

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

*Литературоведческий*  
*сборник*

*Выпуск 17-18*

*Донецк, 2004*

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. – Вып. 17-18. – Донецк: ДонНУ, 2004. – 236 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;

Фризмайн 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., старший 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, 2004

## 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 теоретические 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

УДК 82:1

Домащенко А.В.

### О ТРЕХ НАПРАВЛЕНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

В настоящее время в академической теории литературы можно выделить три основных направления: “эйдосную” (от греч. εἶδος – вид, наружность, красота) теорию литературы, “литературоведческую грамматику” и “персоналистскую” теорию литературы. Конститутивным моментом первой является учение Гегеля о поэтическом представлении, ее основной категорией является художественный образ. “Эйдосная” теория литературы доминировала в XIX веке (см., например, работы А.А. Потебни по теории образа). В XX веке ее крупнейшим представителем был А.Ф.Лосев\*. Основополагающей особенностью второй явля-

---

\* Ср. употребление понятия “эйдетическая поэтика” по отношению к периоду рефлексивного традиционализма в кн.: [1]. Исследование С.Н. Бройтмана порождает вопросы, на которые еще предстоит найти ответы. Если “эйдетическая поэтика” характеризуются “нерасчлененностью идеи и образа” [там же, с. 242], тогда нужно объяснить, чем она отличается от симвонологии, как ее характеризует С.С. Аверинцев [см.: 2, с. 827]. Если же в данной поэтике на первый план выдвигается “порождающий принцип предметов”, обусловленный приобщенностью автора к “абсолютной точке зрения” [1, с. 139, 165], тогда не лучше ли прибегнуть к термину *idéa*, в котором как раз и сочетаются оба смысла – и вид, наружность, и первообраз? Не забудем, что именно с *основным словом Платона idéa* Гегель связывает и формирование первоначального понятийного представления, и рождение философии как науки [см. об этом: 3, с. 386; 4, с. 140]. Ср. понятие “идеациональная система культуры” в кн.: [5, с. 430]. В этом случае нужно признать, что границы “идеациональной” художественной культуры в работе С.Н.Бройтмана очерчены более точно, поскольку присутствие ее в русской поэзии можно обнаружить не только в XVIII веке, но и в XIX [см. об этом: 6].

ется лингвоцентризм, главным предметом изучения для нее является словесно-речевой строй произведения. “Литературоведческая грамматика”<sup>\*</sup> утвердилась в отечественной науке в качестве одного из ведущих направлений в 20-е годы минувшего столетия. Наконец, в пределах третьей подлинное понимание всегда сопряжено с персонификацией: здесь на первый план выходит не наглядное представление, не лингвистическая данность текста, а голоса – носители смыслов. Произведение в этом случае предстает как диалог личностей. Основы “персоналистской” теории литературы заложил М.М.Бахтин<sup>\*\*</sup>. В связи с вопросом об эстетическом завершении поэтического целого о названных направлениях современной академической теории литературы говорилось в недавно опубликованной статье [см.: 8], здесь же необходимо коснуться одного аспекта проблемы – спора о научности.

Правомерен ли вопрос о большей или меньшей степени научности того или иного направления теории литературы или даже о научности или ненаучности его? Напомню, что этот вопрос возник сразу же, как только молодая формальная школа заявила о себе. Именно в принадлежности к подлинной науке отказал ей известный теоретик, ученик и последователь А.А. Потебни А.Г. Горнфельд, когда заявил, что ее сторонники “свой кружковой жаргон... представили как научную терминологию” [9, с. 571; ср. мнение П.М. Бицилли: там же, с. 572]. В то же время сами формалисты свою борьбу против, по их выражению, “методологической ветоши” осознавали, прежде всего, как борьбу против “повторного превращения науки о литературе и

---

<sup>\*</sup> См. определение Г.Г. Шпета: “Поэтика в широком смысле есть грамматика поэтического языка и поэтической мысли” [7, с. 408], а также общеизвестный знаковый оборот Р.Якобсона: “Поэзия грамматики и грамматика поэзии”.

<sup>\*\*</sup> Как всякая схема, имеющая право на существование, данная типология не должна отображать все многообразие живой жизни, но только основные тенденции развития теории литературы XIX – XX веков. Рассмотрение всех существовавших в этот период теоретико-литературных школ и отнесение их к тому или другому направлению не является нашей задачей.

языке из науки системной в жанры эпизодические и анекдотические” [там же, с. 282]. Очевидно, спор стимулировался убежденностью, что существует единое общеобязательное понимание научности, которому все направления литературоведения непременно должны соответствовать. Однако такая убежденность – не более чем недоразумение. С сожалением приходится констатировать, что в начале XXI века в теории литературы необходимо доказывать то, что, к примеру, в геометрии осознали еще в XIX веке и что в 1902 году афористично сформулировал А. Пуанкаре: “Никакая геометрия не является более истинной, чем другая” [цит. по: 10, с. 19]\*. Это значит, что каждое направление академической теории литературы “более истинно” (в смысле А. Пуанкаре) в пределах своей проблематики. Такая позиция не становится “релятивизмом”, поскольку о значимости той или другой “истинности” можно спорить, не забывая при этом, что теория литературы все же – не геометрия.

Уже после работ “великого немецкого мыслителя В. Дильтея” [12, с. 228] необходимо было уяснить, что принципы верификации, используемые в естественнонаучной сфере, далеко не охватывают всей сферы “наук о духе” хотя бы в силу их историчности [см.: 13, с. 108-135; 14, с. 467-471 и др.]. Благодаря В. Дильтею, а также последующему развитию герменевтики и теоретического литературоведения, прояснился особый характер научности гуманитарной сферы (в том числе и теории литературы): в пределах любого ее направления научно то, что соответствует избранному методу. А “метод есть не что иное, как способ постановки вопроса” [12, с. 230. Пер. О.В. Боровой]. Из этого следует, что мы способны понять в произведении лишь то, о чем способны его спросить. Ясно, что вопросы, формулируемые в границах теории образа А.А. Потемни, будут принципиально иными, нежели актуальные и уместные для “литературоведческой грамматики”. Соответственно в пределах двух названных направлений мы получим ответы на разные вопросы,

---

\* О “методологическом монизме” как “догме” позитивизма см.: [11, с. 43]. Опровержение этой “догмы” стало общим местом в современной философии науки; многочисленные примеры см. в книге: [10].

причем “научно” любое направление современной теории литературы может ответить только на “свои” вопросы. Ясно также, что только с позиций “литературоведческой грамматики” теория художественного образа оказывается “ветошью” и только, в свою очередь, с позиций этой теории язык молодых зачинателей нового направления мог показаться жаргоном, не имеющим низкого отношения к настоящему литературоведению.

Два названных направления теории литературы, таким образом, не различаются как научное и ненаучное, они научны по-разному, поскольку опираются на разные методы. Поэтому совершенно недопустимо отвергать одно из направлений на основе критериев научности другого (что и в наше время – не такая уж редкость). В этой связи уместно напомнить достаточно известное и очень важное в методологическом отношении суждение С.С. Аверинцева, на которое сочувственно откликнулся М.М. Бахтин: “Однако даже если принять точность математических наук за образец научной точности, то надо будет признать символологию (а это один из разделов – причем важнейших – общей теории художественного образа. – А.Д.) не “ненаучной”, но *инонаучной* формой знания. Ненаучным, более того антинаучным является только безответственное смешение различных аспектов текста и соответствующих этим аспектам видов аналитической работы...” [2, ст. 828]. Эти слова были восприняты многими сторонниками математической точности в теории литературы как признание символологией своей второсортности, а сама “инонаучность” многими до сих пор воспринимается как едва ли не полуругательное слово. Между тем мало кто обратил внимание на первые слова высказывания С.С.Аверинцева: “однако даже если принять”. Ничто не принуждает нас это сделать, поскольку не существует единых критериев точности, одинаково актуальных в пределах “литературоведческой грамматики” и “эйдосной” теории литературы.

Поскольку “точность” является знаменем “литературоведческой грамматики” и главным ручательством ее превосходства над другими направлениями теории литературы, приведу рассуждение Э. Гуссерля, высказанное по аналогичному поводу: “Все настоятельнее становится потребность в преобразовании всей психологии Нового времени, но еще не понято, что препятстви-

ем является ее объективизм, что она вообще не подступалась к собственной сущности духа, что изоляция объективно мыслимой души и психофизическая трактовка бытия-в-сообществе – суть извращения. Конечно, она работала не напрасно и нашла много также и практически значимых эмпирических правил. Но она представляет собой действительную психологию в столь же малой степени, в какой моральная статистика с ее не менее ценными результатами представляет собой науку о морали” [15, с. 124]. Согласимся, что у статистики “литературоведческой грамматики”, по крайней мере, не больше прав представлять собой теорию литературы, нежели у психологической и моральной – свои науки. Замечанием Э. Гуссерля раз и навсегда установлено место означенной “точности” в пространстве теоретико-литературного знания и понимания. Оно же (это замечание) позволяет уяснить, что методология формальной школы, будучи новым словом в пределах теории литературы, в общем контексте “наук о духе” уже в момент своего возникновения была анахронизмом.

Не будем, однако, уподобляться сторонникам “литературоведческой грамматики” и, по принципу “сам такой”, отказывать ей в подлинной научности, которая никогда ведь не ограничивается набором эмпирически установленных выводов и правил. Скажем мягче: она инаучна по отношению к “эйдосной” теории литературы в такой же степени, как эта последняя – по отношению к ней. Причем именно “литературоведческой грамматике” пришлось преодолевать свою маргинальность и в борьбе с теорией А.А. Потебни доказывать свое право на научный статус, на свою принадлежность к академическому литературоведению. Но, утвердившись в нем, “литературоведческая грамматика” по-своему обогатила науку о литературе, хотя тем самым и не сделала теорию художественного образа – главный объект своих полемических выступлений – “преданьем старины глубокой”. Не следует при этом забывать, что генетически “литературоведческая грамматика” связана именно с теорией А.А. Потебни, о чем красноречиво свидетельствует статья В. Шкловского “Воскрешение слова” [см.: 16, с. 36-42].

М.М. Бахтин говорит, что “наиболее напряженная и продуктивная жизнь культуры проходит на границах отдельных об-



ластей ее, а не там и не тогда, когда эти области замыкаются в своей специфике” [17, с. 330]. Можно ли утверждать, что своеобразие “литературоведческой грамматики” преимущественно определяется ее “спецификаторской” установкой? Памятуя о небывалом ее расцвете в XX веке, когда даже мировая известность М.М.Бахтина была в значительной степени обусловлена тем, что его идеи были у-своены (следовательно, трансформированы) “литературоведческой грамматикой\*”, мы откажемся от подобного мнения как ошибочного. Свообразие “литературоведческой грамматики” и “эйдосной” теории литературы определяется тем, что они конституируются на разных границах: первая – на границе с лингвистикой (и тем в большей степени достигает своей цели, чем более последовательно соблюдает эту фундаментальную установку), вторая – на границе с эстетикой. Конституированием на границе с лингвистикой объясняется преимущественно гносеологический характер “литературоведческой грамматики”. Она в наибольшей степени соответствует идеалу абстрактно понятой научности не в последнюю очередь потому, что ее язык, как и язык любой естественной науки, – инструментальный.

В этом отношении весьма показательным характерное “или-или” в афористичном высказывании В.Б.Шкловского: “Нужно или писать роман, или оставлять следы инструмента” [16, с. 26]. Здесь, собственно, речь идет о самодовлеющем методологизме, который оказывается первичным по отношению к поэтическому творчеству. В результате исследование остается на доэстетической стадии, поэзия подчиняется гносеологической установке исследователя, низводится до “приема”. Этот термин, в том числе в силу своего удобства для аналитической работы, стал знаковым для ОПОЯЗа, при этом не принималось в расчет, что он

---

\* Разумеется, работы М.М. Бахтина при этом мощно воздействовали на саму “литературоведческую грамматику”, ускорив, в частности, кризис структурализма [см.: 18, с. 312]. Ср. в этой связи отнесение к одному “литературоведению”, с одной стороны, “А. Потемни”, “формалистов”, “Ю.М. Лотмана”, с другой – к другому – “М. Бахтина” и Ж. Деррида (“М.Бахтин идет в русле дерридианской грамматиологии”; почему не кристевской интертекстуальности?) в статье: [19, с. 192, 196].

не только не раскрывает сущность поэзии (это еще полбеда), но искажает ее. Когда смысл поэтического произведения непосредственно соотносится не с внутренней формой, как это было у А.А. Потебни, а со стихом [см.: 20, с. 61 и далее], сама поэзия в значительной степени оказывается разновидностью интеллектуальной игры. Инструментальный язык, как хирургический нож, прошел по поэзии, и отсекал все, что не укладывалось в его границы. Такая операция была необходима для формирующегося нового представления о научности литературоведения. Она привела, однако, к неизбежному “позитивистскому ограничению идеи науки” [15, с. 54], в чем, согласно Э. Гуссерлю, как раз и проявился со всей очевидностью кризис европейских наук.

Точное определение “всех бытующих терминов” является для “литературоведческой грамматики” неперенным условием возведения их “в ранг научных определений” [9, с. 255]. При этом в отличие от многих современных эпигонов ОПОЯЗа, Ю.Н. Тынянов с иронией относился к возможностям в области литературоведения такого “научного” языка, который был бы ориентирован на формулировку “единого статического определения” того или иного понятия [там же]. Однако нет сомнения, что точность и даже однозначность терминов представляет собой тот предел, к которому стремится “литературоведческая грамматика”. Означенной установкой объясняется та “переоценка ценностей” терминологического языка, которую осуществили формалисты. Эта переоценка была закономерной, ибо способствовала более отчетливому уяснению предмета исследований и его границ, причем пересмотр касался ключевых понятий “эйдосной” теории литературы, таких как “поэзия”, “слово”, “образ”, которые заменяются понятиями “стих”, “стиховое слово”, “конструкция”, имеющих, в отличие от первых, согласно Ю.Н. Тынянову, “реальный объем и содержание” [9, с. 254]. Как уже было сказано, одним из основных понятий формирующегося направления становится *прием* именно по той причине, что “он один и тот же, где бы ни встретился” [16, с. 307]. Здесь, конечно, присутствует опасность превращения термина в тот самый “лежащий камень”, который не столько помогает пониманию того или иного уникального поэтического высказывания, сколько мешает ему – соблазном поверхностных обобщений.

