организацией, высокими морально-нравственными представлениями и требованиями, для которой светская жизнь, с ее строгой регламентацией и двойной моралью, неприемлема. Его болезнь – ответная, даже

ответная реакция на несправедливость света, ближних, друзей и т.д. Это выступало тем устойчивым контекстом, в котором необходимо было воспринимать героя, конфликт, развязку произведения.

Но надо сразу оговориться, что лихорадки, нервные расстройства, связанные с помрачением рассудка, как правило, подробно не описываются. В них констатируется исключительно внешнее проявление болезни, которое на самом деле не предполагает «лихорадочного» развития и завершения. Главным оказывается душевное состояние героя, которое, как уже отмечалось, лишь для непосвященных принимает форму физического недуга. К таким двойственным, телесно-духовным, проявлениям нервных переживаний и расстройств можно, в дополнение к уже приведенным примерам, отнести недомогания Гаврилы (М.П. Погодин «Черная немочь» (1829)), чахотку и томления Ольги Гольцберг (Е.А. Ган «Идеал» (1837)), томления Катруси (А.Ф. Вельтман «Киевские ведьмы» (1833)), прямо названную нервную горячку матушки Алексея (Е.П. Ростопчина «Поединок» (1838)), Марьи Гавриловны (А.С. Пушкин «Метель» (1830)), старшего Дубровского (А.С. Пушкин «Дубровский» (1833)), Натальи (А.С. Пушкин «Арап Петра Великого» (1827 – 1828)). На первый взгляд, внешние телесно проявляемые, поддающиеся классификации признаки болезни уничтожают сущность нервной горячки, сводя всё к зримому и доступному эмпирическому наблюдению и причинно-следственному толкованию. Это рационально выводимая и определяемая болезнь качественно отличается от болезни скрытой, недоступной логически разумному объяснению и пониманию. Однако обращение авторов, даже при описании горячки, близкой безумию, именно к визуальному протеканию болезни, стремление увидеть за ней не только душевные муки, боль обманутого сердца, нравственные страдания, несправедливость мироустройства, а выделить в ней стабильные, повторяющиеся, очевидные телесно-физиологические симптомы, показательны.

На первый взгляд, здесь резко проводится граница между телом и душой, между рационально постигаемым, доступным лечению и иррациональным, принципиально непостижимым. И, казалось бы, что дело здесь в двоemiрии, антитетичности, контрастности и полюсной противопоставленности романтического универсума, где вступают в сложные и неоднозначные взаимо-

отношения, игру гармония и хаос, но при этом всегда заранее известен позитивно маркированный, доминирующий член бинарной оппозиции душа/тело. К тому же для русской литературы в первой трети XIX века “характерно слияние рассудочного и чувствительностью, позднего просветительства с сентиментализмом. Чувствительный человек – в то время “естественный человек”. Тем самым его реакции на действительность – при всей эмоциональности – мыслятся как рациональные. Он хочет возможности свободного проявления своих естественных чувств. В этой борьбе за утверждение личности не было ничего противоречащего разумному началу” [8, с. 15]. Это, во-первых.

Во-вторых, не стоит забывать, что “искусство прошлого, до Толстого и Достоевского, видело в психике человека чаще всего зеркало, отражающее мир. У Стерна, Филдинга, Диккенса герой видит предмет или другого человека и по поводу них высказывает свои соображения. Человек воспринимался как равный себе и неизменный в своей сути. <...> Толстой и Достоевский открыли метод психологического анализа и благодаря ему увидели, поняли, запечатлели поток сознания личности в его взаимодействии с обществом и выявили подсознательные процессы в их связи с сознанием и в их речевом проявлении” [9, с. 55]. Естественно, что русская литература первой половины XIX века не является в этом смысле исключением, и в ней срываются те же принципы и закономерности создания художественной реальности, что и в английской, французской, немецкой литературах, а открытие и переворот, совершенные Толстым и Достоевским, носят общекультурный характер.

Однако проблема этими замечаниями не исчерпывается, тем более что с конца XVIII – начала XIX века в европейской литературе начинает активно развиваться психологизм. По замечанию А.Б. Генина, в это время “обогащается и “техническая” сторона психологизма: литература осваивает новые продуктивные приемы и способы воспроизведения внутреннего мира...” [10, с. 57]. К ним относятся авторское психологическое письмо, психологическая деталь, психологический пейзаж, композиционные формы снов и видений, внутренний монолог, все более активно выстраиваемый по законам внутренней речи. Но при этом болезнь, точнее описание болезни, ее образ, как правило, выпускается из внимания исследователей и не

попадает ни в одну из “технических” сторон. Вследствие чего болезнь остается вот тем видимым неизменяемым по своей сути предметом, которому был изоморфен человек в художественной реальности даже до изменений в области эстетики словесного творчества в XVIII ст. [См., в частности, 11], не говоря уже о переворотах Толстого и Достоевского.

Но произведения русской классики, начиная с пушкинской поры, помимо “благородного” привилегированного безумия, полны еще и образами физических болезней, естественно и нормативно описанными в повседневность. Это, например, различного рода лихорадки, нервные горячки, расстройства, дурноты, слабости, апоплексические удары, которыми страдают герои А.С. Пушкина, Ю.М. Лермонтова, В.Ф. Одоевского, В.П. Титова, Н.В. Гоголя, М.П. Погодина, Е.А. Ган, Ф.М. Достоевского. Эти болезни, как правило, являются знаком явного вызова свету, демонстративного последствия его пагубного воздействия на личность или же символом морально-нравственных исканий. Но на эти болезни в литературоведении внимание, как правило, не обращается. Стоит отметить, что даже в глубокой, и с литературоведческой, и с культурологической точек зрения, работе Ю.М. Лотмана “Роман “Евгений Онегин”. Комментарий” [12], где уже первая строфа первой главы романа детально разобрана, показаны текстовые источники ее образов, стилистическая, языковая многослойность, ирония, обращено внимание на особенности (поэтику) быта, болезни не комментируются. Вообще болезнь (особенно “простая”, “повседневная”) рассматривается в литературоведении только как нечто несамостоятельное, зависимое, вторичное в системе художественного произведения. Так Ю.М. Лотман, трактуя английский сплин или русскую хандру Онегина, делает отсылки к Байрону, байроническому типу героя и проблеме иронии, пародии. Вообще исследователями отмечается, что в системе художественного произведения “повседневные” болезни могут использоваться не только как создание эстетического целого героя, но и как сюжетообразующий фактор: смерть от побоев паночки (Н.В. Гоголь “Вий” (1835)) или же “мучительный недуг” Мцыри-ребенка (Ю.М. Лермонтова “Мцыри” (1839)). Болезнь может проявлять сущность конфликта: изнуренность, нервное напряжение проявляют духовные метания, поиски Мцыри-юноши; выздоровление от тяжелых ран и “неожиданная” смерть Андрея Болконского

манифестируют сложную идеальность героя, неспособного принять реальность (“Война и мир” Л. Толстого).

При этом надо отметить, что сама болезнь, как самоценное и самодвоящее проявление архитектоники художественного произведения, не рассматривалось. Такие “простые” болезни как лихорадки, нервные расстройства, горячки не входят в сферу приоритетного интереса литературоведения. Если и касаются распространенной в литературе горячки, например, Мцыри (Ю.М. Лермонтов “Мцыри” (1839)) или же Марии Гавриловны (А.С. Пушкин “Метель” (1830)), то объясняют, как это уже отмечалось, глубокими и сложными морально-нравственными, духовными исканиями, потрясениями и страданиями. “Простая” повседневно распространенная болезнь, точнее её осмысление в отображении в произведении, шире – художественном мире, в ригористически постулируется в функции константы, изначально лишённой самостоятельных культурно-исторических, культурно-эстетических позиций, художественно-эстетической памяти. В крайнем случае, описание протекания этих болезней относится к мастерству психологизма, умению точно, емко увидеть, почувствовать, отобразить реальность. Интересно, что врачи, читающие литературу с “художественно-медицинской” точки зрения, усугубляют подобные представления. Так, знаменитый киевский врач, лечивший многих украинских и русских писателей, хорошо знакомый с мировой литературой, отмечал, что художественные произведения оставили свой немалый след в медицине. Они открывали удивительные тайны психологии больного, принципов должного поведения врача у постели больного, в его семье, в конце концов, в воспроизведении симптомов и признаков болезни с потрясающей силой, реалистичностью и лиризмом [13]. Казалось бы, что этим проблема и исчерпывается.

Однако “повседневные” болезни (их образы, созданные в литературе), с одной стороны, обладают рядом устойчивых признаков – слабость, томление, жар, ломота, бред, вялость, дурнота, обмороки, беспамятство, бесчувственность, – которые упорно повторяются и описываются, фактически, однотипно почти всеми художниками. С другой стороны, они характеризуют состояние героев различных авторов и произведений, и, естественно, не выполняют исключительно атрибутивно-фонтовую роль или же функ-

цию имитации жизни. В связи с этим стоит предположить, что образ нервной горячки не так уж и прост, тем более что он начинает занимать ведущее положение в литературе наряду с естественно активизируемым романтизмом безумием.

Действительно, с внешней, первичной точки зрения, как мы уже отмечали, описание нервной горячки не отличается разнообразием. Герои, страдающие на этот недуг, похожи друг на друга до тождественности, они как будто выступают слепком или копией единой идеальной модели. Например, героини, переживающие нервные томления и горячки, изоморфны и безобразны, они статичны и стереотипны. Порой создается впечатление, что их образы изъяты из общего повествования и активно аппелируют к готовому смыслу и слову, проводящим заданный контекст. Так, Лиза (Н.М. Карамзин “Бедная Лиза” (1792)), Глафира (Н.А. Мельгунов “Кто же он?” (1831)), Ольга (Е.А. Ган “Идеал” (1837)), Катруся (А.Ф. Вельтман “Киевские ведьмы” (1833)), матушка Алексея (Е.П. Ростопчина “Поединок” 1838)), Марья Гавриловна (А.С. Пушкин “Метель” (1830)), Наталья (А.С. Пушкин “Арап Петра Великого” (1827 – 1828)) описываются во время протекания болезни до предела одинаково даже на лексико-стилистическом уровне. И протекание самой болезни, а также реакция на нее окружающих тоже не отличается разнообразием и индивидуальностью.

Казалось бы, подобный клишированный образ нервной горячки не предполагает и развитие всего произведения, не позволяя ему преодолеть традиционалистскую поэтику, не давая возможности осуществления психологизма. Тогда получается, что выявленные многими исследователями “технические” стороны психологизма вступают в антитетичные отношения с образами героинь, страдающих нервной горячкой, да и с самим образом болезни, являющимся одним из самых любимых и распространенных в русской литературе. И как тогда, с какой позиции, и в какой мере можно говорить о развитии и достижениях психологизма русской литературы первой трети XIX века, во многом подготовивших революционные открытия Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого? Ведь, по утверждению В.Б. Шкловского, “возникновение литературных форм – массовый социальный процесс. Сама литературная форма при кажущейся своей однознач-

ности оказывается одноформенной, но не однозначной <...> на невозможность изолированного изучения отдельных признаков, так как все они соотносены между собой и со своей литературной системой, которая в свою очередь обусловлена основным рядом” [14, с. 256].

Однако если мы обратимся непосредственно к болезням героинь, то увидим, что даже Марья Гавриловна (А.С. Пушкин “Метель” (1830)) ничем не отличается от карамзинской Лизы или вельтмановской Катруси. Все они нивелировались и застыли в нервной горячке, которая выступает чем-то вроде проверки на жизнеспособность как человека, так и художественного образа. Причем это касается в равной мере произведений, где от нервных потрясений страдают герои, т.е. создается образ мужчины, подверженного испытаниям и переживающего, пропускающего через свою душу несправедливость Случая, испытания Судьбы и проходящего приобщение к сокровенным основам мироздания. Гавриил (М.П. Погодин “Черная немочь” (1829)), Вальтер (К.С. Аксаков “Вальтер Эйзенберг” (1836)), Владимир (В.Ф. Одоевский “Косморама” (1840)), старший Дубровский (А.С. Пушкин “Дубровский” (1833)) также одинаково и единообразно худеют, томятся, подвержены обморокам, помрачениям рассудка, жару и бреду, как и героини. Действительно, о ком это написано: дни проводились в состоянии бесчувствия, которое прерывалось только невыразимыми страданиями. <...> гасли все мои способности. Рассудок потерял силу суждения, сердце было без желаний; воображение напоминало мне лишь страшное, непонятное зрелище, о котором одна мысль смешивала все понятия и приводила меня в состояние, близкое к сумасшествию” (В.Ф. Одоевский “Косморама” (1840)) [15, с. 227]? Или такой пример: “Жестокий обморок прервал их [жестокие, страшные мысли, непонятные чувства] на время. <...> Сие воспоминание потрясло душу; страшнейшее сердечное мучение изобразилось на лице” (Н.М. Карамзин “Бедная Лиза” (1792)) [5, с. 695]. Вследствие чего вполне можно говорить еще и об андрогинности героев, погруженных в семантическое пространство нервной горячки.

И дело здесь не просто в том, что болезнь нивелирует гендерную культурную дифференциацию, перемещая все в плоскость природного начала, и не в том, что заданный, готовый образ

изначально не предполагает дифференциации и развития, т.е. образования и индивидуализации. Проблема еще и в том, что образ нервной горячки, также как и иные литературные формы и приемы, *одноформен, но не однозначен* (В.Б. Шкловский) Его нельзя рассматривать как нечто статичное, не обусловленное культуро-образующими и литературным рядами, предполагающими, в частности, что “традиционные ситуации имеют новую функцию” [14, с. 256] и учитывают особенности новой эпохи. Так, перефразируя В.Б. Шкловского, говорящего о том, что за “Вечерами заванными”, “Вечерами меланхолическими”, “Вечерами сельскими”, за “Вечерними часами” следуют “Вечера славенские” Нарезного и “Вечера на хуторе близ Диканьки” Гоголя, можно утверждать, что за нервной горячкой бедной Лизы у Н.М. Карамзина следует горячка Акакия Акакиевича Башмачкина у Н.В. Гоголя, нервная лихорадка Кити Щербацкой у Л.Н. Толстого и смерть чиновника у А.П. Чехова. И наша задача увидеть и проследить этот ряд, выявить исток образа нервной горячки и имплицитно содержащиеся в нем тенденции и перспективы развития, проследить основные узловые моменты формирования ряда столь распространенной в русской литературе болезни.

Однако с точки зрения традиционных методологических позиций очень трудно проследить формирование и развитие образа нервной горячки, хотя бы в силу того, что стереотипно представленная, статичная с формальной точки зрения, нервная горячка рассматривается не как самоценное и самостоятельное художественно-эстетическое явление. Этот образ изымается из литературного ряда, точнее даже так: он изначально не обладает таким рядом, распределяясь и укрепляя иные формы, виды и “технические” стороны произведения. Целостное осмысление болезни как эстетического явления предполагает качественное изменение методологической основы ее исследования, т.к. нельзя упрощать или пренебрегать телесными проявлениями болезни, порой, скрупулезно выписываемыми. Обусловленная, казалось бы, чисто объективными факторами (переохлаждение, переутомление, потрясение, неожиданное открытие, расстройство, а также стереотипной характеристикой героя – тонкая душевная организация и особая повышенная чувствительность) и не маркированная личностными характеристиками, нервная го-

рячка не менее онтологична по своей природе и архетипична в логике осуществления, чем безумие. Но рассматривать этот образ необходимо не только с сугубо литературной, но и культурно-эстетической позиции. И в этом тоже заключается одна из задач нашего исследования.

Уже невозможно говорить о “чисто” литературном или социально-литературном формировании и развитии того или иного приема, образа, формы, т.к. категории поэтики подлинно “погружены” и обусловлены культурно-эстетическим самосознанием эпох [11]. К тому же не стоит недооценивать исследования французских структуралистов и постструктуралистов в области культурологии, приведшие к переосмыслению многих понятий и проблем, в частности, исторического разрыва, эпистемологии, эпистемологического разрыва, ложных и истинных рядов предшественников, неоднородности знания [1]. Задача состоит уже в том, чтобы не просто увидеть тот или иной образ, принять форму и проследить его историческое, художественно-эстетическое формирование с “древних времен и до наших дней”, а, прежде всего, в том, чтобы выявить его истинный ряд предшественников, установить его собственный ряд развития и не попасться при этом в ловушку подобия сходства. Образ нервной горячки не составляет исключение. Он осуществляет свое смысловое и эстетическое целое именно на границах, пересечениях литературоведческого и культурологического подходов. Только так можно выявить истинный ряд нервной горячки. В противном случае эта болезнь, во-первых, не будет увидена как самостоятельное художественно-эстетическое явление. Она просто нивелируется иными, более сильными, имеющими длительную историю развития приемами, образами, формами, что фактически и наблюдается. Во-вторых, нервная горячка, очевидно, похожая, со-природная, с одной стороны, безумию, а с другой стороны, простуде, будет ими поглощена и рассмотрена либо как констатация трагедии (в случае с безумием), либо как проявление реалистических черт (в случае с простудой). В связи с этим еще одна задача заключается в том, чтобы показать самостоятельность и самоценность образа нервной горячки в русской литературе, прежде всего, первой трети XIX века.

Нервная горячка, как одна из разновидностей “простой”, “повседневной” болезни, взятая сама по себе, как самоценное художественно-эстетическое явление, может открыть новые исследовательские перспективы, связанные с анализом и интерпретацией художественного произведения, рассматриваемого в широком культурно-эстетическом контексте. При этом необходимо учитывать, прежде всего, произошедшие на рубеже XVIII-XIX столетий изменения в области повседневности как культурно-исторически детерминированного явления, находящего адекватное воплощение в художественно-эстетической деятельности (и, например, 16]. В связи с этим, как нам кажется, при анализе образа нервной горячки необходимо учитывать два взаимосвязанных и взаимообусловленных фактора, проясняющих движение, развитие этого образа, или говоря языком В.Б. Шкловского, создание им своего ряда. К таким факторам, прежде всего, относятся Дом или же родственное человеку семантическое пространство и те люди, которые окружают больного, чьи взгляды, чьи точки зрения, создают событие нервной горячки. Именно эти два фактора являются ведущими, т.к. болезнь и больной как смысловое и эстетическое целое осуществляются только через взаимодействие различных взглядов: нейтрально-профессионального, наблюдающего, безличного взгляда, взгляда семейно-родового и взгляда самого болеющего человека. Причем это не разрозненные взгляды-позиции, а триадность, когда самостоятельность взглядов предполагает их автономность и дифференциацию, актуализирующихся относительно единой основы. Однако следует отметить, что соотношение взглядов непропорционально и зависит от ряда причин как общекультурного, так и сугубо литературного характера.

Итак, если мы обратимся к Лизе (Н.М. Карамзин “Бедная Лиза” (1792)), то увидим, что первое потрясение, связанное с брожением и отъездом Эраста, застаёт героиню вне дома. Любимники прощаются возле хижины “под ветвями высокого дуба” [3, с.694]. Именно там “оставленная, бедная” “Лиза рыдала”, “лишилась чувств и памяти”, при этом и “вся натура прибывала в молчании” [5, с.694]. Смятение, обморок, помрачение рассудка постигают Лизу тоже вне дома, причем, не только своего дома, куда девушка не может прийти со случившимся; дома, который

для нее навсегда утрачен, как утрачен прежний миропорядок. Это же касается и дома Эраста: “Прежде нежели Лиза могла опомниться, он вывел ее из кабинета и сказал слуге: “Приведи эту девушку со двора”” [5, с.694]. Только вне дома, что постоянно и различными способами подчеркивает Н.М. Карамзин, героиня способна хоть что-либо ощущать: “Лиза очутилась на улице, и в таком положении, которого никакое перо описать не может. “Он, он выгнал меня? Он любит другую? Я погибла! Вот ее мысли, ее чувства!” [5, с.694].*Если “внедомность” нервной горячки Лизы относительно собственного дома еще объяснима степенью ее (героини) нравственного проступка, то “внедомность” вообще требует объяснения.

По нашему мнению, Дом как первично культурное, патриархально-родовое, сокровенное начало, растящее и питающее человека, выступающее эквивалентом космоса, противостоящего хаосу, не может принять и допустить болезнь, вызванную разрушением устоев и основ миропорядка. Дом Лизы и дом Эраста в равной мере не принимают проступка обоих любовников, демонстрируя их равнозначность перед случившимся. Болезнь становится “бездомной”, изгоем по своей сущности в силу того, что разрушает нормативность и нормальность миропорядка. Нервная горячка – закономерное следствие разрушения и столько морально-нравственных представлений и норм, сколько аксиологических и онтологических основ. Она изначально причастна любви (“и крестьянки любить умеют”), но любви, которая не преодолевает социоментальную дифференциацию, и утверждает и укрепляет ее, тем самым, ограничивая себя социально-нравственным измерением. Такая любовь не преступна и не безумна по своей сущности; она не позволяет прикоснуться к подлинным основам бытия и не дарует бреда безумия¹. Именно

¹ Стоит отметить, что в незаконченной драме А.С. Пушкина “Русалка”, построенной на аналогичном сюжете, ведущей является любовь как принципиально вне иерархическое и вне нормативное состояние, сопричастное преступлению и безумию как *пространству непредсказуемой свободы* (М. Фуко). Именно это и делает возможным преодоление ограниченности любого слова и представления о мире самой живой жизнью, когда принципиально невозможна бинарная оппозиционность и

этому Лиза не остается одинокой, действительно брошенной. Она постоянно испытывает на себе взгляды и оценки, но не близких и родных, а просто посторонних окружающих: будь то мрачная “густота леса”, “жалобный голос” “печальной горлицы”, соединенный с ее стенанием [5, с. 694], берег пруда, древние дубы – “безмолвные свидетели восторга” [5, с. 695] или же вывески “доброй женщины” [5, с. 695] на улице привести Лизу в чувства, или же стремления соседской Анюты, случайно встретившей у пруда, спасти девушку. Болезнь постоянно развивается под вниманием чужих, ничего не понимающих взглядов, трагичность все со своих позиций. Причем, природа не составляет исключение в силу того, что она всегда безмолвна, пребывает в молчании или же просто присоединяет, как горлица, свой голос к чуждому настроению.

Однако еще один момент – актуализация нервной горячки относительно двух антитетичных семантических пространств – требует внимания. Интересно, что признаки нервной горячки, которые активно развиваются и описываются у Лизы, проявляются либо на лоне природы, либо в городе. Природа, пребывающая в молчании, и улица служат теми семантическими пространствами, которые актуализируют нервную горячку, обнаруживают и проявляют в героине способность к чувствам и поступку. Здесь особо ощутимо единство природы (начала, репрезентирующего покой, мечтательное уединение, нравственное самоусовершенствование) и города (начала, репрезентирующего суетное настоящее, лишенное глубоких, патриархально-героических нравственных основ), что не нормативно для сентиментализма. Однако нервная горячка делает возможным это

окончательность выбора, когда значимо нечто третье, рождающее и существующее на границах и над границами. Эта та ситуация, когда “мир погружается в стихию разбушевавшейся Ярости. Победа остается не за Богом и не за Дьяволом; победу празднует Безумие”, которое “изначально скрыто в лоне земли как некая тайна, как недостижимая истина” [1, с. 42]. Мир Н.М. Карамзина не знает такого безумия. Его эквивалентом выступает нервная горячка, которой недоступно *пространство непредсказуемой свободы* (М. Фуко). Она реализует предсказуемую свободу выбора, события и поступка, но не преступления.

единство, проясняя глубину и меру нарушения установленного миропорядка и места в нем человека, а, также стремясь через проступок и боль, принести новое миропонимание и мироустройство. Природа и город, вечное и настоящее встречаются в нервном потрясении и преобразовании. Но оно касается не только Лизы, а уже всего мира, потому что два разнородных, оппозиционных начала смогли услышать и принять ненормальности и ужас происходящего. Именно их встреча на *территории общей темы* (М.М. Бахтин) проясняет онтологическую природу и архетипическую логику развития нервной горячки, если не равной и не изоморфной, но все же близкой к сумасшествию как погранично-переходному состоянию. Болезнь выступает одновременно наказанием и защитой, угрозой и предостережением.

Дальнейшее развитие образа нервной горячки в русской литературе первой трети XIX века свидетельствует о значимой, но сложной и неоднозначной активизации Дома и родственного человеку семантического пространства, а также об усложнении воспринимающих болезнь взглядов-позиций. Эти два фактора проясняют архетипическую логику осуществления болезни, когда повседневно значимые, казалось бы, привычно понимаемые и воспринимаемые явления – домашняя обстановка, близкие, друзья, враги – утрачивают свою обыденность, привычность трактовок и обнаруживают, обнажают основы мироздания. “Простая” нервная горячка оказывается мирообразующим и мироупорядочивающим фактором. Но такой ее делает, по большей мере, сопричастность Дому и различным взглядам-позициям. Так, константные слабость, ломота, томление, жар, озноб, бред, беспмятство, бесчувственность, состояние, близкое к помешательству, при всей своей стереотипности, выполняя в произведениях различные функции и помещаясь в различные контексты, постепенно преодолевают свою заданность, готовый смысл и начинают образовываться. Условно можно выделить несколько узловых точек, проясняющих формирование литературного ряда образа нервной горячки.

Уже отмечалось, что Дом как свое, неотчуждаемое, понимающее, оберегающее и питающее начало, выступающее бинарной оппозицией чужому, нейтральному или разрушающему началу, всегда актуален для реализации нервной горячки и

прояснения ее статуса, семантического наполнения. Дом может принять, а, значит, во многом понять человека, его болезнь и стоящий за нею поступок и событие. Например, горячка Ольги (Е.А. Ган “Идеал” (1837)), Марьи Гавриловны (А.С. Пушкин “Метель” (1830)), Натальи (А.С. Пушкин “Арап Петра Великого” (1827 – 1828)), старшего Дубровского (А.С. Пушкин “Дубровский” (1833)), смертельная болезнь Адель (М.П. Погодин “Адель” (1830)). Показательно то, что в этих произведениях протекание болезни у героев, их выздоровление или же смерть наступают дома. Он защищает их в потрясениях, которые выпали им; дом всегда остается защищающим человека началом, скрывающим от чужих, посторонних взглядов, помогающим пережить слабость, беспомощность. Дом оказывается, если так можно сказать, индикатором архетипической логики болезни и аксиологической сущности героя.

Например, сильная горячка Марьи Гавриловны (А.С. Пушкин “Метель” (1830)) вызвана разрушением ее частных планов, стереотипно романских представлений о реальности, любви и прикосновением – посредством фатума – к подлинной тайне бытия, к сокровенности живой жизни. “Бедная больная две недели находилась у края гроба” [17, с. 232], пока ее бред, как слово и смысл подлинной реальности, не преодолел стереотипный образ реальности, создаваемый как самой Марьей Гавриловной по образцам французских романов, так и ее родителями по образцам обиходно нравственных представлений. Именно это делает нервную горячку изоморфной безумию, близкой его логике. Однако между ними стоит повседневно профанное слово, уничтожающее сущность бреда. Здесь необходимо отметить следующий момент. Родители Марьи Гавриловны восприняли, поняли и адаптировали бред дочери в языке доступной им не сокровенной, но стереотипно этически выстраиваемой реальности, что специально подчеркивается А.С. Пушкиным: “Наконец единогласно все решили, что видно, такова судьба Марьи Гавриловны, что суженного конем не объедешь, что бедность не порок, что жить не с богатством, а с человеком, и тому подобное. Нравственные поговорки бывают удивительно полезны в тех случаях, когда от себя мало что можем выдумать себе в оправдание” [17, с. 232-233]. Для самой Марьи Гавриловны бред

был избавлением от романых представлений и стереотипов, но он не был поддержан и осуществлен в дальнейшем как подлинный бред безумия. Повесть все же заканчивается романно счастливым воссоединением любовников, но любовников, знающих и принявших законы и тайны живой жизни. Таким образом, нервная горячка одновременно позволяет прикоснуться к подлинной тайне мироздания, ощутить ее на себе, но при этом не утратить и человеческого, повседневно значимого, пространства жизненного существования и миростроительства.

Хотя Дом может и, наоборот, не принять болезнь, провозгласить ее “противодомную” как противоестественную природу. Нервная горячка в таких случаях не защита и не наказание, но которые открывают героям истину и знание погранично-переходного состояний. Нервная горячка ввергает героев в состояние перехода и граничности, наполненных невозможностями ни выбора, ни погружения в подлинно экзистенциальное состояние, когда взгляды близких и понимающих людей лишь проявляют ложность, пагубность и бесцельность их поступков. За такой болезнью нет подлинного события, а лишь отсутствие *чувства ко всему оставленному по ту сторону человеческого* (Ф. Шлегель). В итоге герой остается не просто одиноким, а потерян, сломленным, беззащитным. Нервная горячка может быть и мучением, за которым нет подлинности знания и предсказуемой, доступной свободы выбора. Таковы по своей сущности нервные горячки. И бред действительно понимается и воспринимается как *бред упорядоченный и тайный* (М. Фуко). Однако и Глафира, и Катруся, и Владимир не принимаются домом или уходят из него, от близких, которые не отторгают их болезни и даже не переводят, но трансформируют в доступный им диапазон понимания. И Дом отпускает их потому, что томления, боль, жар, страдания оказываются не поисками тайн мироздания и не попыткой защитить нечто дорогое и значимое, а всего лишь иллюзией, самообманом, неумением действительно выбрать себя. Нервная горячка – это только попытка (сознательная или же невольная) прикрыть и оправдать неспособность к поступку, к самостоятельности и свободе выбора; стремление остаться на границе, очерченной и заданной кем-то другим: Византизмом как проявлением демонического начала (Н.А. Мельгунов “Кто же он?” (1831)), матерью как проявлением слепой родитель-

ской любви воли (А.Ф. Вельтман “Киевские ведьмы” (1833)), космограммой как проявления механического аналога человеческого мира (В.Ф. Одоевский “Космограма” (1840)). Для героев родственным, своим пространством оказывается не тот дом, где их любят, принимают и понимают, а пространство радикально их извращающее, лишующее всяческих представлений об аксиологической ценности мира, и даже их принадлежности чему-либо определенному и значимому. Последующая за болезнью смерть физическая (Глафира, Катруся) или же психологическая (Владимир) – окончательное отторжение от дома как начала нормализующего, упорядочивающего жизнь и человека, проясняющего их смысл и ценность.

Такая нервная горячка тоже “внедомна” по своей сущности, как и в “Бедной Лизе” Н.М. Карамзина, но “внедомна” по-иному. Она не просто не допускается в Дом, не воспринимается им, а отторгается, становится “бездомной” в силу того, что не способна ничего дать человеку, не способна привести в его жизненное существование и миропонимание кардинально нового смысла. Ведь даже любовь, из-за которой страдают герои, оказывается только разрушающим, извращающим мир фактором. Так, любимые ими люди путаются и укрепляются в своей подмене масками и личинами, принявшими облик дорогих людей. И потрясение, томление, жар, бред не в состоянии преодолеть иллюзорность, ложность выбора и знания, совершаемого героями. Сложность и неоднозначность своей болезни, ее глубину и взаимосвязанность с глубинной логикой миропонимания и миросуществования осознает лишь один герой – Владимир (В.Ф. Одоевский “Космограма” (1840)). Однако в дальнейшем, с развитием психологизма и усложнением роли языка, слово и взгляд самого героя на свою же болезнь будет занимать ведущее положение. Но при этом она все активнее начнет корректировать с еще более “простыми” и, казалось бы, обиходными болезнями: простуды, апоплексический удар, чахотка, туберкулез.

Следовательно, образ нервной горячки обладает собственными, литературным и культурным, рядами, которые проясняют общие закономерности развития художественно-эстетического сознания. Его исток – преодолеваемая рационалистическая поэтика, которая еще долго будет довлеть в формально-стилевом плане, обнаруживая, тем не менее, внутреннюю тенденцию к развитию и преодолению заданного, готового слова. Образ нервной горячки – это образ, по-

звояющий увидеть и проследить не только экзистенциально-пограничные состояния человека, погруженного в бред, прикоснувшегося к Тайне, Судьбе и Случаю, но выявить, каков мир и после этой болезни. Это тот момент, который различает безумие и нервную горячку, т.к. безумие необратимо по своей сущности, оно кардинально меняет весь мир и всего человека, разрушая повседневность. Нервная же горячка изменяет мироощущение и миропредставление, и всего лишь изменяет повседневный мир и человека. Именно поэтому в прояснении сущности нервной горячки важны не столько личностный взгляд и самоощущение личности, сколько иные факторы. Контекстуальными, взаимосвязанными и взаимообусловленными факторами, позволяющими говорить о развитии нервной горячки как самоценного, самозначащего ряда, выступают Дом и те взгляды-позиции, которые образуют событие болезни. Именно они в дальнейшем и будут ведущими в развитии образа нервной горячки в русской литературе XIX – первой трети XX столетий.

Цитированная литература

1. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / Пер. с фр. И.К. Стаф. – СПб., 1997.
2. Евзлин М. Космогония и ритуал. – М., 1993.
3. Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии: В 3 частях. СПб, 1821 г.
4. Шестакова Э.Г. Феномен безумия в работах М. Фуко: к постановке проблемы // Слово и мысль. Вестник Донецкого отделения Петровской Академии Наук и Искусств. Гуманитарные науки. – Вып 2. – Донецк, 2001.
5. Русская литература XVIII века. / Сост. проф. Г.П. Макогоненко. – Л., 1970.
6. Русская романтическая повесть писателей 20 – 40-х годов XIX века. – М., 1992.
7. Русская романтическая новелла. – М., 1989.
8. Гинзбург Л. О лирике. – М.-Л., 1964.
9. Борев Ю.Б., Андреева З.Г. Художественная реальность в отношении к действительности и читателю. // Методология анализа литературного процесса. – М., 1989.

10. Бсин А.Б. Психологизм русской классической литературы. – М., 1988.
11. 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., 1994.
12. Лотман Ю.М. Роман “Евгений Онегин”. Комментарий. – Л., 1983.
13. Лихтенштейн Е.И. Помнить о больном. Пособие по медицинской деонтологии. – К., 1978.
14. Шкловский В.Б. Памятник научной ошибке [Вторая редакция]. // НЛО. – № 44. – 2000.
15. Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. – М., 1988.
16. Лотман Ю.М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века. // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. – СПб., 2002.
17. Пушкин А.С. Избранные произведения: В 2 т. – М., 1968. – Т. 2.

Анотація

У статті розглядається образ нервової гарячки в російській класичній літературі першої третини XIX століття. Доводиться, що цьому образу притаманні власні літературний і культурний ряди, що проясняють загальні закономірності розвитку художньо-естетичної свідомості.