Этой опасности можно избежать лишь в одном случае: если “литературоведческая грамматика” будет оставаться в границах своего предмета – лингвистической данности текста и внутритекстовых отношений, не претендуя на далеко идущие выводы эстетического или онтологического характера.

Таким образом, в “литературоведческой грамматике” в соотношении “научный метод – поэтическое творчество” определяющим оказывается первый компонент. В дополнение к определению Р. Бультмана мы предложим иное, актуальное для данного направления современной теории литературы: метод – это система принципов, определяющих предмет в его специфике, а также содержание и задачи исследования (интерпретации). Ориентированный на текст “как самостоятельный объект науки” таким образом понятый метод мы определяем, в соответствии с точкой зрения Ц. Тодорова, как интерпретацию [см.: 18, с. 312].

Иной характер соотношения наблюдаем в “эйдосной” теории литературы. Для нее первична эстетическая природа поэтического представления: этим фактом в значительной степени обусловлено своеобразие ее научного языка. Об этих особенностях на примере симвонологии говорит С.С. Аверинцев: “Смысл символа объективно осуществляет себя не как наличность, но как динамическая тенденция: он не дан, а задан. Этот смысл... нельзя *разъяснить*, сведя к однозначной логической формуле, а можно лишь *пояснить*, соотнеся его с дальнейшими символическими сцеплениями, которые подведут к большей рациональной ясности, но не достигнут чистых понятий... Самый точный интерпретирующий текст (в границах “эйдосной” теории литературы. – А.Д.) сам все же есть новая символическая форма, в свою очередь, требующая интерпретации, а не голый смысл, извлеченный за пределы интерпретируемой формы” [2, ст. 827]. Как только предметом осмысления становится наполненная символическим смыслом эстетическая (внутренняя) форма произведения, язык литературоведения неизбежно сам становится в той или иной мере символическим. И если справедливо, что главная цель теории литературы “не точность познания, а глубина проникновения” [21, с. 7], то именно такой язык, адекватный предмету как эстетическому феномену, способен обеспечить эту искомую большую глубину интерпретации, то есть

является в пределах симвонологии истинно научным. А если кто-то и здесь продолжает требовать “самой грубой, самой примитивной определенности”, то мы напомним, что в данном случае “она заведомо не может быть истинной” [22, с. 464]. Последнее утверждение ставит нас перед необходимостью обратиться к урокам М.М. Бахтина, которые в полной мере литературоведением все еще не усвоены. Когда ему случилось выйти на территорию “эйдосной” теории литературы и сказать несколько слов о симвонологии, он ограничился конспективным изложением основных положений статьи С.С.Аверинцева о символе [см.: 17, с. 361-362]. В этом как раз и проявился, помимо прочего, научный такт выдающегося ученого. Когда же на чужую территорию приходят со своим уставом и начинают отвергать, порицать и т.д., обнаруживается отсутствие именно этого – такта, следовательно, и подлинного профессионализма, сколько бы его именем ни клялись. Таким образом, в границах “эйдосной” теории литературы иным становится понимание нами сущности метода: метод здесь – это соответствие языка описания предмету исследования. Границами этого соответствия определяются границы научной интерпретации, значит, и характер ее научности в данном случае будет другим.

“Литературоведческая грамматика” превосходит все другие направления глубиной интерпретации внутритекстовых отношений. Для нее интерпретация литературного произведения – это, прежде всего, выявление отношений “конструктивного фактора” и “материала”, которые постоянны “для определенных конструкций”, и “конструктивного принципа”, который все время меняется, эволюционирует. Отсюда вывод: “Вся суть “новой формы” в новом принципе конструкции...” [9, с. 262]. Адекватно (научно) интерпретировать здесь – значит, выявить характер нового принципа конструкции. Только в границах своего предмета “литературоведческая грамматика”, как и любая другая наука, остается научной. Весь вопрос, стало быть, в том, захватывает ли ее предмет всю поэзию? Разумеется, нет: “Текст – печатный, написанный или устный = записанный – не равняется всему произведению в его целом...” [17, с. 369]. Но, как и любая другая наука, “литературоведческая грамматика” способна “видеть” (следовательно, понимать) лишь то, что входит в ее пред-

мет и может быть артикулировано на ее языке. Как только она выходит за границы своего предмета, обращаясь, к примеру, к интерпретации образа, ее утверждения сразу же теряют и глубину, и научный характер: "...Образы почти неподвижны; от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут они, не изменяясь. <...> Образы даны, и в поэзии гораздо больше воспоминания образов, чем мышления ими" [16, с. 60]. Напомню, что все это пишет известный ученый, чью квалификацию никто не ставит под сомнение; уж он-то "образ" точно "проходил". Сравните также чрезвычайно поверхностную критику теории образа А.А. Потебни в работах Ю.Н. Тынянов [20, с. 6, 117-119; 9, с. 253]; критика Ю.Н. Тынянова не могла быть иной по определению: точно такой же была бы критика стиховедческих штудий с позиций "эйдосной" теории литературы. В этом же контексте должен быть рассмотрен "конфликт интерпретаций" (П. Рикер) художественного образа, осуществленных в границах "литературоведческой грамматики" (Ю.М. Лотман) и "эйдосной" теории литературы [см.: 23, с. 18-21].

В отличие от "литературоведческой грамматики", для "эйдосной" теории литературы именно эволюция форм творческого видения, соотношенная с эволюцией поэтического образа, становится главным предметом изучения, следовательно, интерпретации. В этой области научный характер означенной теории литературы раскрывается вполне. При этом интерпретация приобретает не конструктивно-технический, а эстетический характер.

Мы видим, насколько различны эти два теоретико-литературных направления. Действительно, их механическое смешение, здесь мы согласимся с С.С. Аверинцевым, не просто "ненаучно", но "антинаучно", поскольку порождает эклектику, сквозь которую живая мысль уже не пробьется. Но как только утверждается "персоналистская" теория литературы, все отмеченные фундаментальные отличия "литературоведческой грамматики" и "эйдосной" теории литературы отступают на второй план, при этом обнаруживается их общее противостояние формирующемуся новому направлению. Это новое направление в свою очередь пережило свой период маргинального существования за пределами академической науки.

“Персоналистская” теория литературы конституируется на границе с онтологией, поскольку ее предмет – “выразительное и говорящее бытие” [21, с. 8], как оно воплощается в литературном произведении. В свою очередь “выразительное и говорящее бытие” раскрывается в разных типах “диалогических отношений между личностями”, которые “составляют, по М.М.Бахтину, конечную цель гуманитарного познания” [24, с. 394]. С этой точки зрения, различия между “литературоведческой грамматикой” и “эйдосной” теорией литературы оказываются не существенными ввиду их общей принадлежности монологической форме знания.

Соответственно предмету формируется язык “персоналистской” теории литературы, который опирается “не только и даже не столько на лингвистику, сколько на *металингвистику*, изучающую слово не в системе языка и не в изъятном из диалогического общения “тексте”, а именно в самой сфере подлинной жизни слова. Слово не вещь, а вечно подвижная, вечно изменчивая среда диалогического общения” [22, с. 345-346]. Отсюда та общеизвестная пластика бахтинской терминологии, его “любовь к вариациям и к многообразию терминов к одному явлению” [17, с. 360], которая характеризует одну из важнейших особенностей *научности* его работ и которая только с точки зрения “литературоведческой грамматики” может выглядеть как вопиющий недостаток [см.: 25]. Для М.М. Бахтина как ученого первична не терминология, а любая ситуация общения, всегда чреватая рождением нового смысла, и этот смысл ведет за собой понятие, в наибольшей степени захватывающее его глубину. Позиция ученого здесь – открытость смыслу, а не следование принятой системе: “Определенность термина (и его устойчивость и однозначность) может быть только функциональной и только в системе. Где такой системы нет (в литературоведении) определенность и однозначность изолированного, отдельного термина превращает его в тот лежачий камень, под который вода не течет, живая вода мысли. Это касается всех гуманитарных дисциплин, кроме лингвистики структурного типа” [21, с. 377]. В наше время не нужно, кажется, никому доказывать, что “персоналистская” теория литературы, не упразднив “монологические” направления, в свою очередь значительно обогатила литературоведение, особенно в области изучения эпических жанров. Таким образом,

метод “персоналистской” теории литературы, как и в случае “эйдосной” теории литературы, – не что иное, как соответствие языка описания исследуемому предмету. Степенью соответствия и здесь определяется научность и глубина интерпретации. Но поскольку предмет изучения в данном случае иной, постольку и соотношенность имеет другой характер. Предмет здесь – не эстетически завершенный художественный мир, явленный в представлении, а “голоса и диалогические отношения между ними” [17, с. 372], их взаимодействие и взаимоосвещение, открывающее безграничную (незавершимую) смысловую перспективу произведения.

Таким образом, разный характер интерпретаций в пределах разных направлений в значительной степени обусловлен разным предметом исследования. “Литературоведческая грамматика” опредмечивает внешнюю форму произведения, “эйдосная” – внутреннюю, тогда как “персоналистская” – ситуацию общения, воплощенную в произведении или им порождаемую. “Литературоведческая грамматика” стремится работать в границах инструментального языка, причем максимально возможная чистота этого языка – ее сознательно формулируемая цель. Язык “эйдосной” теории литературы находится под воздействием символической орудийности языка в той мере, в какой символическим смыслом наполнен являющийся предметом интерпретации поэтический образ. Язык “персоналистской” теории литературы испытывает на себе воздействие металингвистических факторов, связанных с актуальной для нее диалогической сущностью речевого общения.

Хотя язык “эйдосной” теории литературы, устремленной к изучению эстетически явленного, в котором обнаруживается неисчерпаемая глубина смысла, ближе М.М. Бахтину, для него в качестве монологических одинаково неприемлемы оба вышеназванных направления академической теории литературы. И все же главным объектом его полемических выступлений (в значительной своей части написанных “в стол”) была “литературоведческая грамматика”, в первую очередь из-за того огромного значения, которое она приобрела в XX веке. Но не только. “Литературоведческая грамматика” и “персоналистская” теория литературы действительно в пределах современного академиче-

ского литературоведения представляют собой две крайности, которые сам М.М. Бахтин определил понятиями “овеществление” и “персонификация” [17, с. 370]. Их противоположность объясняется их разной ориентацией по отношению к двум полюсам – гносеологии и онтологии, которыми обозначены границы академической теории литературы. Взаимодействием этих двух полюсов объясняется своеобразие каждого из названных направлений.

“Литературоведческая грамматика” стремится осознать предмет своего изучения в его специфике [см.: 20, с. 13]. Этот специфический предмет осмыслялся ею в отталкивании от “наивного” онтологизма предшествующего литературоведения [см., напр.: там же, с. 123], что в свою очередь немало способствовало прояснению этого вопроса “персоналистской” теорией литературы [см.: 26, с. 11-20]. В этой последней гносеологический момент, безусловно, подчинен онтологическому, подтверждением чему является отмеченное выше воздействие металингвистических факторов на сам научный язык.

В “эйдосной” теории литературы онтологическое и гносеологическое начала гармонически уравновешены, причем характер ее онтологии иной. Для “эйдосной” теории литературы онтологическое (сущее в подлинном своем бытии) является предметом поэтического (наглядного) представления, тогда как для “персоналистской” подлинным бытием обладает лишь событие общения. В отмеченном противоречии выявляется одно из важнейших отличий эстетически ориентированного XIX столетия от столетия XX, подчинившего эстетическое либо гносеологическому, либо онтологическому началу. Сущность этого противоречия, задолго до его возникновения в теории литературы, выразил в 1836 году А.С.Пушкин. Сказав в стихотворении “Из Пиндемонти” о “*словах, словах, словах*”, которые уводят от подлинного существования к призрачному, А.С.Пушкин далее пишет о том, что всему, в том числе и “словам”, придает подлинный смысл:

...для власти, для ливреи

Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи,

По прихоти своей скитаться здесь и там,



Дивясь божественным природы красотам,  
И пред созданьями искусств и вдохновенья  
Трепеща радостно в восторгах умиленья,  
Вот счастье! вот права... [27, с. 372].

Мы видим, что для А.С.Пушкина, как и для Гегеля, первично эстетически значимое (соотнесенное с красотой) представление: именно оно является для него, как и для всей “эйдосной” теории литературы, говоря языком ОПОЯЗа, важнейшим “конструктивным фактором” поэзии. И здесь неожиданно обнаруживается почва для сближения двух направлений теории литературы XX столетия. Для них в равной мере образ как предмет наглядного представления оказывается “вторичным” явлением в отношении его конструктивной значимости для поэзии [см.: 20, с. 117-118; 28, с. 50]. И “литературоведческая грамматика”, и “персоналистская” теория литературы одинаково ориентированы на “слова, слова, слова”, опредмечивая их, хотя понимают их в пределах опредмечивания противоположным образом. В рукописи, получившей название “К философии поступка” М.М.Бахтин пишет: “И эстетическая интуиция не уловляет единственной событийности, ибо образы ее объективированы, т.е. в своем содержании изъяты из действительного единственного становления...” [29, с. 7]. С.С.Аверинцев, приведя красноречивые примеры “аффективного протеста против результата объективации” в русской литературе и, напротив, совсем другой оценки эстетизма в литературе немецкой, приходит к выводу относительно отмеченного им противоречия: “Искушение без оговорок истолковать его как контраст между русским и немецким национальным – по-старомодному, “духом”, по-новомодному, “менталитетом”, должно вызывать благоразумную настороженность...” [там же, с. 442]. Благоразумная настороженность в данном случае, разумеется, необходима, поскольку отмеченное противоречие является внутренним противоречием как немецкой, так и русской художественной культуры (о чем на примере “Богов Греции” Ф.Шиллера хорошо говорит далее С.С. Аверинцев), а в терминах настоящей статьи оно может быть помыслено как противоречие между “эйдосной” и “персоналистской” теориями литературы. Но значение комментария

С.С. Аверинцева заключается еще и в том, что он лишний раз подтвердил глубокую укорененность бахтинского теоретико-литературного персонализма в традиции русской культуры.