Annotation

The article deals with the image nervous delivery in the Russian classical literature of first third of the XIX-th century. It is proved that this image has its own literary and cultural line, that clears up general laws of the development of art and aesthetic consciousness.

Стаття надійшла до редакції 2.10.03
Статья поступила в редакцию 2.10.03

УДК 82-1.08 "19"

Свенцицкая Э.М.

**ПРОБЛЕМА СЛОВА В ЛИТЕРАТУРЕ
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА
ВЯЧ. ИВАНОВА, А. БЕЛОГО, А. БЛОКА)**

Серебряный век – кризисная, переходная эпоха в русской культуре – отмечен глубокой неудовлетворенностью наличием состоянием слова и стремлением вернуться к Слову, которое “вначале было”. Все это породило целый ряд попыток осмысления возможностей художественного слова – как внутри поэтического текста, так и в ином типе речи – в философском эссе, в критической статье. Таким образом, создавалось слово о слове в двух его ипостасях: слова как идеальной перспективы, воплощающейся в поэтическом сознании, и слова, реально воплотившегося в художественном произведении.

Данная работа посвящена осмыслению слова в творчестве младших символистов: Вяч. Иванова, А. Белого, А. Блока. Такая постановка проблемы в общем виде. Решение данной проблемы даст возможность рассмотреть слово в культуре как единицу взаимодействия данного конкретного текста и культурного контекста. Специальный анализ специфики художественного слова в данном аспекте отвечает актуальным потребностям и задачам современной историко- и теоретико-литературной науки.

Следует сказать, что значимость слова в культуре серебряного века в целом исследовалась неоднократно. Прежде всего, в монографии И.Ю. Искрицкой [1] слово осмыслиется 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 трансформациях риторического слова в данный период.

Что касается разбираемых авторов, то проблемы слова в их творчестве исследователи касаются лишь по ходу рассуждений на другую тему – например, характеризуя особенности поэтики

Одинко в контексте наших рассуждений существенно, например, высказывание А.Е. Барзаха об отдельности, “монадности” [3, с. 14] символического слова в творчестве Вяч. Иванова, что вытекает из трактовки данного автора как адепта имеславия. Кроме того, А.Е. Барзах много говорит о реализации логической стороны слова в творчестве Вяч. Иванова: “Новый, неожиданный смысл продуцируется здесь не звуком, не ритмом, не синтаксисом, но структурой самого смысла” [3, с. 7]. О том же пишет М.М. Бахтин в лекции о Вяч. Иванове: “У Иванова же все идет по логическому пути ... Плоть слова, тело слова с его индивидуальностью и ароматом в его стихах не ощущаются” [4, с. 337].

Осмысляя поэтику А. Белого, Л. Силард делает важный вывод о том, что в своей концепции слова А. Белый “исходит из учения Потебни об образной природе слова, переакцентируя его для своих творческих нужд” [6, с. 186]. Кроме того, Ю.М. Лотман делает целый ряд интересных наблюдений над особенностями семантики слова в поэзии А. Белого (“... семантика выходит за пределы отдельного слова” [7, с. 139]).

Периферийной проблема слова оказывается и в исследовании творчества А. Блока. Существенным представляется замечание З.Г. Минц о том, что после “однострунных” “Стихов о прекрасной Даме” в последующих сборниках А. Блока “разнообразие словесных тем и единство экспрессивной окраски ритма способствуют созданию эффекта полифоничности” [8, с. 124]. И.С. Приходько и Д.М. Магомедова в своих монографиях анализируют взаимоотношения поэтического слова и мифа в творчестве А. Блока [9, 10].

Однако в литературоведческих работах по данной проблематике анализ специфики слова, реализованного в произведении, создающего определенную поэтику, и исследование слова, конципируемого данным автором во внехудожественной реальности, остаются двумя автономными областями исследования.

Целью нашей работы является анализ специфики художественного слова указанных выше авторов в двойном освещении, что соответствует уже указанной нами закономерности культурного контекста: целостное видение слова рождается из взаимодействия и сопоставления того слова, которое реально воплотилось в произведении, и того, которое мыслилось вне его, в философских работах, как невоплотимый избыток, как возможность.

Имена Вяч. Иванова, А. Белого и А. Блока выбраны не только потому, что в их творчестве оба эти аспекта достаточно ярко выражены. Для всех трех авторов актуален следующий тезис В. Соловьева: «Слово вообще есть символ, т.е. знак, совмещающий в себе наличную единичность со всеобщим значением» [11, с. 84]. Рассматривая символизм прежде всего как мироощущение, они и символическую природу слова принципиально видели как выходящую за рамки литературы, как распространяющуюся за ее пределы в бытие. Все так или иначе разделяемыми концепции магического слова подтверждают данную закономерность, являясь, по сути, различными способами осмысления действия слова на бытие в целом, а отсюда следует взаимоперетекание литературной проблематики в проблематику философскую, вне которой также специфика слова в данном кругу авторов понятия быть не может. Так, актуальные для них концепции жизнотворчества, мистерии, теургии в принципе выходят за рамки литературы, однако прямо связаны с преобразующим действием слова на бытие.

Следует отметить, что перед нами в полном смысле модернистский способ мироощущения: для всех трех авторов рождение художественного слова так или иначе связано с категорией хаоса.

Такая актуализация стихии, хаоса, связана, по-видимому, со свойственным переходным эпохам переживанием культурой самого процесса своего творения как бы заново – но в гораздо более сложных условиях, при четком осознании двух опасностей: с одной стороны – срыва в антикультуру, с другой стороны – уничтожения новой культуры «подавляющим обилием старого» [12, с. 26].

В этой связи очень симптоматично, что кризис слова, то есть неудовлетворенность его наличным состоянием и поиск нового слова направлялись парадоксальным образом не к будущему, а к прошедшему его состоянию. Именно актуализированный мирообраз хаоса настоятельно требовал силы, его заключенной, отчего и возникают в данном культурном контексте различные концепции магического слова, отсылающие к языческому мирозерцанию. Одновременно концепция слова – имени, в которой безусловно проявился средневековый номинализм, то есть связь слова и идеи, также является реакцией на хаос, но уже совершенно иного рода.

Ведь когда А. Блок, А. Белый, или Вяч. Иванов говорят о магическом слове, воздействие этого слова связывают: А. Белый – с его звуковой стороной («звуком слова я укрощаю эти стихии» [12, с. 32]), Вяч. Иванов – с трансформацией одновременно и звука, и значения (с одной стороны, жрецы и волхвы «усвоим некогда словам всенародного языка особенные таинственные значения», с другой стороны, «они знали другие имена богов и демонов, людей и вещей» [5, с. 183]). А. Блок – с трансформацией самого предметного мира («предметы, такие очевидные и мертвые при свете дневного разума, стали иными, засияли и затуманились» [14, т. 5, с. 41]). Магия, таким образом, оказывается разнонаправленным, разбалансированным процессом: концентрируя в себе воздействующую функцию слова, она, так или иначе, децентрализует заложенную в нем интенцию преобразования бытия.

Слово-имя и является способом выстраивания и направления данной интенции на что-то единое, и в данной концепции проявляется свойственная всему серебряному веку средневековая Богонравленность. Ведь слово-имя, как мы видели, является посредником между творением и Творцом, моделирует взаимообращенность реальности жизненной и реальности сакральной.

Слово-плоть проявляет тот же процесс централизации интенции преобразования, но уже в отношении конкретной личности. Данная концепция говорит прежде всего о необходимости воплощения личности в слово, а слова – в личность, и на этой основе объединения личностей в соборное целое.

Слово-имя, слово-плоть определяют прежде всего способность слова связываться с чем-то находящимся вовне его (с означиваемой сущностью, с личностью). Данная способность определяет символическую природу слова, и именно поэтому все разбираемые нами авторы, говоря о слове-символе, обращаются к этимологии слова «символ» – древнегреческому «соединяю вместе». Что же соединяет слово-символ?

Для всех разбираемых авторов, как и для всех символистов, общей является мысль о символическом слове как посреднике между феноменальным и ноуменальным миром, между миром сущностей и миром явлений. Однако данного определения явно недостаточно. Важным моментом является также представление о символическом слове как о некоторой множествен-

ности, собираемой в единство. Так, Вяч. Иванов, определяя символическое слово как означенное, то есть как узнавание в явлении каких-то знаменательных сущностей, приводит к выводу, что именно через слово и в слове происходит взаимообогащающее взаимодействие двух реальностей, когда нечто вещное, конкретное не пассивно означивается чем-то из высшей реальности, а само ищет себе означенности, точно также и сущности духовные совершенно органично стремятся к проявлению, оформлению в нечто осязаемое.

У А. Белого символическое слово также представляет собою многостороннюю и сложно структурированную связь. Слово-символ концентрирует в себе и связи внутри слова (видимость – образ – переживание), а также связи внешние (видимость – ноумен – Лик). Лик представляет собой субъективную форму присутствия ноумена в бытии, в Лике слово-символ соприкасается с тем Словом, которое “вначале было”.

У А. Блока слово-символ прежде всего соединяет личность со стихией, поэтому вопрос о структуре символа в его произведениях не ставится. Слово-символ воссоздает целостность мира, но таким образом, что в этой целостности присутствует и его изначальная раздельность. По А. Блоку, в слове-символе содержится множество миров, иноприродных реальному, и утверждение, что они существуют, происходит именно в тот момент, когда художник-символист обращается к жизненной реальности.

Все рассмотренные выше концепции символического слова исходят из присутствия в некоей множественности Единого. В сущности, данная закономерность сигнализирует прежде всего о реальной проблематизации связей между жизненной реальностью и бытием, между личностью и всем, что находится вовне ее (ведь именно то, что присутствует в концепции и настоятельно утверждается, обычно на самом деле отсутствует).

Собственно, главная проблема, которая снова и снова возникает в кризисные, переходные эпохи, – проблема нахождения объективной реальности для идеального, отвлеченного. И у русских символистов и близких к ним философов, в сущности одна краеугольная идея – о взаимопроникновении идеального и материального, но на основе их внутреннего различия. При этом и в барочном, и в модернистском сознании обе эти стороны – и взаимопроникновение, и

различие – поняты уже достаточно четко, на чем основана принципиальная родственность барочной эмблемы и модернистского символа, в которых происходит постоянно воплощение вещи в идею.

Данной закономерностью, возможно, и объясняется возникающая у русских символистов актуализация Логоса, то есть Божественного разума, выражающего себя в своих творениях. Будучи одновременно и вершинным взаимопроникновением идеального и материального, и вершинной формой присутствия Единого во множестве, а множества – в едином, Логос оказывается и прообразом символического слова, и его идеальной перспективой.

Итак, слово-символ – эманация Логоса, реальность, в которой оно утверждается в этом качестве, – миф. Таким образом выстраивается триада “символ – Логос – миф”, но, что характерно для логики символистов, с резким смещением хронологического порядка. Ведь в культурной реальности изначален миф, категория Логоса является уже началом рефлексии над мифологическим мирозерцанием, символ же – плод распада мифологического единства. Символисты двигаются “тропую символа к мифу”, и потому в символическом слове для них актуален мифологический субстрат.

Русские символисты видят в мифе прежде всего его художественное начало. Охудожествлявая и универсализируя миф, русские символисты сводят его на реальность личностного самосознания. Именно поэтому для символистов миф становится способом осмысления жизненной реальности, из чего следует не только создание и разыгрывание индивидуальных мифов, что характерно для серебряного века, но и сочинение мифов “мэонических” (В. Эрн), мифов, не соотносимых с Логосом, что характерно для уже крушения данной культурной целостности.

И, в сущности, уже осмысление мифа у стойков было на самом деле рефлексией над тем, что архаическому сознанию было дано непосредственно. Движение культуры состояло в том, по-видимому, чтобы познать, то есть разъединить то, что было ранее целокупным, а потом соединить снова, но уже зная, из чего этот организм состоит. Однако неомифологизм серебряного века своеобразен тем, что все, что раньше было по отдельности – мышление, переживание, “я”, “ты” – не только соединяется, но и переносится в сферу сознания.

Сведение же мифа к творчеству возникает, возможно, потому, что в данном культурном контексте миф претерпевает очередной этап разложения. Специфика же этого этапа состояла в том, что объективное, не зависящее от воли людей разложение мифа накладывалось на субъективное и даже волюнтаристское стремление к возвращению мифологического мировоззрения, к сингету. И это именно сознательное, почти лабораторное синтезирование мифа не могло не пойти по пути поиска в обратном направлении: поиска в трех феноменах, которые стали следствием мифа (в творчестве, в религии) – следов их причины. Такой путь сведения чего-то неосязаемого, всеобъемлющего и уже не вполне постигаемого в чему-то известному, близкому, достигаемому естественен в ситуации, когда основной предпосылкой, определяющей всякое мышление, является своеобразное двоемирие. Мир сущностей и мир явлений Платона, мир ноуменов и феноменов Канта так или иначе проблематизируют связь между единством бытия и той реальностью, которая непосредственно дана личности. В серебряном веке проблематизация этой связи доходит до упора, и миф представляется одним из элементов не данного человеку единства бытия, и единственная возможность прорваться к этому единству – углубление в то, что дано человеческому сознанию.

Итак, Логос – универсальная модель символа (выражение в творении высшей духовной силы мира), символ – след мифа в бытии, а поэтическое слово, имеющее, как мы видели, символическую природу, проявляет наличие в символе и Логоса, и мифа. Поэтическое слово, в этой логике, представляет собой взаимообращенность мифа, Логоса и символа, восстановление разорванных связей. В плане проявленности триады “миф – Логос – символ” в поэтическом слове очень характерна концепция близкого к кругу символистов В. Эрна: соразмерность Логосу и символический потенциал он считает критериями мировоззренческой ценности мифа.

Символическое слово в своем противостоянии хаосу, в своей посреднической сущности между миром ноуменов и феноменов, в своем стремлении проявить во всей множественности бытия некое единое первоначало, а в этом едином первоначале – всей множественности бытия содержит и сосредотачивает в себе некий центральный момент сущности не только искусства слова, но и искусства вообще. Но оно же является и пределом искусства

ва, поскольку стремится к преобразению внесловесной реальности. Эта интенция средоточия и предела, попадания в такую точку, где искусство настолько выявляет свою сущность, что уже перестает быть самим собой, отрефлектированы в общесимполитических концепциях теургии, мистерии, житнетворчества.

Теургия определяется символистами как “мистическое творчество” (В. Соловьев), или как богодействие, то есть действие конечного преобразования мира, орудием которого является магическое слово, а результатом – жизнь, проникнутая динамическим, творческим началом. Теургия воспринимается Вяч. Ивановым как “действие, отмеченное печатью Божественного имени” [5, с. 87], то есть действие творения и преобразования. Эти действия – атрибуты бытия в целом. С ощущением творческого сознания как преобразующей силы связано определение теургии А. Белого: “Теургия – ритмы преобразования внутри нас. Теургия – символистский ток высшего напряжения, преобразующий действительность” [12, с. 429]. При этом преобразующая деятельность направлена не только на бытие, но и на человеческую личность, и в таком взаимном преобразовании осуществляется единство личности и бытия. Характерно, что теургию А. Белый определяет как “богоделание, говоря внешне, мифотворчество” [12, с. 428], то есть как сотворение личностью абсолюта. И если Вяч. Иванов подчеркивает в теургии действенное, преобразующее начало по отношению к миру, то А. Белому важнее в теургии личностный аспект: как личность становится ликом в творчестве абсолюта.

В целом же следует отметить, что все концепции теургии так или иначе связаны с парадоксальной попыткой ощутить бог-присутствие в ситуации богооставленности. Но когда “Бог умер”, личность, провоцируемая этим отсутствием, пытается взять на себя функции Бога именно в качестве действующего, двигателя, творца. Ведь теургия в пределе своем есть творчество в бытии, она предполагает непосредственную связь личности с абсолютом, она вся устремлена к тому, чтобы в контакте с абсолютом изменить бытие. Творчество же в искусстве оказывается замкнутым на самое себя (отсюда и такие тавтологические его определения “Красота – целесообразность без цели” (Кант), “Цель поэзии – поэзия” (Пушкин)), его влияние на бытие опосредованно и, стремясь преобразовать мир по законам красоты,

особенно в момент кризиса, разлома этого мира, искусство не может не прийти к пониманию религии как наиболее универсального способа восстановления связей и, следовательно, своей идеальной перспективы. Именно этот переход искусства в религию и фиксируется в творчестве младших символистов. Однако осуществление этой идеальной перспективы, безусловно, породило бы новые проблемы: и эстетизация религии, и отношение к искусству как к культуре (две стороны нарушения границы между религией и искусством) ставят под угрозу существование и того и другого как отдельных феноменов.

Наиболее четко это пограничное состояние сформулировано Вяч. Ивановым: “Символ – слово, становящееся плотью, но не могущее ею стать, если же бы стало, то было бы уже не символом, а самой теургической действительностью” [5, с. 197-198]. Апелляция к теургии нужна именно для обозначения границы, которой поэтическое слово не может перейти, чтобы не слиться с реальностью.

Такой же пограничный характер носит выработанная русскими символистами концепция мистерии. Мистерия представляет собой воплощение теургического действия искусства. Прображение личностного и природного бытия здесь совершается в пределах конкретного действия, как некий акт, некая пространственно-временная определенность.

А. Блок говорит скорее о мистериальном начале в искусстве, и мистериальность же является элементом пути художника. Наиболее проработанной концепция мистерии как действия выглядит у Вяч. Иванова. В мистерии Вяч. Иванов видит прежде всего таинства для посвященных, ассоциируемое с культом Диониса. При этом в актуализации мистерии в совершенности Вяч. Иванов выделяет два аспекта: внешний (мистерия как “хоровое действие”) и внутренний (мистерия как духовное событие, как личностное преобразование). Исследуя первый аспект, Вяч. Иванов отмечает прежде всего синтетический характер данного действия (соединение античной драмы и симфонической музыки) – и с точки зрения синтеза искусства, и с точки зрения душевного состояния участников действия, которые становятся субъектами творчества. В сущности, внутреннее событие мистерии (“увенчание и торжество через прохождение вратами смерти” [5, с. 190]) определяется характерной для всего серебряного века

христианской интенцией “не воскреснет, аще не умрет” – смерть реальной личности и действительности, в которой она живет, и через нее – рождение подлинной личности и подлинной реальности, проникнутых творческим началом.

А. Белый также видит в мистерии синтез всех искусств, в котором доминирующим искусством является музыка. Однако А. Белый выводит мистирию за пределы искусства (“Она должна быть для всех, в ней стираются грани между создателями, исполнителями и воспринимающими” [12, с. 450]), мистерией становится и человеческая жизнь, история. В отличие от Вяч. Иванова, А. Белый на вопрос о современном воплощении мистерии отвечает очень неоднозначно. Проблему он видит, во-первых, в нарушении границ между храмом и театром, искусством и религией (“Но, для чего должен стать храмом театр, когда параллельно с театром у нас есть и храмы? [12, с. 157]), а во-вторых, в раздробленности и индивидуализме современного сознания, его профанности.

Поэтому сферой существования мистерии и неизбежностью оказывается поэтическое слово. Так, поэма А. Белого “Христос воскрес” является переживанием мистерии и одновременно уяснением ее духовной сущности в поэтическом слове. В поэме разворачивается личностная мистерия страстей и воскресения Христа, которую совершает каждый человек внутри себя, сам же оказываясь ее единственным свидетелем.

Но с другой стороны, за пределами внутренней реальности личности, при входе в профанную жизненную реальность, происходит искажение: мистика оборачивается гротеском, а мистерия – балаганом. В этом плане принципиально родственными оказываются два произведения: “Маленький балаганчик на большой планете Земля” А. Белого и драма “Балаганчик” А. Блока. Оба эти произведения созданы на интенции трагической иронии. Перед нами ситуация, когда человек понимает, что заданное ему не воплотить, видит неадекватность всех попыток воплощения всерьез по сравнению с высотой замысла и, не в силах отказаться от самой идеи, начинает снижать ее до собственных возможностей, не переставая оплакивать ее недостижимость. Вместо мистерии возникает балаган в силу ряда параллельных признаков: бытийность мистерии и жизненность

балагана, живое участие публики в балаганном представлении и всеобщая вовлеченность в мистическое переживание.

В обоих произведениях присутствует трагифарсовое начало: у А. Белого – в самой ситуации человека, выкрикивающего в форточку стихи, у А. Блока – в постоянных ситуациях на грани слез и смеха (вроде неосторожного удара меча, стоившего жизни Паяцу, падения картонной Коломбины, выпадения Арлекина в окно). В произведении А. Белого комическое начало сосредоточено именно в ситуации, предшествующей тексту (“Выкрикивается в берлинскую форточку без перерыва. Бум-бум: Началось”), сам же текст – непрекращающийся крик боли, которая ничем не разрешается, даже смертью, хоть и приближающейся, но так и не наступающей. Исходя из внетекстовой ремарки, перед нами – именно крик, а не написанные на бумаге стихи, то есть перед нами явная интенция выхода за пределы искусства. Но с другой стороны, данной интенции отвечает предельно напряженная и столь же явно педалируемая своеобразной графикой стихотворная форма. Своеобразие графики этого произведения в том, что в целом ряде случаев стих приравнивается к слову, то есть каждое выкрикиваемое слово тут же становится стихом, нет выхода за пределы искусства, поэт должен кричать стихами.

И в блоковском “Балаганчике” также ожидается явление Смерти, и это ожидание не оправдывается, так как в явившемся феномене каждый видит свое: мистики – Смерть, Пьеро – свою невесту. Поэтому объект ожиданий в конце концов оказывается забытой на заснеженной улице куклой. Смерть куклы, кукольность смерти – этот оборотный мотив пронизывает драму. Столь же явно в ней присутствует ситуация универсализации искусства – действие происходит в театре, и даже даль в окне комнаты оказывается нарисованной. Отсюда, собственно, и кукольность, стоящая за всеми превращениями в драме. И проблема в том, что это действительно ненастоящее, иллюзорное, кукольное и есть самое настоящее, самая суть мира, из которого выход один – как Арлекин, “вверх ногами в пустоту”.

В обоих произведениях трагедий оказывается безвыходность существования художника, ограниченность его жизни рамками искусства. В различного рода концепциях жизнотворчества и намечается выход из этой трагедии. В жизнотворчест-

ве творческая энергия личности стремится к тому, чтобы проникнуть жизненную реальность на всем ее протяжении, это своего рода обмирщенная теургия, обращенная не к бытию, а конкретной человеческой жизни. В ситуации младших символов (она затем станет в серебряном веке универсальной) поэтическое слово является той средой, через которую происходит перетекание энергий и смыслов из жизни в искусство и из искусства в жизнь.

Концепция жизнотворчества А. Белого обоснована через категорию Лица, являющегося моментом взаимопроникновения этического и эстетического начал. Жизнотворчество он понимает буквально – как творчество жизненных форм. Так как А. Белый исходит их первичности творческого начала, то эстетическое творчество для него лишь одно из наиболее мощных его проявлений. Поэтому художник должен творить новые жизненные формы, как Будда и Христос (“Заратустра, Будда, Христос столько же художники жизни, сколько и законодатели ее, этика у них переходит в эстетику и обратно” [13, с. 10]). То есть жизнь – в ее преобразованном виде – должна вобрать в себя искусство, в Будде, Христе собственно эстетическая оценка является производной от этической, если не вообще привнесенной. То есть, в данной концепции искусство как таковое исчезает, но это сознательная жертва за преображение жизни и личности.

Вяч. Иванов и А. Блок в своем осмыслении феномена жизнотворчества исходят из принципиальной разноприродности и поэтому несоединимости жизни и искусства, художника и человека: “Когда же человек осведомится о художнике, а художник о человеке, чаще всего возникает на этом пути непримиримый внутренний разлад” [5, с. 205], “Художник, чтобы быть художником, убивает в себе человека, человек, чтобы жить, отказывается от искусства” [14, т. 5, с. 239]. Но именно осознание этой разноприродности, предельное разведение двух реальностей дает возможность найти их реальное пересечение. Так, у Вяч. Иванова человек и художник являются даже субъектами разных действий – восхождения – но именно на этой основе происходит нахождение их действительной общности, – во внутреннем, то есть мировоззренческом каноне: общность базируется на “принципе возрастающего духовного познания вещей и на общем

преодолении личного начала не в художнике только, а в моменты только художественного творчества, но в самой личности художника и во всей его жизни – началом свершения «вселенским» [5, с. 208]. У А. Блока такими объединяющими категориями являются ритм и путь в их взаимообусловленности: «Только наличностью пути определяется внутренняя жизнь писателя, его ритм» [14, т.5, с. 161]. Жизнетворчество и ритм определяется А. Блоком прежде всего как воплощение жизненного пути художника в его поэтических ритмах, и его ритм – как воплощение жизненного пути.

И Вяч. Иванов, и А. Блок объективно находят некое единство и держание, на основе которого может быть установлена трансформационно-обращенность художника и человека, жизни и творчества, о которой скажет М.М. Бахтин в статье «Искусство и ответственность». Концепция жизнетворчества А. Белого объективно является реакцией на уже указанный разрыв связей между жизненной реальностью конкретной личности и бытием: трансформация бытия, проникновение ее творческим началом необходимо бытию, ощущение ее бытийности. И во всех данных концепциях проявилась присущая символизму в целом тоска по реальности. Причем эта тоска творческая: она связана со стремлением к преображению жизни с помощью слова, и даже когда преобразование оказывается реально недостижимым, оно все равно остается необходимым как чистое движение, направленное на то, что любой ценой творческой личности выйти за пределы искусства, а ее слову – прорваться к тому, которое «вначале было». Именно поэтому символизм хочет «быть не только искусством», и именно эти корни стремления к деятельности, свойственного архаическим всем русским символистам.

И теургия, и мистерия, и жизнетворчество, как мы видели, существуют в русском символизме как чистые интенции, не воплощаемые в реальность. И при том, что данные феномены в принципе достаточно подробно описаны, их существование не так и мыслилось возможным, они присутствуют лишь как интенция, не ассоциируемое с какой-либо данностью. Возможно, что символисты осознавали и принципиальную нерализуемость данных интенций, и тогда одно из важных открытий состоит в том, что далеко не все концепции должны быть воплощены

в реальности. Совсем не обязательно «сказку сделать былью», и даже «Кafka сделать былью», есть такие сказки, которые, воплотившись в жизнь, оборачиваются Kafkaой.

Данные концепции в серебряном веке демонстрируют прежде всего свою художественную продуктивность. Так, концепция жизнетворчества, преображения жизни в слове, реализуются в поэмах «Младенчество» Вяч. Иванова, «Первое свидание» А. Белого, «Возмездие» А. Блока. Все три произведения представляют собой попытку рассмотрения собственной жизни как творческого рода творчества, преображение биографии в искусство. Все три произведения отмечены разной степенью автобиографичности. Кроме того, во всех трех произведениях актуализируется пушкинский «Евгений Онегин» – все они написаны четырехстопным ямбом, во всех трех герой дан на фоне исторического времени, присутствует прием каталогизации. И самое главное: во всех трех произведениях авторское «я» раздваивается на субъекта, создавшего данное произведение, и субъекта, создающего данное произведение в процессе восприятия читателем. В принципе такая объективизация, огероивание автора в логике жизнетворчества, по-видимому, играла роль среды, в которой те или иные содержания перетекают из жизни данной личности и создаваемое ею произведение.

Таким образом, концепции теургии, мистерии, жизнетворчества маркируют границу, определяющую посредническую роль слова между внутренним миром личности и жизненной реальностью. Осуществление их так или иначе привело бы к слиянию слова с одним из соединяемых им феноменов: с внутренним миром личности или с жизнью. Именно в стремлении слова к слиянию оттеняется невозможность такого слияния. «Поэзия – религиозное действие и тайнодейственный подвиг» [5, с. 19] именно потому, что это действие заранее обреченное, реализовать его недостижим. И с этого момента поэтического слово становится постоянным биением о границы – этические и эстетические, эстетические и религиозные, между жизнью и бытием, между «я» и «другими». И только в этом биении поэтическое слово живет, а отдельные поэты – или разбиваются, или растворяются в пустоте (как А. Белый, до бесконечности перерабатывавший и ухудшавший свои ранние стихи), или провали-

ваются в молчание (многолетнее молчание Вяч. Иванова, предсмертное молчание А. Блока).

Но в биении об эти границы в серебряном веке, по-видимому, вырабатывалась особая духовная пластика. Наиболее четко она проявилась в актуализируемых в данном культурном контексте библейских архетипах “свет сквозь тьму”, “радость через страдание”, “не воскреснет, аще не умрет”. Общее во всех этих трех утверждениях – не просто единение противоположностей, но прояснение их взаимной обусловленности и возможности нахождения такой точки в бытии, где они между собой продуктивно взаимодействуют. Эта именно пластика, потому что эта точка находится в напряженном движении творческого духа, и она, по сути, явилась единственным, но существенным положительным следствием того нарушения границ, о котором мы неоднократно говорили.

Перспективой данного исследования является анализ специфики художественного слова в творчестве акмеистов и футуристов.

Цитированная литература

1. Искржицкая И.Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма. – М., 1997
2. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – М., 2001
3. Барзах А.Е. Материя смысла // Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. Книга 1. – СПб., 1995.
4. Бахтин М.М. Из лекций по истории русской литературы. Вяч. Иванов // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
5. Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М., 1994.
6. Силард Л. Андрей Белый // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – М., 2001. – Т. 2.
7. Лотман Ю.М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. – М., 1988.
8. Минц З.Г. Лирика Александра Блока. – Тарту, 1969. – Вып. 2
9. Приходько И.С. Мифопоэтика А. Блока. – Владимир, 1994
10. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. – М., 1997
11. Соловьев Вл. Сочинения в 2 т. – М., 1988

12. Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.
13. Белый А. Символизм. Книга статей. – М., 1910.
14. Блок А. Собрание сочинений в 8 т. – М.-Л., 1963.
15. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. – М., 1979.

Анотація

Стаття присвячена визначенню концепції слова в поетичних і філософських творах молодших символістів: Вяч. Іванова, А. Белого, А. Блока. Виявляються особливості в побудові загальносимволістської тріади “міф – Логос – символ”, досліджується специфіка дієвого магічного слова як межі, до якої спрямовано слово художне.

Annotation

The article is concentrated on the understanding of 'word' in poetical and philosophical works by the 'younger' symbolists (Vyach. Ivanov, A. Belyi, A. Block). It clarifies the peculiarities of the general symbolists' triad (Myth – Logos – Symbol) and specifies an acting - and – magic word as the ultimate goal of the poetical word.

*Стаття надійшла до редакції 1.10.03
Стаття постуила в редакцію 1.10.03*

УДК 82 –312. 2 (Шмелев)

Шкуропат М.Ю.

АВТОРСКИЕ САМООПРЕДЕЛЕНИЯ В ЭПОПЕЕ И. ШМЕЛЕВА “СОЛНЦЕ МЕРТВЫХ” (ЗАГОЛОВОК И ПОДЗАГОЛОВОК)

Как известно, классическая эпическая форма предполагает большой объем произведения, раскрытие всесторонней картины мира, наличие героя, как лица, вокруг которого “должен сойтись весь век его и время, в котором он жил” [1, с. 381], а также противостояния сильной личности и сильной среды, глубокие раздумья над судьбами мира.

Несмотря на то, что определение жанра эпопеи претерпело ряд изменений, в XX веке, остается в силе достаточно жесткая формальная модель, в которую произведение И. Шмелева не вполне вписывается. Николаев Д.Д. так объясняет своеобразие эпопеи “Солнце Мертвых”: “Шмелев стремится отказаться, насколько это возможно в эпической форме, и от конфликта человека и среды, и от доминирующего событийного ряда, уйти и от события и от быта. Он хочет лишить их ключевой роли, подчинить личности, при этом личность показать не индивидуумом, отличным от среды, а частью бытия, его отражением. И именно жанр эпопеи кажется ему наиболее подходящим для этого замысла”. [2, с. 217] Р.М. Горюнова среди других критериев эпичности выдвигает свойственное произведению Шмелева “жанровое эпопейное сознание, неразрывно связанное с ощущением целостности народной жизни и глубокой причастности к ней творца эпопеи” [3, с. 27]. С этим замечанием нельзя не согласиться. Эпическое сознание автора позволяет поставить общечеловеческое выше узко национального и внести личное в единое бытие. Николаев Д.Д. называет такое сознание “над-разумным, над-личностным” [2, с. 218].

Однако следует отметить, что большинство исследователей лишь условно относят своеобразное по форме и содержанию произведение к жанру эпопеи, отмечая символичность подзаголовка.

С.И. Кормилов считает, что подзаголовок “эпопея” – условный, как и подзаголовок “поэма” при названии “Мертвые души”, но не совсем субъективный, ведь Шмелев был уверен, что, рассказывая о пережитом им в Крыму в 1921 г., он рассказывает о судьбе своего народа. [4, с. 23] О. Сорокина характеризует символичность подзаголовка тем, что произведение повествует о важных событиях в истории народа, в данном случае – народа побежденного. [5, с. 163] Р.М. Горюнова дает объяснение подзаголовку исходя из жанровой характеристики эпопеи, как литературной формы, отражающей национально – историческую тематику, и проникнутой героическим либо трагическим пафосом. [3, с. 25-27] Т. Прокопов пишет, что писатель такой вовсе не жанровой характеристикой стремился в глазах читающих книгу максимально подчеркнуть ее глубинное содержание и значение, передать свое не просто романное, а именно эпопейное отношение к изображаемому страшному времени в истории России. [6, с. 21] Согласно Е. Осминой, символичность подзаголовка объясняется тем, что все происходящее осмысливается И. Шмелевым не просто в общероссийском, но в мировом масштабе. Исследователь утверждает, что писатель изображает схватку Добра и Зла как постепенную гибель всего живого – вместе с людьми и природой – и наступление мифологического Царства Мертвых, (дорога в которое вела через Крым, Киммерию – место, где никогда не светило солнце) [7, с. 115].

“Солнце Мертвых” написано в форме очерков и воспроизводит с будничной последовательностью трагическую историю гибели не просто отдельной страны, но и всего тварного мира. И.М. Богоявленская [8, с. 231] выделяет следующие составляющие художественного времени эпопеи: фактическое, бытовое, публицистическое, историческое (давнее и недавнее), сказочное, мифологическое, психологическое, календарное, библейское. Взаимосвязь этих времен, по мнению исследователя, определяет судьбу человека, народа, цивилизации.