Принадлежность трех направлений академической теории литературы к одному, хотя и сложно структурируемому, целому проявляется, в частности, в том, что их соотношение постоянно меняется в зависимости от аспекта рассмотрения. Так, с точки зрения значения и смысла как областей интерпретации, вновь сближаются “эйдосная” теория литературы и “персоналистская” в их общем противостоянии “литературоведческой грамматике”. Интерпретация последней движется в границах внутритекстовых отношений: это область значений. М.М. Бахтин, говоря о диалогическом характере взаимодействия текстов, решительно противопоставляет его “механическому контакту “оппозиций””, который возможен “только в пределах одного текста (но не текста и контекстов) между абстрактными элементами (*знаками* внутри текста)” и необходим “только на первом этапе понимания (понимания значения, а не смысла)” [17, с. 364]. О связи значимости и объективности говорится в “Бытии и времени”: “Три вычлененных значения “значимости”, как образ бытия идеального, как объективность и как обязательность, не только в себе непрозрачны, но постоянно перепутываются внутри самих себя. Методическая осторожность требует не избирать путеводной нитью интерпретации подобные мерцающие понятия” [30, с. 156. Пер. В.В. Бибихина].

Направленная на текст научность “литературоведческой грамматики” оказывается наиболее наукообразной. Интерпретация здесь в наибольшей степени проникнута духом “генерализации и формализации” (М.М. Бахтин), она доэстетична и безличностна, как всякая позитивистски ориентированная мысль. Это не недостаток, а фундаментальная особенность научности “литературоведческой грамматики”.

В отличие от нее, интерпретации “эйдосной” теории литературы и “персоналистской” направлены на выявление смысла. Причем в первом случае, поскольку предметом интерпретации является образ, она приобретает эстетический, по определению М.М. Бахтина, “философско-художественный” характер, тогда как во втором, поскольку интерпретация осуществляется в своем

приближении к полюсу персонификации, она философско-персоналистична (постэстетична\*); при этом, чем ближе интерпретирующая мысль “к личностному пределу, тем неприменимое генерализирующие методы” [17, с. 370]. Обнаруживаются, стало быть, три разных философских основы теоретико-литературного познания и, соответственно, три разных модуса научности\*\*, которые по-разному направляют литературоведческую мысль. Трём охарактеризованным модусам научности соответствуют три разных теоретико-литературных языка. “Языки” разнообразных школ или теоретико-литературных концепций часто оказываются “диалектами”, образованными в результате интерференции разных языков. Так, “интертекстуальность” Ю. Кристевой – результат интерференции языка “литературоведческой грамматики” и бахтинского персонализма с очевидным доминированием первого. Концепция “художественности” и “метахудожественности” Н.К. Гея – результат интерференции языка “эйдосной” теории литературы и языка русской религиозной философии “серебряного века” с ее преимущественным вниманием к проблемам “онтологии искусства, онтологического его понимания” [31, с. 283]. В свою очередь относительно языка М.М.Бахтина можно говорить лишь о персоналистской доминанте, которой обусловлена трансформация языков неокантианства, феноменологии, герменевтики и т.д. в его теории. Эта доминанта (в данном случае подспудно присутствующая) сразу же проявляется, к примеру, в работе “Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве”, как только М.М. Бахтин начинает говорить о конститутивном моменте художественного творчества: “Творцом переживает себя единичный человек-субъект только в искусстве. Положительно-субъективная творческая личность есть конститутивный момент художественной формы, здесь субъективность ее находит своеобразную объективацию, становится культурно-значимой, творческой субъективностью...”

---

\* Что вовсе не означает, что она внеэстетична.

\*\* Ср. рассуждение Э. Гуссерля о новом модусе научности в его работе “Кризис европейского человечества и философия” [15, с. 126].

[28, с. 69]. Или в другом месте: “Единство эстетической формы есть... единство позиции действующей души и тела, действующего цельного человека, опирающегося на себя самого...” [там же, с. 64]. Нет нужды напоминать, что в границах “эйдосной” теории литературы вопрос о конститутивном моменте художественного творчества решался иначе.

Оценивая “литературоведческую грамматику”, “эйдосную” и “персоналистскую” теории литературы, следует помнить, что две последних в большей степени адекватны предмету исследования, тогда как первая, согласно М.М.Бахтину, неизбежно приводит “к чрезвычайному упрощению научной задачи” [там же, с. 10]. О том, что “текст” является наименее адекватной формой объективации поэзии, свидетельствует, в частности, тот факт, что само это слово – поэзия – упраздняется как не имеющее “реального объема и содержания”, заменяясь понятием “стих”.

Исходя из сказанного, можно сделать вывод что, с точки зрения особенностей метода, интерпретация “литературоведческой грамматики” преимущественно гносеологична, “эйдосной” теории литературы – преимущественно эстетична, “персоналистской” – преимущественно онтологична. Все они в своей совокупности полностью охватывают поэзию как *предмет* научного познания, поэтому все они хороши на своем месте. Если же вновь, несмотря на очевидность сказанного, встанет неизбежный вопрос, какое из названных направлений теории литературы “лучше”, можно с уверенностью ответить, что в любом случае методологическая чистота лучше той академической эклектики, которая господствует в наше время в университетских аудиториях.

### Цитированная литература

1. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2001.
2. Аверинцев С.С. Символ художественный // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т – М., 1971. – Т. 6.
3. Хайдеггер М. Гегель и греки // Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993.

4. Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии. – СПб., 1994. – Кн. 2.
5. Сорокин П.А. Социокультурная динамика // Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. – М., 1992.
6. Домашенко А.В. О принципах завершения поэтического целого // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2003. – Вып. 13.
7. Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты // Шпет Г.Г. Сочинения. – М., 1989.
8. Домашенко А.В. Об эстетическом завершении и “цветущей сложности” современной теории литературы // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2002. – Вып. 12.
9. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
10. Современная философия науки: Знание, рациональность, ценности в трудах мыслителей Запада. – М., 1996.
11. Вригт Г.Х. фон. Объяснение и понимание // Вригт Г.Х. фон. Логико-философские исследования. – М., 1986.
12. Бультман Р. Иисус Христос и мифология // Бультман Р. Избранное: Вера и понимание. – М., 2004.
13. Дильтей В. Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М., 1987.
14. Дильтей В. Герменевтика и теория литературы // Дильтей В. Собр. соч.: В 6 т. – М., 2001. – Т.4.
15. Гуссерль Э. Философия как строгая наука. – Новочеркасск, 1994.
16. Шкловский В.Б. Гамбургский счет. – М., 1990.
17. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
18. Томсон К. Диалогическая поэтика Бахтина // Михаил Бахтин: pro et contra. – СПб., 2001. – Т.1.
19. Баршт К. Три литературоведения // Звезда. – 2000. – №3.
20. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. – Л., 1924.
21. Бахтин М.М. Работы 1940-х – начала 1960-х годов // Бахтин М.М. Собр. соч. – М., 1997. – Т.5.
22. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972.
23. Домашенко А.В. Интерпретация и толкование. – Донецк, 2000.

24. Гогтишвили Л.А. Комментарий к рукописи “К философским основам гуманитарных наук” // Бахтин М.М. Собр. соч. – М., 1997. – Т.5.
25. Гаспаров М.Л. М.М.Бахтин в русской культуре XX века // Вторичные моделирующие системы. – Тарту, 1979.
26. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. – М., 1984.
27. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – М.; Л., 1949. – Т. 3.
28. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
29. Бахтин М.М. Философская эстетика 1920-х годов // Бахтин М.М. Собр. соч. – М., 2003. – Т. 1.
30. Хайдеггер М. Бытие и время. – М., 1997.
31. Гей Н.К. Категории художественности и метахудожественности в литературе // Литературоведение как проблема. – М., 2001.

### **Анотація**

У статті характеризуються три напрями сучасної академічної теорії літератури – “ейдосна”, “літературознавча грамати́ка” та “персоналістська”. На думку автора, перша переважно естетична, друга – гносеологічна, третя – онтологічна. Кожна з них є науковою, але тільки в межах свого предмета: в першому випадку – наочного уявлення, в другому – тексту, в третьому – ситуації спілкування, що втілюється у творі і породжується ним.

### **Annotation**

Three directions of modern academic theory of literature – “eidos”, “grammar of study of literature” and “personalist” – are characterized in the present article. In the author’s opinion, the first direction is mainly aesthetic, the second one is gnoseological, and the third – ontological. Each of them is scientific, but only within the limits of its subject. In the first case it is evident representation, in the second – the text, in the third – the situation of dialogue, which is embodied in a literary work and is produced by it.

*Стаття надійшла до редакції 20.05.2004  
Статья поступила в редакцию 20.05.2004*

## О ПОНЯТИИ “МЕТАТРОП”

Однажды придется написать специальную и очень интересную книгу о роли слова как основной помехи в науке о словах...

*Фердинанд де Соссюр*

В классической работе 1956 года Роман Jakobson обозначил методологическую дихотомию, на долгие годы ставшую неустранимым ориентиром для исследователей, вновь и вновь обращающихся к фундаментальной проблеме теории словесности: в чем состоит сущностное различие между поэзией и прозой?

“Конкуренция между двумя механизмами поведения – метафорическим и метонимическим – проявляется в любом символическом процессе, как внутриличностном, так и социальном... Поскольку в поэзии внимание сосредоточено на знаке, а в прозе (в большей степени ориентированной на практику) – главным образом на референте, тропы и фигуры изучались в основном как поэтические приемы выразительности. Принцип сходства лежит в основе поэзии; метрический параллелизм строк или звуковая эквивалентность рифмующихся слов подсказывают вопрос о семантическом подобии и контрасте; существуют, например, грамматические и антиграмматические рифмы, но не существует аграмматических рифм. Проза, наоборот, движима главным образом смежностью. Тем самым метафора для поэзии и метонимия для прозы – это пути наименьшего сопротивления для этих областей словесного искусства...” [1; с. 131-132].

Настоящая статья имеет целью прояснение перспективы дальнейшего движения в направлении, найденном Jakobsonом.

### I

Любого свойства научное знание уповает на очевидность собственной аксиоматики. Настаивая на несомненности первичных интуиций своей науки, ученый апеллирует к общеизвестному, общезначимому, общепринятому. Степень очевидности определяется плотностью препятствий, возникающих при передаче посту-

лируемого утверждения из одной человеческой головы – в другую. Чем ниже сопротивляемость “материала” – языка, в нашем случае – с тем большим основанием аксиома может претендовать на, действительно, фундаментальную значимость. Иными словами: чем выше вероятность одинакового понимания научного высказывания как можно большим количеством внимающих ему субъектов, тем полновеснее основательность этого высказывания. Вне, подчеркнем, зависимости от того, какие эмоции вызывает в них, этих субъектах, звучащая или читаемая аксиома.

В литературоведении дело обстоит едва ли не наоборот: заинтересованное обсуждение научным сообществом того или иного *факта* литературы предполагает необсуждаемое, по понятным причинам, равнодушие к исходному предмету обсуждения – произведению. Любому методологическому приступу к произведению предшествует негласное учреждение консенсуса в отношении его, произведения, способности вызывать в читателе (= исследователе) довольно сильные эмоции. Чтобы обрести привлекательность в глазах теоретика, произведение “должно” возбуждать приблизительно одинаковые эмоции в, опять-таки, возможно большем количестве воспринимающих его в той или иной форме субъектов.

“Евгений Онегин” – интересная книжка” – аксиома, подготавливающая почву для многих и многих теорем: “Евгений Онегин” – роман в стихах”, “Евгений Онегин” – энциклопедия русской жизни” и т.п. Причем, положительный эмоциональный потенциал “должен” сохраняться произведением, претендующим на место в истории – хотя бы – литературы, в течение достаточно длительного времени. Любому ученому испытанию в филологии пред-стоит испытание временем: эпитету “высокохудожественное” неотменимо сопутствует характеристика “бессмертное” и пр. Стало быть, поскольку вообще можно толковать о теоретико-литературной аксиоматике, можно сказать: предметное поле поэтики образуют высказывания, способные в течение более или менее длительного времени вызывать в воспринимающих их субъектах отчетливо положительные эмоции.

Положим это обстоятельство первой особенностью нашего предмета.

Вторая, столь же легко доступная непосредственному наблюдению особенность состоит в том, что такого рода (поэтиче-



ские) высказывания в течение своего бытования в культурном пространстве и времени получают множество т.н. интерпретаций, то есть, принципиальной характеристикой поэтического высказывания оказывается весьма малая степень сопротивляемости привносимым в них толкованиям (“смыслам”). Часто именно эта особенность вменяется в сугубое достоинство произведениям поэзии.