Некоторые исследователи, как указывает Д.Д. Николаев, рассматривают книгу Шмелева не как итог творческого процесса, а как отражение почти бессознательного творческого порыва. Именно в этом ключе трактуется данное самим автором жанровое определение произведения – эпопея [2, с. 214]. Продолжая

эту мысль, хочется отметить, что “бессознательным” подобный творческий порыв быть не мог. В этом случае личное горе осиротевшего отца переклестнуло бы боль гражданина о судьбе человечества и по иному расставило акценты на страницах книги.

Предопределяющим фактором появления такого произведения должно было стать последовательное духовное самосовершенствование писателя, позволяющее вознести мысль до чуткого внимания гласу вечности и воплотить его в художественном произведении. Л.Е. Зайцева пишет: “...понятие “художество” на языке православной аскетики включает в себя работу над текстом и, одновременно, собственным сознанием как единым целым”. [9, с. 6] Только в этом случае на страницах произведения воплощается соборное мировоззрение художника и реализуются сложнейшие творческие и религиозно-философские задачи.

Аксиоматическим представляется утверждение, что И. Шмелев является автором, который отражает в своих произведениях православное мировоззрение. “Солнце Мертвых” открывает новый этап творчества писателя и являет миру иного Шмелева. Из традиционного бытовика, раскрывающего внешнюю обыденность жизни с ее внутренней многосложностью, он вырастает в цельного писателя религиозной направленности, демонстрирующего на страницах произведений воцерковленное сознание и христианское понимание промыслительного значения событий, происходящих в сотворенном мире. М.М. Дунаев верно замечает, что “Шмелев в “Солнце мертвых” являет себя впервые как истинный мыслитель, слишком прозревающий смысл творящейся жизни. И творящейся смерти” [10, с. 145].

Исходя из такого понимания позиции писателя, мы можем предположить, что подзаголовком “эпопея” автор дает не столько жанровое определение произведению, сколько религиозно-мировоззренческое, ориентируя читателя на онтологическое восприятие описываемых событий.

Святитель Николай Сербский (епископ Николай Велимирович, 1880 – 1956 гг.), современник И. Шмелева (1873-1950 гг.), писал: “... величайшая из эпопей: эпопея сотворения мира, его падения, искупления, воскресения и обновления” [11, с. 12] В

книге Шмелева мы видим сотворенный мир, подверженный действию сил зла, как наказание за допущенные грехи (богоотступничество, цареубийство, разрушение храмов, поругание святынь, несоблюдение Заповедей Господних): “Где нет Бога, там будет Зверь” [12, с. 16]. Бесчисленные кровавые жертвы – искупление за грехи, установившееся на земле подобие ада – суровое предостережение о сбывающихся апокалиптических пророчествах. Возможность грядущего воскресения и обновления или преобразования видится автором только через восстановление утраченной духовности, веры, возвращение к историческим традициям христианства.

Сотворенный мир изображается в главе “Тысячи лет тому”. Автором подчеркивается полная зависимость древнего человека от воли Божьей:

“ Мне так понятна, близка та жизнь, жизнь моих давних предков! ...у них огня не было!!! И ...они таки победили?! Какими силами, Господи, это чудо? Твоими, Господи! Ты, Единый дал им Огонь Небесный! Они победили им. Я это знаю. Я верую! И они же его растопчут. Я это знаю. Камень забил Огонь. Миллионы лет стоптаны! Миллиарды труда сожрали за один день! Какими силами это чудо?! Силами камня-тьмы. Я это вижу, знаю” [13, с. 175].

Предки, которые не имели даже “огня”, чтобы согреться, получили Огонь Небесный, что в христианском учении соответствует сошествию Святого Духа. Они – местоимение, замещающее слово “предки”, намеренно выделено автором курсивом. Они – те, кто восприняли Благодать Духа Святого в ранние времена (“Они победили им”), они же и потомки – те, кто забьет Огонь (“И они же его растопчут”) под властью камня-тьмы. (“Камень забил Огонь”). Под камнем метафорично понимаются силы зла, способствовавшие грехопадению и мнимому возврату дохристианских, пещерных времен.

Прошлое, в традиционном понимании, находится на существенном временном отдалении от настоящего, но у Шмелева прошлое вневременным переносом сливается с настоящим. Предки, получившие благодать Небесного Огня претворяются в потомков, попавших под власть греха и эту благодать утративших. Временной период между событиями как бы исключается,

учитывается только значение событий с точки зрения вечности, как вехи в эпопее Творения мира. Историческое время ясно подразумевается, но особого смысла не имеет, так как этот период осознается автором как период, последовавший за грехопадением и являющийся искупительным.

Календарное время обозначается благовестом к празднику Преображения Господня. Благовест, по словарю В.И. Даля, – это не только колокольный звон, призывающий на церковную службу, это еще и радостная, добрая, благая весть, проповедование Слова Божья. Автор заставляет читателя услышать благовествование – призыв через веру и покаяние прийти к Христову учению.

Настоящий момент определяется автором как момент ожидаемого Преображения, то есть духовного перерождения, как указано в евангельском учении: “...наступает время, и настало уже, когда мертвые услышат глас Сына Божия и услышавши оживут...” [Иоан. 5, 25]. Предполагается наступление времени, при котором человек и целый народ становится “мертвым для греха, но возрожденным для Бога” [14, с. 420], что открывает ему путь из времени в вечность. Время, таким образом, соединяется с вечностью, этернизируется.

Если рассматривать название “Солнце мертвых” в том виде, как оно воспроизведено в большинстве доступных нам изданий, соответственно, и в работах исследователей [2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10], а так же в отзывах о книге современников И. Шмелева (А.В. Амфитеатров, И. Ильин) – слово “мертвых” со строчной буквы, то можно считать справедливым замечание Кормилова С.И. об оксюморонности названия, [4, с. 26] как соединяющем два противоречащих друг другу понятия. В опубликованных архивных материалах, сохраняющих авторскую орфографию, [15, с. 121] упоминается книга “Солнце Мертвых”, причем слово “Мертвых” всегда пишется с прописной буквы [15, с. 131]. Такая орфография свидетельствует о том, что автор вкладывает религиозно – философский смысл в название произведения. Ни в Ветхозаветных, ни в Новозаветных, ни в богослужебных текстах не встречается написание слова “мертвый” с прописной буквы. Авторская орфография является воплощением духовного мироощущения автора, его религиозного понимания событий, проис-

ходящих в России как величайшей эпопеи “сотворения мира, его падения, искупления, воскресения и обновления” [11, с. 12]¹.

Название произведения “Солнце Мертвых” можно справедливо считать иконичным. Слово Солнце явно указывает на Господа Иисуса Христа, что подтверждается цитатой из текста: “С детства еще привык отыскивать Солнце Правды. Где Ты, Неведомое?! Какое Лицо Твое? <...> Хочу Безмерного – дыхание Его чую. Лица Твоего не вижу, Господи!” [13, с. 67] В Православном богослужении Христа называют Солнцем, Светом, Солнцем Правды, Светом Присносущим. Истоком такой символизации является Преображение Христа на горе Фавор, при котором Он впервые явил своим ученикам свою божественную природу, точнее соединение двух природ во Христе – сквозь видимое человеческое тело засиял божественный Свет: “...и преобразился перед ними: просияло лице его как солнце, одежды же его сделались белыми как свет”. [Матф. 17, 2] Так Христос явил себя как *иконообраз*. Под иконообразом мы понимаем, вслед за В. Лепахиным, “явленное двуединство Первообраза и образа, Божественного и человеческого, невидимого и видимого” [17, с. 15]. Следовательно, название произведения содержит иконообраз – *Первообраз* – Бога – Сына и Логоса, а через него *образ* невидимого Бога – Отца. Первообраз, согласно прп. Иоанну Дамаскину, является естественным, то есть рожденным в вечности, “прежде всякой твари” [Кол. 1,15], это Образ нетварный и потому “совершенно равный во всех отношениях подобный Отцу” [18, с. 97] В. Лепахин уточняет следующим образом: “Второе лицо Пресвятой Троицы в вечности рождается от Отца и как Сын, и как Слово-Логос, и как Образ Ипостаси Отца” [17, с. 37].

Название произведения онтологично, так как отражает двуединую природу бытия, включает образ Бога-Сына, Солнце,

¹ В своем исследовании мы используем издание книги 2003 г., Москва, “ОЛМА-ПРЕСС”, серия Ностальгия. Произведение печатается, как указывает издатель, по второму, дополненному и пересмотренному автором изданию, вышедшему в 1924 году в Париже в журнале “Возрождение”, с сохранением особенностей авторской орфографии, пунктуации и авторского написания имен собственных” [16, с. 404].

принадлежащего к миру Сверх-Вечности, но являющегося По-средником [1 Тим. 2, 5] мира невидимого и мира видимого. Боговоплощение восстанавливает взаимосвязь двух миров в онтологическое единство, но воссоединение миров возможно только через духовное преображение мира земного, лежащего во грехе и зле.

Видимое противоречие названия “Солнце Мертвых” заключается в том, что солнце-светило, являющееся источником жизни, не нужно мертвым, уже ушедшим их жизни. Разрешается это противоречие, если читатель принимает вложенный автором в название философско – религиозный смысл: Солнце Мертвых есть Бог, Творец земного мира, посылающий роду человеческому либо Благодать Святого Духа, либо наказание за грехопадение, и указующий путь спасения мертвым через очищение от грехов, единение в вере и выполнение евангельских заповедей. Однако и в таком понимании снова наблюдается противоречие: христианское вероучение утверждает, что “Бог не есть Бог мертвых, но живых” [Марк. 12, 27].

В кульминационном абзаце произведения (глава “Конец концов”) авторская орфография слова “Мертвый” повторяется шесть раз:

“Я видел смертеньша, выходца из другого мира – из мира Мертвых. <...> Всмотривался в жизнь Мертвых. Когда солнце идет к закату, кладбищенская часовня пышно пылает золотом. Солнце (имеется ввиду, конечно, природное светило – М. III) смеется Мертвым. <...> Я останусь свидетелем жизни Мертвых. Полную чашу выпью. <...> Весна... Золотыми ключами, дождями теплыми, в грозах, не отомкнет ли она земные недра, не воскресит ли Мертвых? Чаю Воскресения Мертвых! Я верю в чудо! Великое Воскресение – да будет” [16, с. 180].

Позиционное расположение слова “Мертвых” – в конце предложений – соответствует его положению в одиннадцатом члене православного Символа Веры. В звуковой форме цитата воспроизведена автором точно: “Чаю воскресения мертвых!” Орфографически автор выделил слова “Воскресения Мертвых” заглавными буквами, вложив этим в данную фразу дополнительный символический смысл. Если в Символе Веры подразумевается всеобщее воскресение мертвых, которого “чают” все

православные христиане, то эта цитата в “Солнце Мертвых” выражает собственное чаяние автора на Воскресение его страны. Мотив весеннего возрождения природы, прямо соотносится в христианском сознании с праздником Христова Воскресения – Пасхой. Страна, на пространстве которой воплотились апокалиптические библейские пророчества, стала земным адом, обиталищем Мертвых. Мертвыми, в авторском понимании, являются как действительно сотни расстрелянных, умученных, заморенных голодом людей, так и доведенные до полуживотного состояния, запуганные, духовно опустошенные, погрязшие во грехе еще живые. Православное Солнце – Христос – есть ожидаемый Спаситель духовно Мертвому народу. Такое понимание названия примиряет содержащееся в нем внутреннее противоречие не при помощи законов логики, а посредством акта веры. Следовательно, лучше говорить не об оксюморонности названия, а об антиномичности. В христианском учении антиномичность ближе к истине, чем логически выстроенное, рассудочное доказательство.

В противовес заглавной орфографии, в произведении присутствует написание словосочетания “солнце мертвых” со строчной буквы. “Солнце” в данном случае – это даже не природное светило. Это солнце не может принадлежать сотворенному Богом миру. Это свет из тьмы, из мира зла, обиталища дьявола. Мертвыми (со строчной буквы) называются представители власти и их слуги – те, “что убивать ходят”, являющиеся воплощением зла, им не светит Солнце Правды, им светит неживое, “оловянное солнце”, “солнце смерти”, “солнце мертвых”. “Вижу в ваших глазах оловянное солнце, солнце мертвых”, – констатирует автор. [13, с. 53]

Образ природного крымского солнца, неразрывно связан в сознании читателя с отдыхом, морем, роскошной природой. Оно прекрасно всегда и беспристрастно, независимо от исторических событий, и поэтому его сияющая красота выступает контрастом к страданиям живых существ. Солнце-светило воспринималось как подавляющий фактор, усугубляющий тяжелое психологическое состояние людей, обусловленное выпавшими на их долю испытаниями: “смеющееся солнце”, “солнце смеется, только

солнце. Оно и в мертвых глазах смеется”, “это – солнце обманывает, блеском”, “смеющееся солнце, пирующее на кладбище”.

Жизнь в России до переворота идеализируется автором, сравнивается со слаженным оркестром: “Ах, какой был чудесный оркестр – жизнь наша! какую играл симфонию! А капельмейстером была мудрая Жизнь-Хозяйка. Пели свое, чудесное, эти камни, камни домов, дворцов, – как орут теперь дырявыми глотками по дорогам! Железо пело – бежало в морях, в горах... звонило по дойникам, на фермах, славной молочной песенкой, и коровы трубили благодатной сытью. Пели сады, вызванные из дикости, смеялись мириадами сладких глаз. Виноградники набирали грезы, пьянели землей и солнцем... Пузатые бочки дубов ленивых, барабаны будущего оркестра, хранили свои октавы и гром литавр... А корабли, с мигающими глазами, не засыпающими в ночи?! А ливнем лившаяся в железное чрево их золотая и розовая пшеница свое пела, тихую песню тихо родивших ее полей... И звоны ветра, и шелест трав, и неслышная музыка на горах, начинающаяся розовым лучом солнца... – какой вселенский оркестр! <...> Ходил по жизни ласковый Кто-то, благостно сеял душевную мудрость в людях. [13, с. 102]

Верность Христианским заповедям формировала в народе множество добродетелей. Основу человеческих отношений составляли грехобоязнь, взаимопомощь, милосердие, доверие, любовь: “И плетущийся старик нищий <...> доверчиво становился перед чужим порогом... Ему отворяли... <...> Я доверчиво отвечал людям, и люди доверчиво отвечали мне, и Христос невидимо ходил с нами”. [13, с. 102] Трагедия выражается в том, что революция сломала не только государственный строй, но и исказила основы человеческих взаимоотношений: “И вот – сбился оркестр чудесный, спутались его инструменты – и трубы, и скрипки лопнули... Шум и рев! И не попадись на дороге, не протяни руку, – оторвут и руку, и голову, и самый язык из гортани вырвут, и исколют сердце” [13, с. 102].

Контрастность в художественном изображении, построенная на противопоставлении, вызывает сильнейший психологический эффект и вскрывает незащищенность и уязвимость идиллического бытия, его подвластность вторжениям враждебных ему сил. Элегический стиль повествования и кажущаяся отстра-

ненность автора от описываемых событий, еще более подчеркивают настроение крайней безысходности от совместного созерцания гибели земного рая и установление ада. Определение ада как уже сущего на территории России, выражается автором заглавной буквой: “Туда не через Ад ли ведет дорога?.. Его не выдумали: есть Ад! Вот он, и обманчивый круг его...” [13, с. 133] Малый адский круг выживания – жизнь каждого персонажа. Малые круги между собой пересекаются, сливаясь в большой адский круг, который смерчем захватывает всю Россию: “Напрягаю воображение, окидываю всю Россию... О, какая, бескрайняя! С морей до морей... все та же! Все ту же... точат! Ей-то куда уйти?! Хлещет повсюду кровь...” [13, с. 89].

Если всеобщее воскрешение мертвых, как учит Церковь, последует одновременно со вторым пришествием Иисуса Христа, то интерпретированным цитированием Символа Веры: “Чаю Воскресения Мертвых!” и пылкой молитвой-обращением повествователь как бы призывает Спасителя снизойти на землю, чтобы силой Божественного Света, веры воскресить страну и ее народ из сущего Ада большевизма: “Вниди и в меня, Господи! Вниди в нас, Господи, в великое горе наше, и освети! <...> Ты все можешь! Не уходи от нас, Господи, останься. <...> Пребудь с нами до солнца!” [13, с. 162].

В этом обращении прослеживается мысленная отсылка к иконе “Сошествие во ад”, которая служит в Православии праздничной иконой Пасхи – Воскресения Христова. На иконе изображается сияющий как солнце Господь Иисус Христос, стоящий на сломанных и сложенных крестом вратах ада. Иисус протягивает божественную руку помощи томящимся в аду и ожидающим своего Спасителя праведникам. Иконография этого события разнообразна. На одних иконах внизу изображается зверь, символ ада и смерти, и Христос выводит праведников из открытой пасти зверя. На других иконах ангелы связывают зверя, символизируя победу над смертью. Ирмос Пасхального канона прп. Иоанна Дамаскина так отражает это событие: “Снизшел еси в преисподняя земли и сокрушил еси верен вечныя, содержащая связанным Христе...” [19, с. 58].

По объяснению богословов, целью сошествия Иисуса Христа в ад, было, во-первых, – освободить души ветхозаветных

праведников. Второй целью была победа над дьяволом. В третьих, Спаситель вошел во ад, чтобы наполнить все Светом Своего Божества. Так в обитель смерти вошла Жизнь, в средоточие тьмы – Отец Света. В-четвертых, в аду Иисус проповедовал мир, преподал грешникам оставление их прегрешений, даровал свет очам слепцов, стал причиной всех уверовавших и судом над неверием [20, с. 7].