Естественно, каждый новый смысл претендует – в лице своего первооткрывателя – на приоритет. Довольно значительная часть литературоведческой научной продукции представляет собой изложение взаимоотменяющих (или – взимодополняющих) интерпретаций. Мощная внутренняя тенденция, руководящая интерпретацией в ее стремлении к обоснованию в качестве приоритетной – тенденция к переосмыслению в выбранном ракурсе рассмотрения *всего* (целого) высказывания. Убедительность такой претензии – главный, если не единственный, критерий, в перспективе которого могут быть сравниваемы различные интерпретации (коль скоро такое сравнение вообще имеет какой-то смысл).

Итак, мы выделили два эмпирически поверяемых атрибута поэтического высказывания:

- 1) могучий инстинкт самосохранения, позволяющий таким высказываниям веками оставаться востребованными, прежде всего, языком, в котором они возникли;
- 2) предельная толерантность к переосмыслению в новых исторических контекстах.

Эти эмпирические констатации могут стать дефинирующими терминами в том случае, если нам удастся двинуться в рассуждении в сторону обнаружения принципа, их объединяющего.

Очевидно, мы вправе отталкиваться от следующего обстоятельства: заинтересовавшая нас устойчивость поэтического высказывания к энтропии включает в себя, как момент, безразличие к материальному “носителю” содержания высказывания (т.е., к собственно произведению как материальному объекту). Это внешнее безразличие при внутренней взаимонеобходимости “духа” и “буквы” может быть помыслено как симптом *неделимости* собственно произведения как идеального объекта.

Дальнейший ход рассуждения упирается в необходимость указать в литературном тексте такой объект, который можно было бы охарактеризовать как обладающий свойством недели-

мости. Осложнения, связанные с этой задачей, становятся почти неминуемыми, если мы обнаружим импликацию нашей цели: неделимость подразумевает и непредставимость, т.е. – отсутствие опытного содержания в искомом объекте. Непредставимость отнюдь не синонимична фантастичности, немыслимости и т.п. Равным образом, непредставимость в заинтересовавшем нас аспекте не может быть сведена и к отсутствию в чувственном опыте необходимого для образования представления “материала”. Прежде, чем предложить собственное определение этого ключевого для теории воображения понятия, приведем два примера из русской классической литературы, свидетельствующие о, по крайней мере, небезнадежности таких поисков.

Первый пример взят из повести Гоголя “Нос”:

“Нос спрятал совершенно свое лицо в большой стоячий воротник и с выражением величайшей набожности молился”.

Предлагаем читателю мысленный эксперимент: *представить* себе описанную в повести сцену. По-видимому, добросовестный “созерцатель” должен будет признаться в неспособности для него такой задачи: представить себе нос с носом *невозможно* в самом обычном смысле слова. Невозможно постольку, поскольку задача, в сущности, сводится к представлению целого, полностью совпадающего со своей частью. Ни на одной из иллюстраций к повести мы не увидим носа с носом: но только человека с карикатурно огромным носом. Персонаж гоголевской повести не поддается никакому рода зрительной дифференциации. Его существование принципиально внетелесно – он есть только и исключительно в воображении. Важно здесь добавить, что неделимость гоголевского персонажа – это неделимость в *пространстве*. Следующий наш пример наглядно (!) иллюстрирует феномен неделимости *во времени*.

Персонаж чеховской “Чайки”, Нина Заречная, в первом акте читает монолог в декадентской пьесе Кости Тrepлева. Тот же самый монолог она читает и в пятом акте комедии. Контекст второго чтения провоцирует читателя на догадку о том, что сейчас Нина *не повторяет* фрагмент забытого “шедевра”, не переигрывает его “с высоты” опытной теперь актрисы, но исполняет *саму себя, исполнившую* когда-то этот монолог. Никакие ухищрения режиссера и актрисы, если представить себе сценическое

воплощение этого эпизода, не способны к материально-знаковой фиксации такой двойной игры. Нина, повторим, читает тот же монолог, слово в слово, и именно эта текстуальная тождественность упраздняет временную дистанцию как между первым и пятым актами комедии (будь то чтение или исполнение пьесы на театре), так и между Ниной “той” и Ниной нынешней – если говорить о “переживаниях” изображаемого персонажа. Исполнительница роли Нины полностью растворяется в исполняемом персонаже, их невозможно отделить друг от друга.

Неделимость во времени и пространстве – соответственно, с другой стороны – ненуждаемость во времени и пространстве как, прежде всего, “инструментах” деления, возбуждает в субъекте восприятия чувство непосредственной оправданности той нуждаемости в *целом* существовании, которое соответствует человекообразующему модусу бытия. Неделимость, отсутствие (нетость) частей времени и частей пространства – симптомы нуждаемости в целом, укреждающей поэтическое высказывание.

Объекты чистого воображения представляют собой фрагменты непосредственного опыта внетелесного существования, опосредованной формой которого является язык как деятельность тотального *соотнесения целоподобных данных чувственного опыта*. Отсутствие в языках прямо именующих слов соответствует отсутствию у любого искусственно выделяемого опытом *целого собственных частей*. Метафора и метонимия как базовые фигуры неисчерпаемого речетворчества суть симптомы этого отсутствия. (В случае метафоры, как, кажется, ясно, речь должна идти о частях времени; в случае метонимии – о частях пространства).

Принципиальная *вместимость* идеального объекта в материальную форму объясняет возможность возникновения особого рода высказываний-произведений, внутри и “средствами” жизненно-определенного времени и пространства *значащих* свое внетелесное происхождение.

Всякая “искусная” речь оцелена изобретением *метатропа* – воображаемого объекта, не имеющего представимых соответствий в чувственном опыте воспринимающего.

Мы начали работу с введения аксиоматически выятных характеристик “подлинного произведения”. Предложенное по-

нятие о метатропе претендует, как очевидно, на то, чтобы стать опорным в объяснении – теоретическом – как “инстинкта самосохранения”, присущего выдающимся произведениям-высказываниям, так и их специфической прозрачности для разнообразных прочтений.

Интуиция неделимости, безчастности объекта, устрояемого средствами метатропики, непосредственно указывает направление такого объяснения: неделимое не подвержено никакого характера распаду (а, стало быть, исчезновению, прехождению и т.п.) по определению. Восприятие, в которое “входит” такой объект, “обречено” на претерпевание реакции идентичного – в каждом случае – содержания. (Этим, в частности, объясняется известная многим читателям потребность в перечитывании вновь и вновь любимых страниц, при том, что никакой новой “информации” такое чтение, естественно, не добывает).

Нам кажется, что работа с понятием “метатроп” полезна и продуктивна постольку, поскольку позволяет впустить в теоретико-литературное рассуждение понятие, очевидно, родственное такому рассуждению, но, по причинам, с нашей точки зрения, внешнего свойства, из этих рассуждений либо просто изгоняемое, либо третируемое за свою “расплывчатость”, недостаточную формализованность и т. п. Это понятие – душа. Введение понятия “метатроп” позволит, как кажется, удовлетворительно совместить могучую метафизическую интуицию души как *конкретного* идеального концепта, и вполне объяснимую потребность ученого разума в формализованном тезаурусе теоретического обсуждения.

Непосредственное присутствие в воображении неделимого объекта задает параметры для работы представления, тяготеющего (в физическом смысле слова) к вразумительному изъяснению ситуации, в которую оно, представление, попадает. Между вживанием в пустую форму, обозначенную метатропом, и развертыванием интерпретации происходит первичная, так сказать, обработка сознанием полученного впечатления. Собственно говоря, интерпретация представляет собой истолкование и разрешение вопросов, сформированных в ходе именно этой первичной обработки. Раз ближайший пример метатропа мы обнаружили в гоголевской повести “Нос”, логично будет проиллюстрировать наши дальнейшие соображения на том же “материале”.

Коль скоро особой заботой в настоящей статье окружено понятие неделимости в его атрибутивной отнесенности к понятию “душа”, мы попытаемся увязать явление души – метатроп – с некоторыми событиями повести, отмеченными, как кажется, причастностью к этому явлению.

## II

Традиции научного чтения подразумевают необсуждаемость элементарных читательских реакций-эмоций. Более предпочтительным считается, минуя вовсе или вскользь только упомянув о само собой разумеющихся моментах чтения, перейти к соображениям обобщающего характера. Выбранный нами способ обсуждения подразумевает несколько иной подход.

Мы задаем вопрос: что, как кажется, должно неизбежно смутить, насторожить, озадачить любого читателя повести Гоголя? Сам факт исчезновения носа может оказаться таким смущающим обстоятельством, видимо, менее всех других: современная Гоголю русская проза дает примеры и более “загадочных” происшествий. Однако, не может не удивить внимательно-го читателя тот факт, что майор Ковалев не испытывает никакого физического дискомфорта: в повести нет ни одного слова о боли или родственных ощущениях, которые должны же сопровождать утрату жизненно важного органа. Но боли в повести *нет*. Как *нет* и еще одного, естественно ожидаемого события: удивления окружающих неслыханному происшествию. Можно подумать, что носы покидали майоров в современном Гоголю Петербурге довольно регулярно. Нам кажется, что эти два соображения об отсутствии 1) всякого упоминания о боли и 2) всякого изумления безносому майору со стороны окружающих не могут не задеть – хотя бы – читателя, поскольку сейчас мы называем читателем самого обычного субъекта житейской практики, имеющего более или менее отчетливые представления о причинах и следствиях житейских происшествий. Собственно говоря, *так* сформированная реакция и есть форма присутствия читателя в произведении.

При сосредоточении внимания на этом обстоятельстве выясняется, что сугубо читательские “свойства”, так сказать, уzurпируют персонажи повести. Нам, читателям, действительно,

не больно, наши носы – на месте. И *представить* майора без носа нам вовсе не сложно. Для нас, “опытных” читателей, майор без носа – такая же извинительная условность, как “малоподержанная коляска, вывезенная в 1814 году из Парижа” или “кучер трезвого поведения” для читателей газетенки, куда причалал огорошенный майор.

Получаем первое предположение о “замысле” автора: повесть мыслилась Гоголем как пародия на поведение писателей и читателей *одновременно*. Своеволие Носа, в таком “разрезе”, предстает аллегорией бездумного вымысла, а “бесчувственность” Ковалева и некоторое тупоумие его сограждан – неадекватной предмету читательской доверчивости, взыскующей смысла с тем большим рвением, с чем меньшим основанием можно его наличие подозревать. Положим, мы угадали. Положим, автор подшутил над современниками (и не только). Однако сам метод пародирования читательского поведения “выдает” серьезную правду о природе читателя и, конечно, автора.

Чтобы ввести в изображаемое событие читателя в качестве объекта пародирования, автору “пришлось” лишить его, читателя, способности к удивлению – раз (редактор), и – “от обратного” – обозначить его, читателя, невосприимчивость к боли – два (майор Ковалев). Читатель, таким образом, лишен возможности *сочувствовать* персонажу. (После уточнения, что словом “сочувствие” мы обозначаем как симпатию, так и отвращение, то есть, всякую произвольно возникающую реакцию на представление, вызванное словом, будет ясно, что сочувствие – неотъемлемая прерогатива читателя). Сочувствие (в самом привычном, положительном смысле), по определению – несоответствие, несовпадение “хочу” и “могу” (например, выражение “я вам сочувствую” равнозначно, по-видимому, выражению “я очень хочу вам помочь, но не могу”).

Не столь очевидно, но, с нашей точки зрения, очень важно для дальнейшего движения, то обстоятельство, что несоответствие “хочу” и “могу”, так сказать, генетически первично по отношению к предмету сочувствия, выступает порождающей причиной по отношению к нему.

Человек приступает к произведению, входит в него, формируемый в качестве человеческого существа этим исконным несоот-

ветствием, образующим, собственно говоря, все предметы опыта в самом простом смысле слова. Превращение человека в читателя обостряет несовпадение “хочу” и “могу” до обнаружения *запредельности* друг для друга этих человекообразующих модусов.

Как собственно **читатель** (компонент эстетического объекта) человек целиком “растворяется” в чистоте “хочу”. Человеческое “могу” усваивается другим компонентом эстетического объекта – **автором**.

**Персонаж** – единственный объект читательского “хочу” и авторского “могу”. Метатроп (персонаж по преимуществу) как значащий целое, то есть, по определению, внетелесное существование, **значит** и единственный “предмет” *воли* читателя, и актуальной потенции, *можествования* автора.

Исконная человеческая причастность боли и удивлению суть модусы неделимой *воли* к внетелесному бытию, носителем которой является “читатель” как компонент эстетического объекта. Претерпевание боли и удивление – физическое и “душевное” претерпевание подверженности распаду, в первом случае – собственного тела, во втором – тела внешнего. (Удивление как движитель науки есть частный случай “человечности” как таковой: способности увидеть некое – до поры – целое частью другого целого). Боль есть непосредственно переживаемое расчленение живого организма. Физическое страдание, в полном соответствии с тем, что говорит нам опыт жизни, непосредственно обостряет способность к познанию, поскольку претерпевание боли – форма *телесной* воли к внетелесному существованию. Телесная воля внедрена в тело волей души, хотящей того же, и более, собственно говоря, ничего не хотящей. Проживание удивленности – форма души как волящей бытия вне тела.

Проживание боли – форма *телесной* воли к внетелесности.

Стало быть, мы не имеем теоретического права говорить о “воле автора”, а также об “авторском замысле”. Воля в акте восприятия полностью вменена читателю – подчеркнем: не как эмпирическому субъекту, а как компоненту эстетического объекта.

“Читатель” – субъект *воли* к внетелесному существованию.

“Автор” – субъект *потенции* внетелесного существования.

“Персонаж” – субъект *означения* внетелесного существования.

Непосредственное освоение объекта, **значащего** внетелесное существование, блокирует, исчерпывает основания для диссонанса “хочу” и “могу”, потому что и “хочу” и “могу” оцелены – единственно – внетелесным существованием и в его непосредственном присутствии в воображении успокаиваются в “окончательном” разведении.