Все четыре причины для пришествия Спасителя на землю присутствуют в произведении “Солнце Мертвых”.

1. В земном Аду есть праведники, которые безвинно терпят лишения, но не поддаются всеобщему искушению греха. Автор выражает свое восхищение этими людьми: “Праведники... В этой умирающей щели, у засыпающего моря, еще остались праведники. Я знаю их. Их немного. Их совсем мало. Они не поклонились соблазну, не тронули чужой нитки – и бьются в петле. Животворящий дух в них, и не поддаются они всеокрушающему камню [13, с. 109]. К праведникам автор относит как персонажей – представителей интеллигенции, так и рабочего сословия: старую барыню и ее няньку, учительницу Прибытку и ее мать Марию Семеновну, всех детей, молодую женщину Татьяну, почтальона Дрозда, молодого писателя Бориса Шишкина. Автор отмечает, что таких в городке немного, но утверждает: “Есть они по всей растлевающейся России” [13, с. 103]. Наиболее ярко представлены в эпосе образы профессора Ивана Михайловича и доктора Михаила Васильевича.

2. Царь тьмы – дьявол воплощен писателем в фольклорный образ Бабы Яги. В этом образе сосредоточены силы зла, заполнившие пространство, с которого был сорван духовный покров. Баба Яга без разбора карает невинных, метет своим страшным кровавым орудием – “железной метлой”: “Валит-катит Баба-Яга в ступе своей железной, пестом погоняет, помелом след замечает... помелом железным. Это она шумит, сказка наша. Шумит-торкает по лесам, метет. Железной метлой метет...” [13, с. 60] Одновременное упоминание ступы – средства передвижения Бабы Яги, и автомобиля представителей власти делает отождествление полным: “Катит автомобиль на Ялту, петлит петли. <...> Приглядывается солнце, помнит: Баба-Яга в

ступе своей несется, пестом погоняет, помелом след замечает...” [13, с. 61].

3. Тьма, по убеждению И. Шмелева, восторжествовала в стране с приходом к власти большевиков. Эта власть называется автором властью “камня - тьмы”, погасившей духовный огонь в народе, богом сделавшей человека, и таким образом прервавшей онтологическую связь мира земного и небесного: “Тьма все накроет” [13, с. 94]. Символическое сошествие Спасителя необходимо на землю, чтобы осветить земной мир светом веры и восстановить связь с вечностью.

4. В произведении на многочисленных примерах показано, что человеком, обессиленным голодом и страхом, управляет пещерный инстинкт выживания. Под воздействием этого инстинкта меняется устоявшийся жизненный уклад, пересматриваются приоритеты, ценности. Следствием доминирования страха лишиться жизни является утрата страха перед грехом. В религиозном понимании грех – это нарушение христианского нравственного закона, невыполнение оговоренных в Евангелии заповедей Божьих. Описанные в повествовании случаи нравственного падения как властей, так и подвластного им народа, являются результатом крушения социального строя и религиозной пустоты. Авторская установка на необходимость преодоления греховности и неотвратимости суда над творящими грехи передается словами Доктора: “О как возмерится!.. до седьмого колена возмерится!... Воздастся, еще и как воздастся!” [13, с. 151] Стилистика реплики подчеркивает уверенность Доктора, что суд будет не земной, а суровый небесный. Справедливого Судью над царящим грехом и неверием призывает автор. В земном Аду, где люди живут в темноте и тени смерти должно воссиять Солнце Правды.

Таким образом, подзаголовок и название эпоса “Солнце Мертвых” воплощают религиозно-философское понимание автором событий в России после гражданской войны, и осмысление их в традициях православного вероучения.

Цитированная литература

1. Гоголь Н.В. Учебная книга словесности для русского юношества // Собр. соч.: В 7 т. – М., 1986. – Т. 6.
2. Николаев Д.Д. Эпопея И.С. Шмелева “Солнце мертвых” поэтика жанра. // Венок Шмелеву. – М., 2001.
3. Горюнова Р.Н. Жанровая специфика эпопеи И.С. Шмелева “Солнце мертвых”. // Филологические науки. – 1991. – №1
4. Кормилов С.И. “Самая страшная книга” (Соотношение изобразительного и выразительного в “эпопее” Ивана Шмелева “Солнце мертвых”) // Русская словесность. – 1995. – №1.
5. Сорокина О. Москвиана. Жизнь и творчество Ивана Шмелева. – М., 1994.
6. Прокопов Т. Жизнь и книги Ивана Шмелева. // Иван Шмелев. Въезд в Париж. – М., 2003.
7. Осминина Е. “Солнце мертвых”: реальность, миф, символ // Российский литературоведческий журнал. – 1994. – №4
8. Богоявленская И.М. Особенности художественного времени в эпопее И. С. Шмелева “Солнце мертвых” // Венок Шмелеву. – М., 2001.
9. Зайцева Л.Е. Религиозные мотивы в позднем творчестве И.С. Шмелева.(1927 – 1947 гг.): Автореф. дис... кандидата наук; Филологические науки: 10.01.01 / Моск. Гос ун-т им. М.В. Ломоносова. – М., 1999.
10. Дунаев М.М. Духовный путь И. Шмелева // Венок Шмелеву. – М., 2001.
11. Святитель Николай Сербский. Сто слов о Божественной любви. // Живой родник. Донецк. – 2003. – №3
12. Шмелев И. С. Душа Родины // Шмелев И.С. Душа России. Сборник статей от 1924-1950 гг. – СПб., 1998.
13. Шмелев И. Солнце Мертвых. // Иван Шмелев. Въезд в Париж. – М. 2003.
14. Жив Бог. Православный катехизис. – М., 1990.
15. Иван Шмелев. Отражение в зеркале писем. Из французского архива писателя // Наше наследие = Our Heritage. – М., 2001. – № 59-60.
16. Прокопов Т. Примечания. Солнце мертвых // Иван Шмелев. Въезд в Париж. – М., 2003.

17. Лепяхин В. Икона и иконичность. - Сегед., 2000.
18. Иоанн Дамаскин прп. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. – СПб., 1893
19. Триодь Цветная. - М., 1992
20. Чеверда Д. “Смерть, где твое жало? Ад, где твоя победа?” // Живой родник. – Донецк. – 2003. – №1

Анотація

Назва та підзаголовок епопеї І. Шмелева “Сонце Мертвих” розглядаються як форми авторського самовизначення, які виражають релігійно – світоглядне розуміння автором подій в Росії після громадянської війни. В статті міститься трактовка назви та підзаголовку з точки зору православної релігійної традиції.

Annotation

The title and the subtitle of the epos by I. Shmelev "The Sun of the Dead" are considered as the forms of author's self-determination expressing religious and worldview understanding by the writer of the events in Russia after civil war. The article contains interpretation of the title "The Sun of the Dead" from the point of view of the Orthodox religious tradition.

Стаття надійшла до редакції 5.10.03

Стаття поступила в редакцію 5.10.03

УДК 821.161.1-1.09

Пыпенко О.Ю.

О КОМПОЗИЦИИ ЦИКЛА Н.А. ЗАБОЛОЦКОГО “ГОРОДСКИЕ СТОЛБЦЫ”

Цикл Н. Заболоцкого “Городские столбцы” неоднократно становился предметом рассмотрения литературоведов. Основными объектами анализа в работах Е. Эткинда, Л. Гинзбург, И. Ростовцевой, А. Македонова, Н. Туркова, Н. Степанова и других исследователей являлись необычная, яркая образность цикла, новаторская тематика стихотворений, реализация в цикле принципов обэриутской эстетики, связь поэтики “Столбцов” с различными литературными направлениями и творчеством тех или иных авторов, своеобразие лирического субъекта цикла. Большинство исследователей, утверждая, что главным объектом изображения в “Столбцах” является “мир собственничества, самоуспокоенности и косная мещанская среда” [1, с. 29] или, по-другому, “пошлость и духовная ограниченность обывателя” [2, с. 5], отмечали тематическую неоднородность цикла. Так, А. Турков пишет: “Однако ... даже в “Столбцах”, пусть в самом зачаточном состоянии, есть мысль и о таких метаморфозах, какие могут происходить с ... людьми, которые, казалось, целиком погружены в пошлые будни” [1, с. 35]. А Д. Максимов замечает, что “... поэзию “Столбцов” вряд ли можно объяснить одним негативным отношением к физиологии быта, каким бы косным он ни был” [3, с. 130]. А. Македонов более определенно говорит о наличии в цикле нескольких “линий”: “страшная амбивалентность карнавала мещанских свадеб” [4, 76], “жизнелюбивая, утверждающая струя” [4, с. 76], “линия нейтральной или жизнерадостной игры” [4, с. 81]. Л. Гинзбург условно делит стихотворения цикла на “серьезные” и “несерьезные”, пародийные: “В серьезных стихах... авторское “я” спрятано” [5, с. 350].

Отмеченная тематическая неоднородность достаточно очевидна. По крайней мере в десяти стихотворениях “Столбцов”, а всего их в цикле двадцать пять, очень трудно или невозможно найти обличие “Нового Быта”. “Игра в снежки”, “Незрелость”, “На даче”

— эти и другие стихотворения имеют мало общего с сатирическим изображением мещанской среды. Является ли такая ситуация случайной? Ответ на этот вопрос может быть только отрицательным, если принимать во внимание два обстоятельства. Во-первых, это чрезвычайное внимание Н. Заболоцкого к компоновке “Столбцов” (в окончательной, 1958 года, редакции автор меняет место расположения некоторых стихотворений цикла, другие вообще исключает, а третьи переделывает). Во-вторых, цикл как жанровое образование по самой своей природе предполагает наличие внутренней логики построения, неслучайность соседства разных стихотворений. Эта внутренняя логика делает возможным осуществление нового художественного содержания: “Каждое произведение, входящее в ... цикл, может существовать как самостоятельная художественная единица, но, будучи извлечено из него, теряет часть своей эстетической значимости, художественный смысл цикла шире совокупности смыслов отдельных произведений, его составляющих” [6, с. 399]. Единство цикла не обязательно основывается на тематической монолитности. Значимыми единицами здесь оказываются: количество стихотворений, их последовательность, тематическая, образная или структурная их перекличка, смысловые связи между стихотворениями. Это позволяет говорить о композиции цикла, обозначая этим понятием структурную взаимосвязь входящих в него стихотворений, которая играет важную роль в создании развертывающегося в цикле художественного смысла.

Таким образом, при интерпретации “Городских столбцов” нельзя ограничиваться анализом отдельных стихотворений, отмечая наличие нескольких тематических линий. Постичь художественный смысл цикла можно только при условии проникновения в его композиционную логику. Данная статья и представляет собой попытку такого проникновения.

Обратимся вначале к стихотворениям, логичность включения которых в цикл наименее очевидна. Приняв во внимание местоположение таких стихотворений в цикле и их ближайший контекст, обнаружим, что их прочтение становится более полным. А некоторые стихотворения, казавшиеся трудноразрешимыми головоломками (“Офорт”, “Самовар” и др.) попросту становятся понятнее.

В качестве иллюстрации приведем стихотворения “Офорт” и “Болезнь”. Как отмечает исследователь К.Пчелинцева, в центре стихотворения “Офорт” “...мифологема умирающего и распадающегося на составные части города – мифа Петербурга, становящегося Ленинградом” [7, с. 112]. Заместителем, символическим представителем Петербурга выступает здесь Медный всадник, которого, видимо, и “ведут под уздцы”. Однако, замечательно рассуждая об образах, связанных с Петербургом, К.Пчелинцева не упоминает еще об одном контексте, в котором возможно интерпретировать образность “Офорта”. Это контекст ветхозаветный. И “похороны” живого мертвеца предстают еще и как религиозное шествие. В свете библейской лексики по-иному истолковываются “царский дом”, “голосом трубным молитву поет И руки вздымает вверх”. Строки

Над ним деревянные птицы со стуком
Смыкают на створках крыла

логично считать описанием Ковчега Завета с крылатыми (именно смыкающими крыла) херувимами на крышке. Тогда “перепончатые рамы” напоминают о деталях облачения первосвященника, а “городская коробка с расстегнутой дверью” – о разорванном занавесе Святая Святых, знаке крайнего неблагополучия.

Интерпретированное в русле этих двух образных систем, стихотворение “Офорт” обнаруживает прямые переклички со следующим за ним стихотворением “Болезнь”.

Однако в центре “Болезни” мы видим вместо мертвеца – больного, переживающего кризис. Вместо “коня” (неназванного, но подразумеваемого) – “лошадь” (причем эквивалентами “лошади” выступают “жена”, “девушка”, “мамаша”). Вместо ухода под землю (“переполнен до горла подземной водой”) – восхождение (“восходит поп среди двора”). И, наконец, вместо ветхозаветной образности – христианские реалии как знак преемственности и возрождения, вернее, воскресения. Последний смысловой комплекс акцентируется образом зерна – каши:

Потом с тарелки ест сычуг,
Наполненный ячменной кашей,
И лошадь называет он мамашей.

Таким образом, сюжет, связанный с “мифологемой умирающего, распадающегося на составные части города-мифа Петербурга” дополняется другим не менее мифологизированным сюжетом о болезни-перерождении, смерти-воскресении. За счет отношений дополнительности обогащается смысл обоих стихотворений.

Подобными дополнительными отношениями, в большей или меньшей степени, связаны многие стихотворения цикла. Однако, как правило, эта взаимообращенность стихотворений не является столь полной, как в случае с “Офортом” и “Болезнью”. Чаще уместнее говорить о повторяющемся мотиве, значение которого остается неясным, если не рассматривать его последовательную реализацию в нескольких стихотворениях.

В качестве примера рассмотрим мотив играющих (поющих, танцующих) детей. Он появляется в стихотворении “Футбол”:

Танцуют девочки с зарею
У голубого ручейка.

В контексте данного стихотворения этот мотив связан с повторяемостью, цикличностью жизненных процессов, а также с темой смерти и алогичного загробного мира (после строк о форварде, который в госпитале “спит без головы”, читаем:

Над землею
Заря упала, глубока).

Эта цикличность, безысходность, а также равнозначность подобной жизни и смерти становится смысловым фоном, на котором разворачивается действие стихотворения “Игра в снежки”. Это стихотворение из прекрасной жанровой зарисовки, случайно попавшей в цикл, превращается в своеобразное продолжение “Футбола”, статичностью, неизменностью своих образов продолжающее смысловое развитие мотива играющих детей. Кульминационной же точкой в развитии этого мотива оказывается стихотворение “На даче”, где образ детей, играющих в крокет, воплощает наиболее полно семантику кругового движения (“легким шариком вертя”) и является символическим выражением вечного круговращения жизни, отчужденной от истинных ценностей.

Другой пример – образ извозчика. Извозчик в цикле предстает, в русле балладной традиции, как перевозчик, осуществляющий сообщение между мирами. А появляется он впервые в

стихотворении “Движение”, которое вроде бы никакой связи с логикой цикла не обнаруживает. И, только учитывая дальнейшее смысловое развертывание образа извозчика, можно понять композиционную функцию этого стихотворения и “раскрыть” его художественный смысл в “большое пространство” цикла.

Думается, приведенные примеры достаточно наглядно демонстрируют взаимосвязь образных структур стихотворений цикла, необходимость их осмысления не только изолированно, но и в контексте. Однако какова же “большая логика” цикла? Какой художественный смысл проявляет последовательность двадцати пяти стихотворений?

Ответ на этот вопрос будет по необходимости неполным. И все же попытаемся его дать. Главной предпосылкой этого ответа является утверждение, что важнейшую роль в создании художественного смысла цикла “Городские столбцы” играет фундаментальная парная оппозиция, реализующаяся на разных уровнях организации отдельных стихотворений и целого цикла. Анализируя стихотворения цикла, обнаружим, что эта оппозиция представляет собой последовательно осуществляемое противостояние двух смысловых комплексов. Кратко опишем их. Итак, с одной стороны это хаотичность, неиерархичность, однородность (соответственно взаимозаменяемость, нерасчлененная множественность или перевернутость, обратность), замкнутость, статичность (или круговое движение, качание), нереальность, обезличенность, бездуховность. Второй смысловой комплекс включает в себя упорядоченность, иерархичность, фиксированность позиций, линейную динамику, целесообразность, сознательность, личностное начало, духовность. Данное описание неполно, так как оба смысловых комплекса обогащаются по ходу развертывания цикла. Скажем, первый из них осложняется темой смерти, а второй оказывается обращенным к теме творчества.

Образы первого смыслового комплекса в ужасающе-избыточном количестве представлены уже в первом стихотворении цикла, “Белая ночь”: “ночи ходят невпопад”, “бегут любовники толпой”, “книзу головой”, “меняется местами”, “круглый год”, “качалась Невка у перил”, “выстроившись кругом”, “вертя бенгальским животом”, “качали кольцами деревья”, “неподвижным, как медали”, “вертя винтом”, “листами сонными колышим”, “качается в спиртовой банке”. Самое название стихотворения программно в этом отноше-

нии. В следующих стихотворениях цикла образы этого типа создают картину недолжного, порочного состояния мира. Бездуховность, обезличенность мещанского существования является в “Столбцах” наиболее ярким, явным, но не единственным проявлением этого состояния.