Эстетический императив чувственного отождествления части и целого – рефлекс усилия воли к внетелесному существованию, провоцируемого теми или иными жизненными обстоятельствами. Словесное оформление такого эксцесса сопряжено с демегафоризацией эмпирической оболочки слова.

Автор, читатель и персонаж – модусы человеческого самообнаружения в мире, “оплотняющиеся” в вербальном слове как звук, значение и связь звука и значения.

### **Цитированная литература**

1. Яacobсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. – М., 1990.

### **Анотація**

Стаття присвячена теоретичному обґрунтуванню поняття “метатроп”, що відображає феномен неподільності власне твору як ідеального об’єкта. Теоретичні положення конкретизовані на матеріалі повісті М. Гоголя “Ніс”.

### **Annotation**

The article provides grounds for the notion metatrop which reflects the phenomenon of inseparability of a literary work as an ideal subject. N.Gogol’s short story “The Nose” gives the material that helps specify the theoretical propositions.

*Стаття надійшла до редакції 5.05.2004  
Статья поступила в редакцию 5.05.2004*



УДК 82.0

Мартынова В.В.

## “ВОЗМОЖНОСТИ” КАК КОНСТИТУТИВНЫЙ МОМЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

В связи с повышенным интересом к возможностному мышлению, наблюдаемым в последние десятилетия на стыке гуманитарных и естественных дисциплин, в отечественном литературоведении появилось понятие “возможность”, подразумевающее некую вариативность в осмыслении художественного факта. Такой подход к произведению отразился в работах Л.С. Выготского (о “смешанных эмоциях”), В.С. Узина, Ю.М. Лотмана (об образе как “наборе возможностей”), Н.К. Гея (о сюжете в “Повестях Белкина”), С.Т. Ваймана (о характере в пьесах Островского), С.Г. Бочарова (о “возможном сюжете” в “Евгении Онегине”). Однако на сегодняшний день данная проблема недостаточно разработана, поскольку порой свободное домысливание сюжета в ходе анализа не только не приводит к глубокому пониманию произведения, но и разрушает его смысловое ядро. Назрела необходимость системного подхода к вопросу.

Возможности, заложенные в сюжете, поистине безграничны: в своем воображении читатель волен моделировать многочисленные варианты событий. Однако в отрыве от повествования этот процесс носит случайный, субъективный характер. В данном случае необходимо рассматривать возможности как конститутивный момент *повествования*.

Эстетическое впечатление формируется не как явление *post factum*, а в процессе непосредственного общения с поэтическим словом, где всякий сюжетный факт переживает момент своего становления. Будучи осведомленным о судьбах героев (и авторском к ним отношении), читатель еще и еще раз перечитывает роман А.С. Пушкина “Евгений Онегин”, становится на позицию незнания и возрождает в себе то ощущение “истины”, которое неотделимо от самой формы повествования. От литературоведа зачастую ускользает мало поддающийся фиксации аспект художественной формы – фактор ее временной организации.

Изучая психологию воспринимающего во времени, Святой Августин рассматривает *ожидание* как необходимую составляющую: “Так, я намереваюсь, положим, пропеть известный мне гимн, который знаю наизусть. Прежде нежели начну его, я весь обращаюсь при этом в ожидание. Но когда начну, тогда пропетое мною, переходя в прошедшее, принадлежит моей памяти, так что жизнь моя при этом действии разлагается на память по отношению к тому, что пропето, и ожидание по отношению к тому, что остается петь, а внимание всегда присуще мне, служа к переходу от будущего в прошедшее” [цит. по: 1, с. 17-18].

Художественный текст в восприятии читателя проходит те этапы, которые описаны на примере гимна (ожидание, воспоминание), с той только разницей, что в повествовательном дискурсе ожидаемое и вспоминаемое не могут быть тождественными: ожидаемое здесь выступает в качестве *неизвестного (совокупности возможностей)*, а, осуществляясь, переходит в память уже в качестве *единичного факта*. Если зачастую литературный анализ опирается на один из аспектов прочтения – память, то динамический подход предполагает восприятие текста в совокупности осуществлявшегося факта и ожидаемых возможностей.

В своем непосредственном поэтическом содержании сюжет предстает перед читателем в своей относительной неполноте – как разворачивающаяся на глазах действительность, потенциал, таящий в себе возможность альтернативных исходов:

“Теперь сходитесь.”

Хладнокровно,

Еще не целя, два врага

Походкой твердой, тихо, ровно

Четыре перешли шага,

Четыре смертные ступени.

Свой пистолет тогда Евгений,

Не преставая наступать,

Стал первый тихо подымать.

Вот пять шагов еще ступили,

И Ленский, жмуря левый глаз,

Стал также целить... [2, с. 287].

В приведенном выше отрывке из пушкинского романа авторское слово в совокупности его откровений и предощущений опережает событие, рождая широкий круг ассоциаций: гибель Евгения, бессмысленность его гордыни, судьбу Татьяны и вместе – Ольги, судьбоносные нити, связующие этих героев, быстротечность жизни, сосредоточенную в этом напряженном моменте столкновения сил, возможность примирения.

“Срединное” слово живет своим ритмом, жестом, имеет свою лексико-синтаксическую организацию. Это приводит к заключению, что ожидание, будучи составным элементом смысла, не может не быть окрашено определенной тональностью. Художественное прогнозирование – это поэтический смысл “срединного” слова в совокупности его завершенных и незавершенных сторон, поэтому ожидание здесь выступает не как субъективный фактор, а как энергия, выраженная в конструировании ряда возможностей, *предопределенных текстом*.

Неполное высказывание, содержание которого живет в его потенции, как правило, не содержит конкретных указаний на нечто, что “может быть”. Необходимо учитывать принципиальную *неконкретность, невербализованность* сюжетных возможностей такого плана. Определенность эмоции вовсе не сводима к определенности факта. Об этом принципе неявного присутствия возможностей в художественной реальности говорит С. Вайман: “...В органическом мире Островского почти любой персонаж – потенциально главный, то есть почти любой предрасположен к захвату переднего плана, к саморазрастанию, саморазвертыванию до масштабов центральной фигуры. Однако играть-то в данном случае надо не саморазрастание, а именно его *возможность* [курсив наш. – В.М.] – тогда смысловой запас, способность к превышению духовной наличности будет угадываться, а не просматриваться; пребывая “там”, на предбытийной глубине, она полней и ярче расскажет о герое, нежели выступив наружу, в диалогическую реальность” [3, с. 172].

Возможности создают представление не о скрытом факте, а о действительности в ее предбытийной полноте. Любая попытка перевести совокупность всех предощущений в плоскость ограниченного факта и представить как вполне определенный “возможный сюжет” будет ущербна; необходимо оговаривать

условный характер таких допущений. Иными словами, в ожидании коренится целый ряд “возможных сюжетов”. Так, например, смысл интригующего повествования о дуэли в романе А.С. Пушкина не в том, что Ленский мог бы остаться живым, а в том, что в принципе могли быть другие исходы. Увиденный С.Г. Бочаровым “возможный сюжет” (“Герои больше своей судьбы, и несбывшееся между ними – это тоже какая-то особая и ценная реальность” [4, 35]) не дает нам право изменить события пушкинского романа по своему усмотрению: счастье Татьяны и Онегина не состоялось, с этим спорить бессмысленно. Роль возможного не в точном содержании, а в привнесенном ощущении *альтернативности бытия*.

Свободное домысливание сюжета после прочтения, равно как и размышления автора после осуществившегося факта, есть лишь игра с сюжетом, которая не несет смыслообразующей нагрузки. Когда А.С.Пушкин рисует будущее Ленского, он считает одинаково возможными альтернативные исходы:

Быть может, он для блага мира  
Иль хоть для славы был рожден;  
Его умолкнувшая лира  
Гремучий, непрерывный звон  
В веках поднять могла.

.....  
А может быть и то: поэт  
Обыкновенный ждал удел.  
Прошли бы юношества лета:  
В нем пыл души бы охладел [2, с. 290].

При всей заложенной здесь диалектике такое прогнозирование не приведет к вариативному осмыслению сюжетного факта. Оно находит свое выражение в авторском слове, но само это слово пронизано не ожиданием, а абсолютным знанием фактов. Поэтический смысл авторских размышлений включает сожаление о гибели героя, имманентно присутствующее в каждой строке. Ретроспективная динамика отменяет право возможностей быть единственным поэтическим содержанием и добавляет к ним весь шлейф оттенков, порожденный уже осуществившимся

фактом. Ввиду своей постфактической природы они, расширяя представление о сюжетном событии, все же не принадлежат событию рассказывания.

Представим себе, что “обыкновенный удел” романтического героя вошел в смысловой итог романа. Меняется не только расстановка ценностных акцентов в произведении, но и смысл событий: “мыслящий” и “чувствующий” Онегин избавляет мир от еще одного обывателя. В результате перед нами абсолютно новое произведение. Доверие “мертвым” возможностям приводит к искажению оригинала. Живое поэтическое слово о дуэли исключает такой ход событий, несет в себе совершенно иной потенциал.

Аналогична ситуация и с репликами героев, касающимися прошлого. “Возможный сюжет”, о котором говорит С.Г.Бочаров, может сформироваться только в процессе ожидания, но никак не в словах Татьяны, где звучит сожаление:

“А счастье было так возможно,  
Так близко!.. Но судьба моя  
Уж решена” [2, с. 334].

Принципиальное отличие возможностей, зарождающихся в динамически разворачивающемся высказывании, и возможностей, представленных в высказывании относительно завершеном, можно сформулировать так: в первом случае это то, что “может быть” (актуально), во втором – то, что “могло бы быть” (не состоялось).

Можно поспорить с А.П. Платоновым, который усмотрел обнадеживающие нотки в финале романа: “... Онегин видит, что девушка, некогда оставленная им в пренебрежении, и теперь, когда она стала для него драгоценной, все еще имеет для него открытое сердце, и счастье их возможно” [5, с. 35]. Сказать, что счастье героев возможно, значит пойти против художественной правды. Более глубокая трактовка этих отношений, предложенная С.Г. Бочаровым, основана не на психологических изысканиях, а на движении художественной реальности, где таковая возможность *была* еще живой для неосведомленного читателя.

Если сам факт в художественном мире – это то, “о чем повествуется”, то предшествующие ему возможности – это то, “в какой

форме” автор повествует об этом факте. Форма содержательная, будучи отражением бытия в его развитии, является носителем того самого “иномыслия” (М. Эпштейн), которое и придает сюжетному событию относительный характер. Утверждение Л.С. Выготского о том, что форма изложения в какой-то степени опровергает предмет, здесь обнаруживает свои новые грани.

Именно в *форме повествования* В.С. Узин в свое время усмотрел те скрытые возможности сюжета, которые играют далеко не последнюю роль в формировании художественного впечатления при чтении “Повестей Белкина”: “Весь внешний ход событий в них незаметно для читателя подводит к мирному и спокойному разрешению событий. Сложные узлы развязываются как будто просто и нелукаво. Но в самом процессе рассказывания заложены элементы противоположные. Не кажется ли нам при внимательном рассмотрении сложного узора “Повестей Белкина”, что финальные аккорды их не являются единственно возможными, что предположительны и другие исходы?” [цит. по: 6, с. 211].

В поиске смысловой неоднозначности сюжетного события литературный анализ должен непременно базироваться на изучении формы повествовательного дискурса. Перспективным в этом направлении видится исследование динамического характера повествования.

### Цитированная литература

1. Руднев В.П. Прочь от реальности: исследования по философии текста.. – М., 2000.
2. Пушкин А.С. Соч.: В 3 т. – М., 1986. – Т. 2.
3. Вайман С.Т. Гармонии таинственная власть: об органической поэтике.. – М., 1989.
4. Бочаров С.Г. О реальном и возможном сюжете ( “Евгений Онегин” ) // Динамическая поэтика. От замысла к воплощению.– М., 1990.
5. Платонов А.П. Размышления читателя.– М., 1980.
6. Выготский Л.С. Психология искусства. – СПб., 2000.

**Анотація**

Робота присвячена проблемі “можливостей” художнього тексту. Вивчення темпорального характеру події оповіді дає підставу розглядати “можливості”, що формуються під час очікування, як важливий елемент поетичного змісту.

**Annotation**

The article is devoted to the problem of “possibilities” of an artistic text. The study of the time nature of narration permits to regard the “possibilities” that are being formed with the help of suspense as an important element of poetic contents.

*Стаття надійшла до редакції 20.04.2004*  
*Стаття поступила в редакцію 20.04.2004*

## **МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН О ТВОРЧЕСКОМ БЫТИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

По словам Э.Розенталя, Волошин как поэт и философ “на-много опередил свое время, и в этом смысле его можно назвать современником нынешних поколений, обретающих общечеловеческое сознание. И даже – современником будущим” [1, с. 33].

В настоящее время все больше исследователей проявляют интерес к творчеству Волошина. Особенно выделяются своей фундаментальностью работы В. Купченко о жизни поэта, основанные на архивных материалах.

Однако эстетическое наследие Волошина изучено недостаточно, и сама личность поэта до сих пор остается для исследователей загадкой, причиной чему, по мнению Е.С. Бужор, является то, что с середины 20-х годов XX века произведения Волошина были негласно запрещены.

Многие исследователи отмечают значительность и даже уникальность фигуры М.Волошина в истории русской культуры, широту его взглядов на мир и на место человека в мире. Например, Е.С. Бужор задает вопрос, свидетельствующий о незаурядной судьбе поэта, о весомости его вклада в мировую культуру: “Как европейский поэт, прошедший сквозь искус европейской мысли, глубоко воспринявший эталоны европейской культуры, постигнувший глубину католицизма, увлекавшийся теософией и антропософией, прошедший сквозь франкмасонство, вернувшись в Россию, становится не только в подлинном смысле русским поэтом, но прикасается своим творчеством к самым сокровенным глубинам духовной истории России?..” [2, с. 6-7].