Образы второго смыслового комплекса, связанные с духовным и личностным началом, с целенаправленным линейным движением, с прогрессом, иерархичностью и т.д., появляются в стихотворениях цикла значительно реже. Стихотворение “Белая ночь” показательное и с этой точки зрения. Лишь одна его строфа наполнена образами второго смыслового комплекса, в то время как остальные шесть отданы первому. В этой строфе встречаем слова “вдоль”, “сквозь”, “торчком”, “встали”, “в ножнах”, манифестирующие линейность, однонаправленность, определенность, здесь в первый и единственный раз в стихотворении обнаруживает себя лирическое “я”. И здесь же задается главный конфликт, который будет формировать художественный смысл цикла. Соотнесем с образным контекстом стихотворения строки

И тосковали соловьи
Верхом на веточке. Казалось,
Они испытывали жалость,
Как неспособные к любви.

Обнаруживается, что в этом фрагменте, издевательски пародирующем противостояние любви-эроса и любви-агапэ, именно противостояние духовного начала миру природному, разорванность личности и мира осознается как корень проблемы и причина недолжного состояния мира. Дух, отграниченный от мира, бесплоден. А неодухотворенная материя бессмысленно-животна, грубо и уродливо сексуальна, очевидно неполноценна.

И дальнейшая логика построения цикла разворачивается по двум линиям. С одной стороны – это своеобразная стенограмма последовательной подмены ценностей, переворачивания мира как следствия углубления разрыва между духом и природой. С другой стороны, параллельно идет поиск выхода из этого дурного противоречия.

В стихотворениях “Белая ночь”, “Вечерний бар”, “Футбол”, “Ивановы”, “Новый Быт”, “Фокстрот”, “На рынке”, “Рыбная лавка”,

“Обводный канал” и др. торжествуют образы первого смыслового комплекса. Но здесь видим уже не избыточно-полное их перечисление, как в первом стихотворении, “сильной позиции”, в концентрированном виде представившей проблематику цикла. Здесь же образы перевернутости, безысходности, кругового движения и т.п. встречаются как знаки, указывающие на смысловую общность стихотворений. Массовая культура (“Фокстрот”, “Народный Дом”, “Цирк”), мещанский быт (“Обводный канал”, “Новый Быт”) и идеологии (“Ивановы”, “Свадьба”) – эти сферы опрокинуты в недолжное бытие, в “штанов круженье”, в мир “вверх ногами”, где “жабры дышат наоборот” и “по трамваям рай шатается”.

При этом в других стихотворениях встречаем сочетание образов обоих комплексов, их борьбу. И такие стихотворения (“Болезнь”, “Часовой”, “Пекарня”, “На лестницах”, “Купальщики”, “Незрелость”, “На даче” и др.) воплощают поиски выхода из дурного противоречия личности и мира, духа и природы. Поиски эти ведутся в сферах искусства (“Бродячие музыканты”), религии (“Болезнь”, “Незрелость”), природы (“Купальщики”), дорефлексивных глубин культуры (“На даче”).

Пример таких поисков – сквозной мотив квадратного-прямоугольного-кубического, который встречается в трех стихотворениях и развивается по типу дополнительности, описанному выше. В контексте смыслообразующей оппозиции линейное-круговое квадрат-куб становится образом непротиворечивого соединения членов этого вроде бы непримиримого противоречия. Ведь эти геометрические фигуры сочетают линейность и замкнутость. Впервые мотив появляется в “Болезни” как знак кризиса, предшествующего воскресению:

Вспотевший лоб прямоуголен –
Больной двенадцать суток болен.

.....

Тут лошадь веки приоткрыла,
Квадратный выставила зуб.

Затем – в “Часовом” – “белый домик ... с квадратной ба-
шенкой сверху” предстает как образ одухотворенной, гармонич-
ной действительности.

И наконец, в “Незрелости” квадратное (и кубическое) становится воплощением творческой силы духа, преобразующей материальные силы.

Однако композиционное строение цикла делает примирение природы и духа чрезвычайно проблематичным. Последнее стихотворение цикла, “Цирк” (отметим, что заключительным оно стало именно в окончательной редакции), своими образами корреспондирует с первым, “Белая ночь”. Образы круга, замкнутого пространства, последовательно реализующийся принцип двойности, наконец, самое название создают картину торжества недолжного бытия. А завершающая позиция “Цирка” делает композицию цикла кольцевой, еще более усиливая это впечатление. Показательно, что последним аккордом циркового представления становится не апофеоз грубой материальности, а, напротив, окончательный разрыв с нею духа. Когда “на последний страшный номер” “вышла женщина-змея” (мотив грехопадения тоже относится к числу сквозных в цикле), то

Проползав несколько минут,
Она совсем лишилась тела.

Таким образом, проникновение в композиционную логику цикла “Городские столбцы” позволяет избавиться от узкосоциальной его трактовки и приблизиться к постижению того художественного смысла, который превышает сумму смыслов отдельных стихотворений. Думается, именно глубокое изучение композиции “Городских столбцов” может открыть новые перспективы в понимании этого, и сейчас загадочного и неизменно привлекательного для исследователей цикла.

Цитированная литература

1. Турков А.М. Николай Заболоцкий. Жизнь и творчество. – М., 1981.
2. Заболоцкий Н.Н. Поэзия, завещанная потомкам // Заболоцкий Н. Столбцы и поэмы. Стихотворения. – М., 1989.
3. Максимов Д. Заболоцкий // Воспоминания о Заболоцком. – М., 1987.

4. Македонов А.В. Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метаморфозы. – Л., 1968.
5. Гинзбург Л.Я. О старом и новом. – Л., 1982.
6. Сапогов В.А. Цикл // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1975.
7. Пчелинцева К.Ф. Об одном стихотворении Н. Заболоцкого // Филологические науки. – М., 2001. – № 1.

Анотація

В статті розглядаються особливості композиційної будови циклу М. Заболоцького “Міські стовпці”. В процесі аналізу виявляється, що вірші циклу або їх окремі мотиви пов’язані між собою за принципом додатковості.

Завдяки урахуванню цих зв’язків збагачується інтерпретація художнього змісту віршів. Композиційна логіка циклу прояснюється як послідовна реалізація складних співвідношень двох змістовних комплексів, що конструює той художній зміст циклу, який перевищує суму змістів окремих віршів.

Annotation

The article is devoted to some peculiarities of the compositional structure of Nikolai Zabolotsky's cycle “The City Columns”. Analyzing the cycle, it has been made clear that its poems are connected supplementary. Taking into consideration these links enriches the interpretation of the poems' contents. The compositional logic is based on the gradual realization of controversial relations of two conceptual complexes. The given relations construct the art meaning of the cycle that exceeds the sum total of separate poems' meanings.

*Стаття надійшла до редакції 16.09.03
Стаття поступила в редакцію 16.09.03*

УДК 821.161.2:82-1 Талалай

Перетяцько М.О., Просалова В.А.

СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ПОЕЗІЇ ЛЕОНІДА ТАЛАЛАЯ

В українську поезію Л. Талалай увійшов збіркою “Журавлиний леміш” (1967). Молодого поета критика хоч і помітила, проте віднесла до так званої “тихої поезії”. Вважаючи визначення “тиха” дещо ущербним, В. Моренець пояснює його таким чином: “Тиха” – означає замислена, зірка в увазі до реальної дійсності і людини з її мінливими настроями й почуттями” [1, с. 13]. На його думку, Л.Талалай вирізняє вміння уникати конформізму та кон’юнктуриництва. В. Базилевський вважає однією з характерних ознак його поетичного мислення увагу до деталей, “укрупнення дрібного” [2, с. 5], О.Логвиненко – незалежність митця від усього часоплинного та дріб’язкового. Ці спостереження не дають цілісного уявлення про своєрідність художнього мислення поета. Його творчий доробок належить, без сумніву, до недостатньо поцінованих і осмислених, що у значній мірі обумовлює актуальність висловлених нами міркувань.

Мета цієї статті полягає в з’ясуванні стильових особливостей Л.Талалая, у виявленні тих домінант, що визначають його творче обличчя. Вважаючи образну систему стилетворчим чинником, виділимо ключові образи, які є своєрідними концептами художньої реальності. На нашу думку, реконструкція світорозуміння поета на основі цих образів забезпечить належний рівень достовірності. Існування наскрізного образного ряду підтверджує тезу про філософське підґрунтя лірики Л.Талалая, оскільки “наскрізні образи – стійкий показник не лише сучасної, а й класичної філософської поезії” [3, 296]. Ключовими вважаємо образи **матері, душі, дороги, пісні, природи, світу, вогню, пам’яті, України.**

Образ душі як осердя всіх найглибших переживань людини надзвичайно багатий. Душа у творчості поета – це показчик щирих внутрішніх хвилювань, високого рівня емпатії: “Ну що

мені до сивої бабусі, / З торбиною, в старенькому кожусі, / Яка шукає в Києві сінка / <...>Але тремтить душа моя безвинна” [4, с. 19]. Прикметний у цьому контексті епітет “безвинна” підказує читачеві, що ліричний герой Л.Талалая не визнає опозиції *своє / чуже*. Душа в його поезіях часом стає синонімом сутності людини: “Приберігаємо слова, / Як сухарі на дні останні, / Слова душі, слова ества” [4, с. 40]. Прийом композиційної симетричності рядка сприяє ототожненню понять “душа” і “ество”. Душа за таких умов постає першопоштовхом до народження слова.

Творчість Л.Талалая має переважно сповідальний характер. Ліричний герой віршів – особистість, вимоглива до всіх і передусім до себе, тому в поетичному доробку митця таку важливу роль відіграє поняття “правда”. Оскільки поет ототожнює душу з еством, образ душі в нього асоціюється саме з образом правди: “На Україну поспіша / Сестриця правди золотої – / Тривозна свічка-душа” [5, с. 40].

Душа у віршах Л.Талалая рідко перебуває в радісному стані на зразок “Душа у небі радісно тремтить” [5, с. 47], бо для ранніх збірок характерна єдність контрастних почуттів типу “І час, як музика звучить, / В душі то весело, то сумно” [4, с. 95], а в збірці “Потік води живої” позитивний компонент світовідчуття в контексті образу душі практично зникає і передусім постає образ душі втомленої і мовчазної. З часом все більше цей образ поет пов’язує з відчуттям холоду, яким передається відчуття невідворотності часу: “І дихає в душу мою холодком / Безодня, прикрита осіннім листком” [5, с. 27]. Отже, мова йде про різні емоційні стани, полісемантичність образу.

Неоднозначно інтерпретує Л.Талалай і образ дороги, характерний не лише для його інтимних поезій, а й для віршів з виразними історичними алюзіями (“А плінна дорога з варяг у греки / Уже відбиває Чумацький шлях” [5, с. 26]). Сприйняття й осмислення цього образу залежить і від контексту, і від часу написання конкретних віршів. В одних випадках дорога, відповідно до мовного оточення, може сприйматися як один з конкретно-чуттєвих образів: “Ой жаль мені, жаль / Тії чайки-небоги, / В якій далеко / Гніздо від дороги” [4, с. 22], в інших – набуває символічного відтінку. Для поезій Л.Талалая, як і для усної народної творчості, характерною є асоціація дороги з долею. У ранніх ві-

ршах поет вербально не акцентує увагу на такій асоціації, вона залишається на рівні підтексту: “А вже нічого не змінить, / Не повернуть дороги, / І неможливо відділить / Солодке від гіркого” [4, с. 59]. З часом, коли частково змінюється тональність віршів, виникає потреба підвести вже певні підсумки, митець безпосередньо пов’язує образ дороги з образом долі. У рядках “Пригадаю три дороги в полі, / Три дороги, що були у долі, / Із яких і вибрав я одну” [5, с. 54] дорога набуває значення свідомо обраного життєвого шляху.

Образ дороги у віршах митця не можна трактувати однозначно як позитивний чи суто негативний. Дорога може стати тією ланкою, що сприяє пошукам істини (“Все минає. Істина в дорозі” [5, с. 38]), чи єднанню людини з Богом (“І віє вітер смородом смоли, / Що поруч випаровує дорога, / Якою люди йдуть з надіями до Бога” [5, с. 32]), а може постати якоюсь неблаганною й нездоланною напівміфічною істотою, яка, власне, й зумовлює долю людини.

Дорога в поезіях Л.Талалая рідко буває пов’язаною з якимось конкретним хронотопом. Найчастіше вона постає як певний абстрактний образ “дороги далекої” [4, с. 17], який асоціюється з невідомістю: “і тягнеться дорога – / Ніхто не знає звідки і куди” [5, с. 47]. У віршах останнього часу дорога часто співвідноситься вже не з невідомим, а із шляхом у безвість чи прірву. Набуває типовості образ “дороги в нікуди”: “Темніє в нікуди дорога” [5, с. 43].

Образові світу Л.Талалай на всіх етапах своєї творчості приділяв надзвичайну увагу. Цей образ у творчому доробку поета є всеохопним поняттям. В одних віршах ліричний герой ототожнює його з днем: “Світ прояснився. І стала бездонною / Річка, відбивши небесну блакить” [5, с. 9], в інших – вважає щирим товаришем, котрому можна зізнатися в усьому, що бентежить чи радує серце (“Світе мій, / Який приємний клопіт: / Просто неба на своїй землі / Розгрібати гілочкою попіл, / Ворушить картоплю у золі” [5, с. 5]). Ліричний герой поезії Л.Талалая часто апелює до світу як до всевідаючого співрозмовника, який може дати відповідь на філософські питання: “І вічні питання до білого світу: / Для чого це небо у тихім Дніпрі, / Для чого ця спрага, / Яку не втілити ?..” [4, с. 50]. Цей образ ліричний герой сприймає і в

суто фольклорному ключі, поєднавши його з постійним епітетом “білий” чи ввівши до складу пареміологічних структур типу “І в дивлюсь на переліт / В чеканні завтрашньої днини, / Бо не зішшовся білий світ / Для мене клином журавлиним” [5, с. 29].

У творчому доробку Л.Талалаєва світ постає винятково багатогранним образом, що викликає протилежні за емоційною реакцією асоціації. В одних віршах світ співвідноситься з повнотою життя в усіх його позитивних проявах: “Світ пахучий, сонячний, зелений / Палахкоче, мерехтить в очах” [5, с. 30], причому ліричний герой поезій часто відчуває свою єдність з ним й екстраполює свої враження на нього (“Відтятий світ помолодів, / Повеселішали дерева” [4, с. 74]). А в інших творах світ сприймається як аналог невідомого, що протистоїть сакралізованому в поезіях Л.Талалаєва образу порога: “Гуде невтолено дорога, / Аж прогинаються мости, / І відриває од порога, / І душу кидає в світі” [4, с. 41], або відбиває всі негаразди, які зазнало людство впродовж своєї історії: “То чорнів, / То білів, / То кривавився світ...” [4, с. 42]. Суперечність у сприйнятті світу поглиблюють вірші останніх років. Підводячи підсумок своєму життю, ліричний герой уявляє останній перевіз, який стирив грань між всіма контрастними явищами та почуттями, і на якому світ співвідноситься з виразно антитестичними за своєю семантикою поняттями:

Де зійшлися вечір і світання,
Де назад оглянуся востаннє
І побачу в сонячному саяві
Світ, що дорогий мені і – зайвий [5, с.54].

Серед ключових образів-символів збірки “Потік води живої” виділяється образ пісні. Її відсутність сприймається як глобальна трагедія не лише конкретного героя (наприклад, Вересаєва), а і його оточення: “І смерті жахаюсь, бо пісні немає, / На котру б малого залишити міг” [4, с. 38]. У Л.Талалаєва пісня постає аналогом життєдайної сили, а ставлення до неї - характеристикою ліричного героя. Він відчуває гордість за свою землю і “за пісню, на яку в житті нам повезло” [4, с. 76]. Пісня співвідноситься з моральним багатством народу, тому так болісно ліричний герой Л.Талалаєва реагує на заміну пісенних слів: “Пісню мугиче, забуте уже / Слово пісенне замінить убогим” [4, с. 66].

Інверсійний епітет “убогий” підказує читачеві, що цей процес асоціюється з блюзнірством.

Пісня у творчості митця може поєднуватися з реалізацією загалом нездійснених бажань: “Через море у пісні летять журавлі, / А насправді / Долали вони / Океани” [4, с. 42], асоціюватися з могутньою силою впливу на емоційну сферу людини: “І розбурханий шем, / Немов після пісні, в душі наростає” [5, с. 26]. Важливим, на наш погляд, є те, що образ пісні, на відміну від образу душі, дороги, не втратив свого вітаїстичного наповнення у пізніх збірках.

В аспекті інтерпретації традиційного образу пісні на особливу увагу заслуговує поезія “Сім'я вечере біля хати” - осучаснений варіант ідилії “Садок вишневий коло хати”, на що вказує епіграфічне посилення на Т.Шевченка, ритмічна подібність, спільність тези про неможливість “научати” (у Т.Шевченка – “Сім'я вечере коло хати, / Вечірня зіронька встає. / Дочка вечерять подає, / А мати хоче научати, / Так соловейко не дає” [6, с. 348]; у Л.Талалаєва - “Подає вечерю мати, / Щось говорить про своє, / Ніби хоче научати, / А транзистор не дає” [4, с. 45]). Ми вважаємо, що для виявлення своєрідності мовнообразного мислення митця потрібно розглядати не лише його новації, а й взаємодію його оригінальних думок із тезами його попередників. У цьому аспекті нас цікавить переакцентування уваги з ідилічного образного ряду “соловейко”, “дівчата”, “хата”, “мати” на образ пісні. Шанобливе ставлення до пісні як до святині українського народу зумовлює наявність чіткої опозиції: “пісня своя” / “пісня чужа”. У поезії “Сім'я вечере біля хати” ці два образи викликають абсолютно протилежні асоціації. Чужа пісня набуває значення своєрідного стимулятора відчуження представників родини одне від одного, що репрезентовано в рядках “За столом сьогодні тісно, / Та вечеря мовчазна, / І чужа лунає пісня, / А про що, ніхто не зна” [4, с. 45]. Натомість своя пісня асоціюється не лише з життєдайною силою, а й з духовним єднанням усього людства: “І лише два слова з неї / Дід Михайло розібрав, / Той, що з піснею своєю / Пів-Європи визволяв” [4, с. 45].