В частности, не получили должного осмысления его работы, в которых рассматриваются проблемы теории искусства. В своем сборнике статей “Лики творчества” (1914) Волошин высказывает очень интересные идеи о поэтическом произведении и о специфике его творческого бытия. Их изучение и станет основной задачей нашей статьи. При этом особое внимание будет обращено на специфический характер воздействия произведения на мир и человека.



По Волошину, творчество состоит из трех частей: “Момент жизненного переживания, момент творческого осуществления и момент понимания – вот три элемента, без которых невозможно бытие художественного произведения. Они неизбежно соприсутствуют как в музыке, так и в живописи, так и в поэзии. Так они могут осуществляться последовательно в одном и том же лице, хотя это не неизбежно” [3, с. 112].

Поэтом в творческом акте руководит “отстоявшаяся воля пережитого”, потенциально скрытая в словах и проявляющаяся “только в последний момент, определяющий бытие произведения, – в момент понимания”, который “по объективному значению своему в искусстве не только не ниже, но, может быть, выше, чем творчество” [3, с. 112].

В суждениях М.Волошина об искусстве можно увидеть безусловное влияние на него иенских романтиков, в частности, Шеллинга и Ф.Шлегеля.

Почти повторяя слова Шеллинга о том, что произведение – творение Универсума, Волошин говорит о творческом акте как нисхождении духа в материю. Но на этом он не останавливается, а, развивая мысль Шеллинга, называет новым актом творчества “восприятие художественного произведения зрителем или слушателем”, “восхождение духа” [3, с. 265]. Таким образом, дух, который нисходит в материю (произведение), покоится в нем до тех пор, пока книгу не раскроет читатель. И тогда начинается восхождение духа – восприятие и понимание, т.е. общение искусством, которое неизбежно оказывается “педагогическим”, т.е. формирующим личность человека и воздействующим на него как ученика художника.

Итак, творческое бытие произведения начинается, по Волошину, с момента его понимания. Этот момент (“творческий акт понимания”) является очень ответственным для дальнейшей судьбы произведения, зависящей от “талантливости, восприимчивости или бездарности читателя” [3, с. 113]. Предугадать, чем отзовется та или иная книга в “театре сознания” человека, читающего ее, невозможно.

Волошин, подступая к тайне непредсказуемости воздействия произведения, пишет: “Искусство всегда носит характер волевой, но не преднамеренный. Намерения, цель всегда представляют ту внешнюю чешую художественного произведения,

которая быстро отпадает при его претворении в чужих душах” [3, с. 221]. Он указывает на то, что иногда первоначальное неприятие произведения искусства может быть серьезным симптомом того, что человек перестает развиваться, и ему нужен новый опыт, “новое прозрение глаза”. “Первое прикосновение к новой красоте, – говорит в этой связи Волошин, – слишком часто сопровождается инстинктивным протестом против нее. Поэтому раздражение публики всегда сопровождает появление истинных и больших произведений искусства” [3, с. 127].

Процесс понимания Волошин называет также самоопределением “художественного произведения, которое осознало само себя в душе зрителя” [3, с. 265]. “Жизнь художественного произведения и его воздействия, – говорит Волошин, – совершенно независимы от воли и планов его создавшего. Самосознание произведения искусства в душе народной есть факт более торжественный и важный, чем акт творчества. Конечная цель искусства в том, чтобы *каждый* стал пересоздателем и творцом окружающей природы, будь он творцом или ступенью самосознания художественного произведения” [3, с. 265]. Понимание – это окончательное воплощение произведения. И тот, кто радостно переживает созерцание, “создает не меньше, чем творящий” [3, с. 266]. “Большое искусство всегда радостно, – утверждает Волошин, – Это единственный, может быть, критерий, по которому можно отличить временное, малое искусство от искусства вечного. Пусть идея, воплощенная в нем, будет трагична, но уже в том, что она воплощена, – есть великая радость. Радость искусства – это радость воплощения. Это радость найденных форм” [3, с. 266].

И даже, если художники пишут некрасивое лицо, – это тоже искусство: “Этой некрасивости посвящают они все свое творчество, украшают ее всеми сокровищами своего таланта, опрозрачивают, возводят ее на престол и силой своей любви создают из “некрасивости” новую красоту” [3, с. 272]. Такая точка зрения на изображение некрасивого в произведениях, когда оно несет радость воплощения, свойственна романтикам.

---

\* Подробно взгляды иенских романтиков на творческое бытие поэтического произведения и на возможность преобразования мира силами искусства изложены нами в следующих публикациях: [4; 5].

Так, Ф. Шлегель говорил: “С романтической точки зрения даже эксцентрические и уродливые разновидности поэзии имеют свою ценность как материалы и предварительные опыты универсальности, *если* только в них что-нибудь содержится, *если* они оригинальны” [Курсив наш. – И.Л.] [6, с. 298].

Для Волошина важно не столько то, что изображено в произведении, сколько форма изображения, ведь сущность искусства – наслаждение: “зритель, находя неизвестные, но привычные ему корни видимостей, сам одевает их обычными цветами иллюзий и этим приобщается к творчеству. Незаконченность художественного произведения является необходимым условием наслаждения. Произведение, обремененное подробностями, всегда дает впечатление насилия, совершаемого над душой человека” [3, с. 212]. Форма произведения уже настраивает нас на восприятие его жанровой природы (оно может быть лирическим, драматическим или эпическим) и в связи с этим читательский горизонт ожидания настраивается на определенную “волну” – будет ли он сопереживать лирическому герою в стихотворении, следить за развитием событий в эпосе, или напряженно желать разрешения конфликта в драме. Так или иначе книга предполагает наслаждение наедине. “Искусство интимно. Искусство – это обращение художника к другому человеку” [3, с. 217], и общение на уровне наставник – ученик. В связи с этим актуальным оказывается вопрос об истинности произведения, который в этом случае приравнивается к вопросу об авторитетности наставника.

На этот вопрос Волошин отвечает так: “Когда мы имеем дело с настоящим произведением искусства, зритель или читатель всегда и неизбежно подставляет самого себя на место автора или героя. Несчастья в произведениях искусства – его несчастья, ужас – его ужас” [Цит. по: 7, с. 162], это главное условие педагогики искусством, при котором происходит катарсис – читатель вживается в персонажа и вместе с ним, в его “шкуре” проходит путь очищения эмоций. “От самого зрителя зависит, преодолет ли он в себе эту трагедию, – пишет В. Купченко, – и, в случае преодоления, его личность становится “сильнее и больше на всю величину пережитого” [7, с. 162]. Натуралистическое же искусство, вкуче с паноптикумом и уголовной хроникой изображают несчастные случаи механически, ставя каждого “в положение зрителя, которому приходится констатировать совершившийся ужасный факт... Впечат-

ление гнетущей безысходности, остающееся от таких произведений, отравляет душу – в то время как настоящее искусство должно быть очищением...” [7, с. 162]. Если катарсиса не происходит – произведение искусства несовершенно.

Говоря о разрушительном воздействии натуралистического искусства, Волошин указывает в статье “О Репине” на несовершенство такого произведения, которое способно вызывать негативные эмоции (даже если оно оригинально!). Как отмечает В. Купченко, Волошин четко доказывает, что картина Репина слишком натуралистична, “какие-то “саморазрушительные силы” таились в самой репинской картине” [7, с. 160].

В отличие от произведений изобразительного искусства, восприятие жестокости в литературном произведении происходит намного сложнее. М. Волошин в статье “Откровения детских игр” приводит такой пример: Шопенгауэр возмущен, он негодует против зла и насилия, и готов “мстить жестокостью за жестокость, кровью за кровь, истреблять людей, чтобы сделать человечество добродетельным” [8, с. 282]. Но здесь, по мнению М. Волошина, гнев заводит в тупик, оставаясь “тою же звериною жестокостью” [8, с. 282]. “Маленькая же девочка, – говорит поэт, – принимая в свою душу с равной остротой и мучителей и мучимых, создает в мудром таинстве игры новый трепет, новый блеск бытия... Здесь, в игре, лишенной меча Судии и принимающей явление во всей его цельности, таится высшая мудрость и разрешение антиномии жалости и злорадства в одном волнующем синтезе палача и жертвы” [8, с. 283]. Ребенок, играя, вживается в роль и палача, и жертвы, и очищает таким образом свои эмоции.

Только истинное произведение искусства способно воспитать гуманного человека, потому что оно искренно и бескорыстно. Неистинное же искусство всегда имеет корыстную цель – внешней своей формой понравиться читателю и завладеть его сознанием, в то время как внутренне оно ничего ему не способно дать, кроме разрушения.

Волошин приводит также пример разрушительного действия “среднего” искусства (беллетристики, массовой, бульварной литературы), которое проявляется не так заметно, как в случае с гениальными творениями, но является не менее опасным. Он говорит об этом так: “Искусство среднее таит в себе яды для ин-

дивидуального сознания критика более опасные. Оно успокаивает, оно умеет понравиться пассивным областям нашего вкуса. Оно незаметно понижает нашу требовательность” [3, с. 127].

Эмоциям обязательно нужен выход и очищение, иначе они могут вырваться из человека в виде агрессии и даже тяжкого преступления. Древние хорошо знали эту особенность психики, они нейтрализовали агрессию в мистериях, на чем Волошин останавливается подробно, исследуя сущность воздействия театра: “Любой театральный спектакль – это древний очистительный обряд... Воспитательное значение театра не в том, что он кем-то и для чего-то руководит, а в том, что он является предохранительным клапаном нравственного строя...” [8, с. 116]. Задача театра – “являть воочию, творить сновидения своих современников и очищать их моральное существо посредством снов от избытка стихийной действенности” [8, с. 116]. Бессознательные страсти находят исход в танце. “И сцена, и актер, и хор существуют реальным бытием лишь тогда, когда они живут, преображаясь в душе зрителя” [8, с. 115], театр осуществляется в душе зрителя, который является действующим лицом наравне с актерами [Подробно см: 9]. “Музыка и танец – это старое и испытанное религиозно-культурное средство для выявления душевного хаоса в новый строй. Но дело здесь не в танце, а в ритме: душевный хаос, наступающий от нарушенного равновесия сил и их проявлений в человеке, может быть оформлен и осознан, когда человек вновь овладеет всеми ритмами и числовыми соотношениями, которыми образовано это тело... осознание органических ритмов внутри себя и есть *танец*” [3, с. 398-399].

Ритм гармонизирует душу. Особенно ритм поэтического произведения. В статье о поэтическом голосе, сравнивая старых и новых поэтов, М. Волошин отмечает, что для старых лириков имело большое значение исполнение поэзии – они пели. “Главное был напев. Напевов было немного. В них проявлялось все личное. Легко составлялся хор – школа” [3, с. 544]. Пушкин ввел в русский стих “четкую и сухую фразу – “прозу”, которая подымала напевность соседних стихов до неведомой силы. Но эта благодарная пушкинская “проза” в стихе вскоре выродилась в однообразный речитатив, и голоса русских поэтов потонули к 80-м годам в однообразной и чувствительной напевности...” [3, с. 544]. Борьбой за права голоса, “за более интимное слияние стиха и фразы” [3, с. 544]

стал символизм. “У старшего поколения современных поэтов лирический голос оставался голосом декламирующим, голосом напряженным, звучащим с возвышения, являясь более или менее точной стилизацией их живого голоса. У последних пришельцев стих подошел гораздо интимнее, теснее к интимному, разговорному голосу поэта” [3, с. 545]. “Голос, – говорит М. Волошин, – это внутренний слепок души. У каждой души есть свой основной тон, а у голоса – основная интонация. Неуловимость этой интонации, невозможность ее ухватить, закрепить, описать составляют обаяние голоса” [3, с. 543]. Потому, по Волошину, “лирика – это и есть голос... это и есть внутренняя статуя души, возникающая в то же мгновение, когда она создается” [3, с. 543]. Поэт считал, что голос в стихе “продолжает жить со всеми своими интонациями” [3, с. 543]. Именно поэтому стихотворение ложится на одну определенную мелодию и не ложится на другую. “Мы знаем, – говорит М. Волошин, – как по-разному звучит один и тот же размер у двух поэтов только благодаря различным интонациям голоса; как блоковское “И вновь блеснув из чаши винной...” не похоже на “Мой дядя самых честных правил...”, хотя эти два стихотворения и по размеру и по ритму – тождественны...” [3, с. 543-544].

В чтении стихов вслух отражается понимание их читателем. М. Волошин высказал идею, что “таинственный ключ к произведениям художника надо искать в чертах его живого лица; характерный очерк головы, любимый жест, взгляд – часто могут направить понимание его произведений по более верным и прямым путям” [3, с. 295]. Это высказывание можно отнести и к голосу поэта, декламирующего свои стихотворения. В статье “Индивидуализм в искусстве” Волошин говорит: “Искусство есть оправдание жизни. То, что отмечено кистью или словом, то оправдано и стало видимо. Люди не видят те вещи и явления, которые не отмечены восклицательным знаком художника” [3, с. 265]. То же самое происходит и с “голосом” поэта – слова, которые он произносит, актуализируются в сознании слушателя, будто он слышит их впервые, в то время как в потоке обычной речи эти самые слова не воспринимаются им как что-то необыкновенное. Именно в ритмической организации стиха обычные слова языка приобретают особенное значение для слушателей, создают определенное настроение. Кроме того, музыка стихотворения обладает большей силой воздействия, чем обычная

речь, потому что запоминаются при восприятии не только слова, но и интонация, что тоже немаловажно для гуманитарной педагогики, исследующей творческое бытие произведения в мире и человеке.

Таким образом, по Волошину, творческое бытие поэтического произведения начинает осуществляться с момента его понимания читателем. Замысел автора и его воплощение в форме конкретного художественного произведения являются только подготовкой к “творческому акту понимания”. Таким образом, произведение становится произведением, когда в нем поставлена последняя точка. С этого момента автор становится таким же читателем своего произведения, как и другие люди.

Как будет переживаться произведение в “театре сознания” читателя, предугадать невозможно. Однако Волошин говорит о том, что истинное произведение искусства в любом случае очищает душу читателя, приводит ее в гармонию. В этом смысле надо понимать его слова о том, что радость искусства – это радость воплощения, радость найденных форм для того, что хотело высказаться через художника. Эта радость передается читателю, он радуется удаче автора, потому что совершенное произведение доставляет ему удовольствие, в то время как натуралистическое искусство только раздражает, у него нет средств для нейтрализации негативных эмоций.

Волошин показывает, что наиболее действенными средствами гуманитарной педагогики обладают театр и поэтическая декламация, потому что душевный хаос гармонизируется музыкальным ритмом танца или стиха. Об этом он подробно говорит в статьях “Голоса поэтов” и “Организм театра”.

Мысли, высказанные М.Волошиным, продолжают быть актуальными и в наше время. Они открывают перспективы дальнейшего исследования воздействия поэтического произведения на мир и человека.

### **Цитированная литература**

1. Розенталь Э. Знаки и возглавья. Максимилиан Волошин и мы. – М., 1995.
2. Бужор Е.С. Жизнь и эпоха Максимилиана Волошина. – М., 2003.

3. Волошин М. Лики творчества. – Л., 1988.
4. Борисенко В.И., Логвинова И.В. Педагогика искусством: Проблема творческой гуманизации бытия // Вестник Донецкого университета. Серия Б. Гуманитарные науки. – Донецк, 2003, №1.
5. Борисенко В., Логвинова И. Творческое бытие поэтического произведения в эстетике иенского романтизм // Античність – Сучасність (питання філології). – Вип. 3. – Донецьк: ДонНУ, 2003.
6. Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика: В 2-х т. – М., 1983. – Т.1.
7. Купченко В. Странствие Максимилиана Волошина. – СПб., 1997.
8. Волошин М. “Жизнь – бесконечное познание...”. – М., 1995.
9. Логвинова И.В. Романтическая ирония как средство воздействия на мир и человека в эстетике иенского романтизма// Литературоведческий сборник. Вып.10. – Донецк, 2002.

#### **Анотація**

В статті розглянуто погляди М.Волошина на поетичний твір та специфіку його творчого буття. У цілому волошинське розуміння цього питання має спільні риси з концепцією йенського романтизму, особливо це стосується засад гуманітарної педагогіки.

#### **Annotation**

In the article M. Voloshin's sights on poetic product and specificity of its creative being are considered. On the whole comprehension of M. Voloshin this question has common lines with Jenaer romantism's conception, especially as regards a basis of the humanitarian pedagogic.

*Стаття надійшла до редакції 6.05.2004*  
*Статья поступила в редакцию 6.05.2004*



УДК 809.1

Чобанюк М.М.

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ДОСЛІДЖЕННЯ ЮРІЯ ЛУЦЬКОГО

У сучасному українському літературознавстві щойно починається справжнє осмислення зарубіжної україністики. Упродовж останніх десяти років тексти та літературознавчі розвідки американських та західноєвропейських дослідників української літератури доходили до нас двома шляхами. З одного боку, українська діаспора передавала на Україну різними способами опубліковані за її межами книжки, а з другого боку, наше суспільство нарешті спромоглося на перевидання цілого ряду видатних праць закордонних українознавців: “Історія української літератури” Д. Чижевського, статей та монографій І. Фізера, Ю. Луцького, Г. Грабовича, вибраних розвідок Л. Плюща, М. Павлишина, О. Льницького, М. Шкандрія.

Освоєння досвіду зарубіжної україністики для нас важливе у багатьох аспектах: і тим, що зарубіжні вчені могли користуватися недоступними для материкових українців архівами та забороненою в Україні інформацією, і новими західними теоріями та методологіями літературознавчих інтерпретацій, що, своєю чергою, теж було забороненим у радянській науці про літературу.

Серед україністів, для яких теоретичні аспекти дослідження літератури були чи не найвагомішими, Юрій Луцький посідає особливе місце. У нашій статті ми постараємось простежити, на які літературознавчі методології спирався у своїх розвідках Луцький, чи є ці методології продуктивними для дослідження української літератури, яке місце займає наукова спадщина Луцького в сучасному українському літературознавстві.

Подають короткі відомості про Юрія Луцького різні українські довідкові видання. Коротко написано про нього в “Енциклопедії Українознавства”: “літературознавець, родом з Галичини, тепер у Канаді” [1, с. 1388]; дещо ширше – в “Українській Літературній Енциклопедії”: “автор англomовних праць з української літератури, перекладач”, котрий “1937 емігрував до Німеччини, пізніше до Англії, США, Канади” [2, с. 242]. Проте саме така неповна інформація вимагає певних додаткових роз’яснень.

Скажімо, гасло в УЛЕ написано за тією загальною схемою, що прикладалася до всіх діячів літератури й науки в діаспорі: щоб опинитися в тій-таки діаспорі, треба було свого часу емігрувати з рідного краю. Але у випадку з Ю. Луцьким маємо досить специфічну ситуацію: справа полягає в тому, що він ніколи не був емігрантом; він, напевно, один з небагатьох, “не обтяжених в минулому проблемами скитальства” [3, с. 55].

Професор-емерит Торонтського університету, славіст і україніст, Юрій Луцький народився 11 червня 1919 р. в селі Янчин поблизу Львова у родині відомого поета – молодомузівця Остапа Луцького та Ориси (Ірини) з не менш знаного роду Смаль-Стоцьких. Батько Юрія, Остап Луцький, був студентом Краківського і Празького університетів, професором університету у Чернівцях; колишній старшина Української Галицької Армії, був одним із чільних діячів кооперативного руху, політиком УНДО і послом до польського сейму та, згодом, сенату. Дід Юрія, Степан Смаль-Стоцький, філолог і громадський діяч, жив у Празі. Одержавши середню освіту (у 1937 р. закінчив академічну гімназію у Львові), Юрій Луцький розпочав студії в Берліні. “В університеті я записався на германістику, але ходив на різні виклади промінентних професорів (Гартман, Шпрангер) і дуже багато скористав з їхніх лекцій. Примусових завдань там не було. Я також став учнем славного славіста Маркса Васмера, який мені – єдиному студентові – читав спецкурс про Шевченка (а радше я читав, а він слухав і коментував)” [4, с. 108], – читаємо у спогадах Ю.Луцького. Коли події стали котитися до другої світової війни Луцький мав нагоду продовжити навчання в Англії Там він студіював англійську літературу. У Кембріджі захистив магістерську дисертацію з творчості Олдоса Гакслі. У вищезгаданому спогаді Луцький зазначає, що в Бірмінгемському університеті великий вплив на нього мав професор-англійст Шапіро, який “навчив уважно читати тексти і шукати значення як поодиноких слів так і цілого сенсу твору” [4, с. 119]. До вчителів Луцького належала також молода ще тоді Гелен Гарднер. Згодом вона перейшла до Оксфордського університету, де стала одним із авторитетніших дослідників творчості Т.С. Еліота та англійської релігійної поезії XVII століття. Пізніше, в 1957 році, вийшла її книжка “Справа критики” (“The Business of Criticism”). Книж-

ка Г. Гарднер перегукується з деякими науковими поглядами Луцького. На думку обох дослідників критик повинен донести до свідомості читача цінність даного твору, критика повинна бути незаангажована, доступна для читача і необтяжена літературознавчою термінологією. Образ літературознавця як репрезентата читацького загалу залишився близький Луцькому впродовж його творчості.

Друга світова війна обірвала контакт між Юрієм Луцьким і його батьком. Далеко пізніше Юрієві стало відомо, що батька заарештувала радянська влада ще в 1939 році і що 1941 року він помер у концтаборі на півночі Росії. У грудні 1943 р. Ю.Луцький пішов до британської армії. Будучи військовим перекладачем, він став безсилим спостерігачем і учасником холоднокривної передачі радянських дезертирів, котрі опинилися в англійській зоні окупованої Німеччини, в руки радянської армії на майже певну смерть. Марко Павлишин зауважує, що ми не помилимося, якщо побачимо зв'язок між особисто пережитим під час війни – втратою рідної людини через примху злочинної держави, гіркотою від прагматичного цинізму авторів міфу про “чесну гру” – та етичним пафосом усіх пізніших праць Юрія Луцького. Наукова об'єктивність його писань ніколи не стає “перепорою для солідаризації з кривдженними і засудження кривдників” [5, с. 119]. Можливо, таке відчуття історичної несправедливості, загострене особисто пережитим, вплинуло на рішення Юрія Луцького змінити напрям кар'єри. Переїхавши після війни до Канади, 1949 року він залишає посаду викладача англійської літератури в Саскачеванському університеті і їде до Нью-Йорку, де в Колумбійському університеті починає підготовку до докторату зі славістики. У виборі теми – навкололітературна політика в підрадянській Україні до 1934 року – відчувається і характерна для Луцького опозиційність ( цього разу “проти течії” американської славістики), і бажання якоїсь справедливості, “чесної гри”: адже ж неповних два десятиліття перед тим було вимордувано ледь не всіх, хто творив українську літературу, а поза вузькими колами української еміграції про це майже ніхто не знав і не писав. У 1952 р. Ю.Луцький успішно захистив дисертацію на тему: “Літературна політика на радянській Україні; 1917–34” (“Literary Politics in the Soviet Ukraine, 1917–34”). З 1952 по 1984 рр. –

професор і голова слов'янського відділу в Торонтському університеті. Лауреат нагороди Антоновичів 1999 року. Завзятий англофіл, Юрій Луцький упорядкував своє життя, чи, власне, творчість, “із подиву гідною педантичністю”: нічого зайвого, випадкового, незавершеного [6, с. 161]. Після важкої хвороби помер у торонтській лікарні 22 листопада, на 83-му році життя. Залишилася дружина, шотландка з походження, з якою він переклав за півстоліття англійською мовою кільканадцять книжок українських письменників, залишилося троє доньок, онуки, учні, що із незмінною шаною згадують свого університетського професора, і, звісно, десятки наукових статей, збірників, книжок.

Літературно-наукові праці Ю.Луцького можна поділити на дві групи – дослідницька та перекладацька. Обидва аспекти часто доповнюють один одного. Основний акцент припадає на літературознавство, хоча перші друковані праці Ю.Луцького стосуються мовознавчої проблематики: 1949 р. він видав “Граматику сучасної української мови” (“Modern Ukrainian Grammar”), а через рік – “Підручник англійської мови для українців” (“English for Ukrainian”). У літературознавчому ж доробку можна виокремити три основні комплекси досліджень: 1) Шевченко, 2) Куліш, 3) ВАПЛІТЕ. Кожне з названих явищ розглядається не ізольовано, а в контексті – часовому й ідейному: всю свою увагу літературознавця Ю.Луцький зосереджує на історії українського письменства XIX – першої половини XX століття. Маємо цілий ряд шевченкознавчих розвідок, написаних англійською мовою; в основному це наукові статті, як-от: “Дослідження творчості Шевченка через сто років після поетової смерті” (“Shevchenko Studies One Century after the Poet’s Death”, 1962); “Чи є Шевченко символом універсальної свободи?” (“Is Shevchenko a Symbol of Universal Freedom?”, 1964); “Архетип байстрюка в Шевченковій поезії” (“The Archetype of the Bastard in Shevchenko’s Poetry”, 1970); “Шевченко та Блейк” (“Shevchenko and Blake”, 1978). Є також і монографія есеїстичного плану: “Шевченкова незабутня мандрівка” (“Shevchenko’s Unforgotten Journey”). Деякі шевченкознавчі статті друковано українською мовою в журналі “Сучасність”: “Ще до теми – Шевченко і Куліш” (1985, Ч.11), “Шевченкові зустрічі з Мазепою” (1986, Ч. 12), “Шевченко, Куліш і граф Орлов” (1987, Ч. 3). Саме із статей, написаних українською мовою, добре видно, що шевченкознавство

Ю. Луцького не замикається лише на самому Шевченкові, а має виходи до інших постатей українського літературно-культурного розвитку. В такому розширеному контексті необхідно згадати ще про дві наукові монографії Ю. Луцького: "Молода Україна: Кирило-Мефодіївське братство" ("Young Ukraine: The Brotherhood of Sts. Cyril and Methodius") та "Між Гоголем і Шевченком: Полярність в літературній Україні" ("Between Gogol' and Sevcenko: Polarity in the Literature Ukraine, 1798-1847"). З огляду на те, що остання розвідка певною мірою стосується не лише україністики, а й русистики, вона отримала широкий резонанс, і саме висновки Ю. Луцького досить часто використовуються в окресленні феномена не стільки Шевченка, як Гоголя.