Суттєвим для розуміння особливостей світосприйняття Л.Талалаєва є образ вогню, який співвідноситься не лише з відчуттям фізичної захищеності, але й з силою мистецького генію (“Але у пам'яті віків / Уже ніколи не погасне / Вогонь карбова-

них рядків.” [4, с. 31]), стає засобом психологічної характеристики героя (“Уже беззахисна була / Перед стихією земного / Вогню, що спалює до тла...” [4, с. 87]).

Вогонь, зокрема у вірші «Надії Лесі Українки», може сприйматися як своєрідний виразник життєвих переконань митця. У цьому творі поет, в принципі полемізуючи з авторкою “*Contra spem spero*”, декларує свою віру в необхідність мати надію. Оскільки ми інтерпретуємо цей вірш в інтертекстуальному дусі, особливо важливою для нас є форма висловлення ідеї твору. Л.Талалай, формулюючи головну думку поезії, звертається до образу “досвітніх вогнів” Лесі Українки, зберігаючи авторський символічний підтекст (поетеса сприймає цей образ як “Досвітні огні, переможні, урочі, / Прорізали темряву ночі” [7, 52], а Л.Талалай вірить, що “А «сподіваюсь без надії» / В мені ночами перетліє, / Осяде глибоко на дні, / І я побачу у вікні: / Досвітні світяться вогні!” [4, 39]). Досвітні вогні асоціюються в обох митців виключно з позитивними прогнозами на майбутнє, тобто цей образ і в контексті творчості Л.Талалай не втрачає свого оптимістичного наповнення.

Характеризуючи пафос лірики Л.Талалай, треба зауважити, що поет рідко дозволяє собі патетично висловлювати думки. Його творчість характеризується передусім специфічною настроєвістю: практично всі поезії просякнуті екзистенційним настроєм “безповоротності найкращих, незбагнених золотих хвилин” [8, с. 148] людського життя. Л. Талалай вміє тонко підкреслити швидкоплинність життя й неціненність кожної миті, не впадаючи при цьому ані в натужну риторичку, ані в прямолінійну дидактику. Пафос його віршів нерідко відчутний не стільки на рівні власне текстуальному, скільки на рівні підтексту, бо досить часто автор уникає останнього акценту, залишаючи право робити висновки читачеві. Своєрідність пафосу лірики Л. Талалай найвиразніше простежується, на нашу думку, у віршах про війну. Поет вміє передати жакливі враження, змалювати по-справжньому безвідрадні картини, максимально наближені до життєвих реалій, але при цьому йому вдається втриматися від трагічної патетики чи щемкого ліризму.

Л. Талалай не тяжіє загалом до моралізаторства й афористичності. Проте в його віршах нерідко зустрічаються афористичні висловлювання: “Кожну птацю зігриває / Передчуття свого гнізда” [4, с. 112]; “Ми – вольтові дуги / Між злом і добром!” [4, с. 5] тощо.

Деякі вірші він закінчує афоризмом, наче підсилюючи його звучання і надаючи значення повноцінного фінального акорду (“*І тільки тим багата вічність, / Що наша пам'ять береже!*” [9, с. 132]. А в деяких випадках афористично сформульоване висловлення поет виносить вже у перший катрен вірша і цим відразу настроює на високий тон, який витримується до кінця твору.

Тропіка Л. Талалай не відзначається особливою вишуканістю, хоча йому властивий виразний антропоморфізм мислення (“Щоночі твоє *безсоння світило* мені, як сонях” [4, с. 104]), епітетозаційна орнаментальність стилю (“Важку росу ронили віти” [4, с. 99]). Для переважної більшості поезій митця характерні порівняльні конструкції, бо часто саме через цей прийом розкриваються інтроспективні переживання, враження ліричного героя (“*На світанні відчуття, / Ніби щастя знайти / І Труханів, і кручі*” [10, с. 173]). Нерідко звичайні поняття під пером поета набувають символічного відтінку. Час і простір у творчості Л. Талалай втрачають своє логічне наповнення. У віршах митця часто відбувається “інтерференція підсвідомого з реальним” [11, с. 53], і перехід зі світу ірреального у світ реальний часто оформлюється як **композиційне кільце**. Наприклад, у вірші “Ти засни, моя мамо, засни...” [4, с. 104] кільце вірша підкреслює відстань між сучасним і минулим, оскільки саме ці слова повертають ліричного героя зі світу спогадів у світ сьогодення. Кільцева композиція поезії “Зірка світиться вечірня” надає рядкові “Хто, обнявши, привітає?..” семантики риторичного запитання. Кільцевою побудовою поезії “Немає правди вище мами” Л. Талалай акцентує увагу на афористичному вислові, який конденсує ідею всіх поезій митця, присвячених матері.

Л. Талалай часто акцентує увагу читача на суттєвих моментах, графічно розбиваючи рядок на два піввірші. Так, **графічним членуванням** віршів “*Посміхається мати: / - Бувайте здорові... - / І вкотре сльозою / В очах прикрива / Безодню таку, / Що проглянеш раптово - / І миттю запаморочиться / Голова*” [4, с. 103] автор логічно наголосив на словах “посміхається”, “сльоза”, “така”, “запаморочиться”, кожне з яких передає емоційну реакцію матері та сина на розлуку. Композицією твору “Ти вже білий увесь” поет акцентує увагу на порівнянні (“*І стою, мов хлопчик, / Що забув біля хати, / Перед тим, як ввійти / Сивий сніг обтрусить*” [4, с. 110], яке

загострює психологічний конфлікт між світосприйняттям та об'єктивною швидкоплинністю часу.

Вірші Л.Талалая написані літературною мовою з дотриманням усіх вимог, проте нерідким явищем у творчості митця є усічені форми дієслів 3 особи однини (“На повні крони *диш* ліс” [4, с. 15]) або 1 особи множини (“*Пригадаєм* те, що ніби снилось” [5, с. 5]). На нашу думку, наявність подібних конструкцій зумовлена виключно метричними вимогами, оскільки в поезії митця паралельно функціонують типові літературні форми.

Часто поет віддає перевагу змалюванню конкретних обставин і ситуацій, а тому абстраговані об'єктивні картини не характерні для Л. Талалая. Поодинокими прикладами власне об'єктивного викладу можна вважати поезії типу “Немає правди вище мами”, яка сприймається як гімн. Але для митця в пізніх поезіях характерна інтерференція об'єктивного та суб'єктивного. Ці дві категорії з часом все активніше взаємодіють, позбуваючись різкої віддистанційованості, оскільки вони надто легко не просто перетинаються, а перетікають одна в одну. Це саме той випадок, коли поезія сприймається як макрометафора Пам'яті, яка співвідносить дві миті життя – *минуле і теперішнє*. Поезіям останніх років властиве діалектичне зіставлення себе теперішнього й себе колишнього або ж порівняння того, що значила певна подія для ліричного героя тоді, і чим вона стала тепер. Змальовані ситуації при цьому нерідко співвідносяться з історіями типовими, а не виключно особистими, хоча біографічні алюзії іноді досить легко вгадуються. І. Дзюба слушно зауважує, що у пізніх віршах Л.Талалая йдеться не так про особистий досвід, як про родовий.

Такі категорії, як зображальне й виражальне, у творчості митця теж співіснують досить специфічно. Лірику поета завжди відносили до так званої “тихої”, яка за своєю природою вся зібрана в увазі до реальної дійсності і людини з її мінливими настроями та почуттями. Характерною ознакою лірики такого типу є домінування зображального плану над виражальним, оскільки вся увага митця концентрується не навколо передачі почуттів ліричного героя, а навколо детального відтворення всього розмаїття світу з урахуванням найтонших нюансів. Емоційні струми лірики Л.Талалая не “спалахують блискавицями” [1, с. 13], а працюють на чіткість і ясність художнього зображення.

Лірика Л.Талалая не претендує на складність на формально-стильовому рівні, адже виразно простежується свідомо орієнтація поета на автологічність викладу. Але на рівні підтексту, саме там, де піднімаються екзистенційні питання про повернення людині радості швидкоплинного життя, ця лірика сприймається як надзвичайно складна й глибоко філософська. Така невідповідність зовнішньої простоти внутрішній наповненості й глибини сприяє утвердженню думки про відносність поняття “простота” щодо його лірики, оскільки виходить, що “простота його складніша від складності” [2, с. 5].

Отже, стиль лірики митця характеризується автологічністю. На формальному рівні поезія Л.Талалая тяжіє до канонічних форм, до уникнення виразної звукової інструментовки твору, що зумовлює трактування цієї лірики як простої. Але ми вважаємо, що філософська складність виявляється не лише на змістовому рівні, а й на рівні лексичному, оскільки поетові притаманна антитетичність сприйняття, афористичність висловлювань, домінанта запитування. Наявність наскрізних образів підкреслює філософічність лірики Л.Талалая на образному рівні. Ключові образи, переосмислюючись з часом, не втрачають свого значення конденсаторів ціннісних орієнтирів митця, чий ліричний герой завжди був щирим патріотом і відчував свою гармонійність з природним оточенням. Модерність поезії Л. Талалая на образному рівні відчувається у трактуванні понять “час” і “простір”, які втрачають своє логічне наповнення, бо поетичному мисленню митця притаманна інтерференція ірреального та реального. Інтертекстуальні вияви (зокрема виразні алюзії на твори Лесі Українки та Т. Шевченка) свідчать про самотність світосприйняття поета, оскільки у його ліриці відбувається переакцентуація уваги на суттєві саме для нього нюанси. Виняткова спостережливість сприяє медитативній неквапливості тону, а тому в поезії Л. Талалая нема гучних пристрасних декларацій своїх почуттів. Об'єктивне і суб'єктивне, перетікаючи одне в одне, вибудовують поезії як макрометафору Пам'яті, водночас надаючи їм відтінку узагальненості. Л. Талалая залишає право за читачем робити висновки. Його поезія характеризується контрастністю зовнішнього і внутрішнього, яка зумовлює невідповідність простоти художньої форми філософській глибині думки. Голос митця, хоч не дуже гучний, проте, безумовно, своєрідний.

Цитована література

1. Моренець В. Істина – в дорозі // Талалай Л. Вибране. – К., 1991.
2. Базилевський В. Похвала Леоніду Талалаю з нагоди його 60-річного ювілею // ЛУ. – 2001. – №42.
3. Соловей Е. Українська філософська лірика: Навч. посібник із спецкурсу. – К., 1999.
4. Талалай Л. Наодинці зі світом. – К., 1986.
5. Талалай Л. Потік води живої. – К., 1999.
6. Шевченко Т. Твори: У 2 т. – К., 1966. – Т. 1.
7. Українка Леся. Вибрані твори. – К., 1974.
8. Логвиненко О. Мить щасливого страждання у ліриці Леоніда Талалая // Вітчизна. – 2000. – № 7-8.
9. Талалай Л. Високе багаття. – К., 1981.
10. Талалай Л. Вибране. – К., 1991.
11. Прокоф'єв І. Інтуїтивні начала у віршах Леоніда Талалая // Слово і час. – 2001. – № 6.

Анотація

В статті определяються особенности художественного мышления Л.Талалая, стилевые доминанты его творчества. Особое внимание уделяется сквозным образам, своеобразию художественных средств выразительности.

Annotation

The article defines the peculiarities of L. Talalay's artistic way of thinking and style dominants of his work. Special attention is paid to the key-images and individuality of the artistic manner of expressiveness.

Стаття надійшла до редакції 23.09.03
Стаття постуила в редакцію 23.09.03

Відомості про авторів

- Андрієнко В.П.** – кандидат філологічних наук, доцент Таврійського екологічного інституту
- Галич В.М.** – докторант Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка
- Домашенко О.В.** – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету
- Какосва Л.В.** – старший викладач Донецького національного університету
- Лизлова С.М.** – старший викладач Маріупольського гуманітарного інституту
- Перетяцько М.О.** – студентка Донецького національного університету
- Пипенко О.Ю.** – аспірант Донецького національного університету
- Просалова В.А.** – докторант Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка
- Рябова І.В.** – старший викладач Донецького інституту соціальної освіти
- Свенцицька Е.М.** – кандидат філологічних наук, доцент Донецького гуманітарного інституту
- Урсані Н.М.** – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету
- Фінклер Ю.Е.** – кандидат соціологічних наук, доцент Української академії друкарства.
- Шестакова Е.Г.** – докторант Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка
- Шкуропат М.Ю.** – здобувач Горлівського державного педінституту іноземних мов

Сведения об авторах

- Андриенко В.П.** – кандидат филологических наук, доцент Таврийского экологического института
- Галич В.Н.** – докторант Киевского национального университета им. Т.Г. Шевченка
- Домашенко А.В.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета
- Какоева Л.В.** – старший преподаватель Донецкого национального университета
- Лызлова С.Н.** – старший преподаватель Мариупольского гуманитарного института
- Перетяцько М.А.** – студентка Донецкого национального университета
- Просалова В.А.** – докторант Киевского национального университета им. Т.Г. Шевченка
- Пыпенко О.Ю.** – аспирант Донецкого национального университета
- Рябова И.В.** – старший преподаватель Донецкого института социального образования
- Свенцицкая Э.М.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого гуманитарного института
- Урсани Н.Н.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета
- Финклер Ю.Э.** – кандидат социологических наук, доцент Украинской академии книгопечатания
- Шестакова Э.Г.** – докторант Киевского национального университета им. Т.Г. Шевченка
- Шкуронат М.Ю.** – соискатель Горловского государственного пединститута иностранных языков

ЗМІСТ

Від редакції	5
РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ	
Лызлова С.М.	Типологія ігор автора та героїв у постмодерністському творі 6
Домашенко О.В.	Гете, Пушкін, Чехов і естетичне завершення 16
Рябова І.В.	Про текст як знак і модель у концепції Ю.М. Лотмана 25
Фінклер Ю.	Комунікативні характеристики публіцистичного тексту як віддзеркалення аудиторних очікувань 34
Галич В.М.	Лист як складова жанрової парадигми публіцистики Олеса Гончара 46
РОЗДІЛ 2. ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО. ПОЕТИКА	
Андриенко В.П.	Гафіз і Гете: поєднання культур Сходу і Заходу 58
Урсани Н.М.	Фольклорна та літературна рецепція сюжету про спалення зведеної дівчини 69
Какоева Л.В.	Трансформації сюжетів мартирологічного походження в агіографічній драмі 85
Шестакова Е.Г.	Образ нервової гарячки у російській класичній літературі першої третини ХІХ століття 94
Свенцицька Е.М.	Проблема слова у літературі срібного віку (на прикладі творчості Вяч. Іванова, А. Белого, А. Блока) 116
Шкуронат М.Ю.	Авторське самовизначення в епопеї І. Шмелєва "Сонце Мертвих" (заголовок і підзаголовки) 132
Пипенко О.Ю.	Про композицію циклу М. Заболоцького "Міські стовпці" 146
Перетяцько М.О., Просалова В.А.	Стильові домінанти поезії Леоніда Талалая 155
Відомості про авторів	165

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Лызлова С.М.	Типология игр автора и героев в постмодернистском произведении	6
Домашенко А.В.	Гете, Пушкин, Чехов и эстетическое завершение	16
Рябова И.В.	О тексте как знаке и модели в концепции Ю.М. Лотмана	25
Финклер Ю.	Коммуникативные характеристики публицистического текста как отражение аудиторных ожиданий	34
Галич В.Н.	Письмо как составная жанровой парадигмы публицистики Олеса Гончара	46

РАЗДЕЛ 2. СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. ПОЭТИКА

Андриенко В.П.	Гафиз и Гете: соединение культур Востока и Запада	58
Урсани Н.Н.	Фольклорная и литературная рецепция сюжета о сожжении соблазненной девушки	69
Какоева Л.В.	Трансформации сюжетов мартирологического происхождения в агиографической драме	85
Шестакова Э.Г.	Образ нервной горячки в русской классической литературе первой трети XIX века	94
Свенцицкая Э.М.	Проблема слова в литературе серебряного века (на примере творчества Вяч. Иванова, А. Белого, А. Блока)	116
Шкуропат М.Ю.	Авторские самоопределения в эпосе И. Шмелева "Солнце Мертвых" (заголовок и подзаголовок)	132
Пыпенко О.Ю.	О композиции цикла Н. Заболоцкого "Городские столбцы"	146
Перетяцько М.А., Просалова В.А.	Стилевые доминанты поэзии Леонида Талалая	155

Сведения об авторах		165
---------------------	--	-----

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 14. – Донецьк: ДонНУ, 2003. – 168 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 15.12.2003 р. Формат 60х90/16. Папір типографський. Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 10,5. Тираж 300 прим. Замовлення № 774.

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