Засадничою тезою монографії Ю. Луцького "Між Гоголем і Шевченком: Полярність в літературній Україні" є протиставлення Гоголя і Шевченка, двох українців, що належали до того самого покоління, творців, що їхні літературні шляхи йшли в протилежних напрямках. Обидвох їх досліджено і як письменників, і як протилежні полюси українського культурного розвитку першої половини 19-го сторіччя. Гоголь – представник традиційного, консервативного малоросіяництва, Шевченко – революційного, новітнього, українства. На тлі 19-го сторіччя Юрій Луцький продовжує вивчати питання, що були поставлені в "Літературній політиці": що таке національна свідомість? які її форми? як вона еволюціонувала? Гоголь ототожнює українськість з історією, з відмираючою периферією. У книзі читаємо: "...треба прагнути до підтримки і зміцнення однієї, панівної мови для всіх рідних нам племен. Домінантою для росіян, чехів, українців, сербів має бути єдина святиня – мова Пушкіна, яким є Євангеліє для всіх християн, католиків, лютеранів і генгуттерів" [7, с. 148]. Гоголь виступає як речник колоніального складу думки і як культурне явище, що допомагає здійснювати імперську владу. Шевченко категорично заперечує імперію і стверджує українськість "...як Проект, як романтичну телеологію" [5, с. 121]. Кобзар для Луцького – рушій антиколоніального начала. У монографії читаємо: "Якщо під націоналізмом розуміти обстоювання основних людських прав (соціальних, національних, культурних і мовних), тоді Шевченко справді націоналіст. Його вимоги соціальної справедливості й національного самовияву по-суті являли

собою декларацію незалежності” [7, с. 188]. У цій монографії автор намагається проаналізувати розбіжність в духовному житті України того часу, розбіжність, яка певною мірою існує і сьогодні. Луцький розглядає це явище радше з боку історії інтелектуального життя, ніж літературної критики. В дослідженні автор намагається висвітлити процес виникнення модерної української національної свідомості, яка головним чином виявилася в літературі і науці (історія, етнографія). Саме тому багато уваги присвячується письменникам, історикам і фольклористам тієї доби. Незважаючи на суперечності, які криються в самій темі, значення постаті Гоголя аж ніяк не применшується, а навпаки, вона стає історично виправданою. Матеріал монографії опертий на першоджерела і документальні дані. Цим зумовлене також велике число приміток. Але праця написана в першу чергу для англомовного читача, який про ту добу, на думку автора, недостатньо поінформований.

Оскільки дослідницький комплекс “Шевченко” має в літературознавчих розвідках Ю. Луцького надзвичайно широкий культурологічний контекст, окремими своїми аспектами він перевищає до інших чільних постатей української літератури – передовсім до Пантелеймона Куліша. Те, що Луцький написав про нього, обсягом дещо поступається перед шевченкознавчими розвідками, але ніяк не значенням.

Навіть більше: саме Юрію Луцькому належить вартісна англомова монографія “Пантелеймон Куліш. Нарис його життя і доби” (“Panteleimon Kulish. A Sketch of His Life and Times”, 1983), яка спеціально присвячена творчості П. Куліша. Луцького приваблює складність і неоднозначність Куліша як українського інтелігента; його світоглядна оригінальність, яка відбивається в своєрідному консерватизмі під назвою “хуторянство”; і його нахил сперечатися з Шевченком або намагання у першому українському історичному романі – “Чорній раді” – розмонтувати міф про націотворчу роль козацтва – перш ніж цей міф утвердився у жанрі роману. У річищі наших спостережень можна зауважити, що саме в формі роздумів подає Ю. Луцький підсумки своїх тривалих студій над творчістю П. Куліша. Науковець зазначає: “П. Куліш – великий просвітитель народний і ворог політичної акції” [8, с. 20]. Як русофіла ситуативного його взагалі не люб-

лять у діаспорі, але цінне в Куліша – його незмінна переконаність у тому, що культура мусить бути понад політикою. Особливу увагу Луцький звертає на те, що Кулішева мова нині доступна всім. Стиль його публіцистики та перекладів (окрім Біблії, він уперше переклав українською деякі драми Шекспіра) ясний і промовистий, далекий від стилю сьогоденної темної непролазної деконструкції [8, с. 21]. До монографії про життєвий і творчий шлях П.Куліша долучається також видання “Вибраних листів Пантелеймона Куліша, українською мовою писаних” (Нью-Йорк; Торонто, 1984), що є найпомітнішою публікацією Кулішевого епістолярію у другій половині ХХ ст. Поруч з монографією про П.Куліша маємо “Чорну раду” (“The Black Council”) в англomовній інтерпретації Ю.Луцького.

Отже, Ю. Луцького з повним правом необхідно зарахувати до найавторитетніших кулішезнавців після дослідників 1920-30-х рр. – Дм. Дорошенка, М. Зерова, В. Петрова, О. Дорошкевича, Є. Кирилюка.

Об’ємний доробок Луцького-літературознавця пов’язаний з історією української літератури ХХ ст. Передовсім йдеться про український ренесанс 20-30-х рр. У 1992р. з’явилася монографія Луцького “Українська література в двадцятому столітті. Посібник для читача” (“Ukrainian Literature in the Twentieth Century. A Reader’s Guide”), що мала за мету в малому об’ємі (менше 120 сторінок) ознайомити англomовного студента й нефахового читача з основними фактами й проблемами широкої і складної теми. Особливу увагу Луцький зосередив на організації ВАПЛІТЕ (Вільної Академії Пролетарської літератури, секретарем якої був Аркадій Любченко). Усюди в Луцького – найвиразніше, можливо, в дослідженнях літератури ХІХ століття – ми зустрічаємо тему приреченості культури, що перебуває в боротьбі за національне самоутвердження: вона змушена зосередитись на тактичних потребах боротьби, замість знаходити шлях до того, що Луцький вважає загальнолюдським. Таку проблему Луцький бачив і в житті української діаспори. Найконтroversійніше й найбільш образно він сформулював її в полеміці 1960-х років довкола питання про “дві батьківщини” другого і пізнішого покоління української еміграції. Цитую за Луцьким: “...в світі ідеологій і холодної війни першим обов’язком інтелектуаліста є зберегти строгий

скептицизм, свободу думки і віру в людину. Не шукати нових ідеологій чи догм, а старатися оборонити місце для людського розуму і гідності одиниці. Це означає визволитися від всяких змін, від традицій (крім цієї, що завжди йде проти всіх прийнятих традицій), шаблонів мислення і застарілих теорій про життя і мистецтво” [3, с. 111].

Виклад у працях Ю. Луцького вражає лаконічністю й жвавістю, а крім того нетиповою для української критики щирістю в оцінках. Зокрема, Луцький відмовляється від традиційного шанування канонізованих радянським режимом літературних явищ. Пояснюючи, чому він відводить зовсім мало місця добі соціалістичного реалізму, Луцький твердить: “тьма радянських літературних творів того періоду не заслуговує на серйозну літературну аналізу, оскільки вона належить до царини графоманії чи жовтого (або, можливо, червоного) журналізму” [5, с. 123]. У процесі ознайомлення з творчим доробком Ю. Луцького приходимо до переконання в існуванні універсальних людських і естетичних вартостей, а також універсальності здорового глузду і чесної науки.

Роздумуючи над теоретичними поглядами Ю. Луцького, Марко Павлишин прийшов до висновку (і з ним важко не погодитись), що:

1. Рушієм досліджень Луцького є зацікавлення структурами сучасності і процесом їхнього становлення в історії. Учений постійно звертається до найновіших літературних теорій та до осмислення сучасного літературного процесу. Усвідомлюючи ключове значення для цього процесу і для української дійсності взагалі перехрестя культури і політики, Луцький вивчає найдраматичнішу їхню колізію в двадцятих і тридцятих роках. Знову ж, шукаючи джерела явищ та проблематики “розстріляного відродження”, він згодом повертається до ХІХ-го століття, щоб простежити творення модерної української національної свідомості.
2. За таким сяганням із сучасного у минуле лежить тверде переконання, що дбайливо зібрані емпіричні факти можна об’єднати в обґрунтовану розповідь, яка пояснює процеси в світі й розкриває зв’язок між причинами й наслідками. Цей методичний принцип, споріднений із переконанням ренесансу й гуманізму про те, що мірою всіх речей є людина, Луць-



кий назвав би просто здоровим глуздом. Вагання постструктуралізму щодо можливості об'єктивних, правдивих наративів Луцький відкидає на письмі й ще виразніше в особистому спілкуванні, як несуттєву данину інтелектуальній моді.

3. Дія і творчість людини для Луцького тісно пов'язані з її характером і переконанням. Тому для пізнання епохи необхідним є біографічне знання. Життя людини, знову ж, розвивається тільки у взаємодії з контекстом чи, точніше, різними контекстами: походженням, родинними й соціальними умовами, інтелектуальними імпульсами; на думку вченого політичне й культурне оточення впливають на людину, а людина впливає на своє оточення. Такий позитивізм Луцького має своїм наслідком те, що в його руках літературознавчі дослідження не залишаються виключно біля текстів, а часто переходять у царину біографії й історії. Більше того: основним об'єктом пізнання для Луцького часто є не природа та цінність літературних творів, а історичні процеси, виявами яких вони (твори) є. Темою книжки “Між Гоголем і Шевченком”, наприклад, Луцький вважає “певний період в інтелектуальній історії українства. Тоді серед українських інтелектуалів зародився національний рух. Випало так, що більшість учасників цього руху були письменниками”. Однак, головну увагу приділено тут ідеям, які плекали ці люди, і середовищу, до якого вони належали, а не їхнім досягненням у плані чисто літературному чи естетичному.
4. За такою тенденцією цікавитися передовсім основними процесами в історії і культурі лежить демократичне переконання: ці процеси важливі, бо вони торкаються життя багатьох людей. Тому гуманітарні науки повинні описувати їх прозоро, цікаво й коротко – доступно для кожної вдумливої людини. Тому Луцький не послуговується спеціальною літературознавчою термінологією, складні думки подає просто і спокійно погоджується з заувагою колеги, що його “наукові праці сповняють роль доброї журналістики” [9, с. 12].
5. У системі здорового глузду, яку Луцький пропонує читачеві, гарантію достовірності дає документ. Тому монографії Луцького такі щедрі на цитати, і тому стільки енергії він приділив саме редагуванню та публікації документів. Із цим

пов'язаний і вияв скепсису супроти деяких літературознавчих теорій: вони ніби підносять дослідника вище його матеріалу, тоді коли його справжнє завдання – дозволити фактам самим заговорити.

6. Попри деякий скепсис у ставленні до теорії, Луцький деколи цілком доречно застосовує нетрадиційні теоретичні методологічні моделі, якщо вони допомагають пізнати об'єкт дослідження. Яскравим прикладом цього є стаття про архетип байстрюка в Шевченка, яка оперує поняттями психоаналітичної теорії Карла Юнга. Але ще важливіше те, що головні праці Луцького свідчать про його чітке усвідомлення необхідності моделювання і системності – mimo того, що він про це відкритим текстом не каже. Розстріляне відродження постає перед читачем, як драма, культурний світ ХІХ століття в Україні – як силове поле між полюсами імперської і національної свідомості. Пластичність і переконливість зображення є наслідком характерного для Луцького вміння ієрархізувати важливе і менш важливе, балансувати між емпірикою і узагальненою оцінкою. Вирішальним тут є модель, результат широких знань та мудрих інтуїцій. Модель є невіголошеним принципом організації інформації, пізнавально-педагогічний скелет привабливо “природного”, розповідного викладу [5, с. 118].

Ім'я Луцького пов'язане з цілою бібліотекою видань, без яких годі мислити сьогодні українське літературознавство і без яких побудувати англomовний курс з української літератури просто неможливо. “Він має ім'я, якого не обминеш у шерензі найбільших науковців на Заході” [10, с. 138]. На нашу думку, праці Луцького і далі будуть збагачувати українського читача і свіжим стилем наукового викладу, і постановкою багатьох наукових питань, і оригінальними, глибокими оцінками та судженнями.

### **Цитована література**

1. Енциклопедія Українознавства: Словникова частина. – Б.м., 1962. – Т.4.
2. Мороз М.О. Луцький Юрій Остапович // Українська літературна енциклопедія. – К., 1995. – Т. 3.

3. Лучук О. Юрій Луцький – дослідник і перекладач української літератури // Слово і час. – 1998. – № 4-5.
4. Луцький Ю. Нарис мого життя // Дзвін. – 2002. – № 4.
5. Павлишин М. Покинути рідні береги, не покидаючи рідних горизонтів // Сучасність. – 1999. – № 5.
6. Рябчук М. Остання осінь патріарха // Березіль. – 2002. – № 1-2.
7. Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком // Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком. – К., 1998.
8. Луцький Ю. У праці й суперечностях // Слово і час. – 1994. – № 8.
9. Луцький Ю. Автобіографія // Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком. – К., 1998.
10. Сверстюк Є. Культурна присутність Юрія Луцького // Сучасність. – 2000. – № 9.

#### **Аннотация**

В статье рассматриваются литературоведческие взгляды Юрия Луцкого. В процессе ознакомления с творческим наследием ученого делается вывод о доминировании универсальных человеческих и эстетических ценностей, а также о приоритете здравого смысла и честной науки.

#### **Annotation**

The article deals with Y. Lutzky's literary views. In the process of the investigation of the scholar's creative heritage it is concluded that, firstly, universal human and aesthetic values predominate, and secondly, common sense and fair scholarship have priority.

*Стаття надійшла до редакції 12.04.2004*  
*Стаття поступила в редакцію 12.04.2004*

**“БЕЗДЕЛУШКИ” БЫТА КАК ПАТОГЕННЫЙ ФАКТОР  
СОВРЕМЕННОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ТЕКСТОВ ОТКРЫТОК И ЧАШЕК)**

Слом эпох – всегда сложное, соблазнительное, интересное, провокационное и актуальное во всех смыслах явление, особенно когда ты становишься свидетелем и непосредственным участником пограничной культуры, погружен в неё живьем. С одной, традиционной, стороны, пограничное состояние культуры до предела обнажает проблемы, противоречия, просчеты, успехи, желания, стремления *уже* уходящего и *еще* не пришедшего. Слом эпох привлекает исследователя становлением, балансированием на тонкой и опасной грани хаоса и порядка, неограниченной, потенциально плюралистической возможности свободы и авторитета нормы, диктата стабильности. Но, с другой стороны, переходное, рубежное, граничное сознание – это опасная, коварная ловушка для исследователей. Чрезмерная углубленность и притягательность пограничности вполне может обернуться тем, что рубежность и переходность становятся подчас самоценными и самозначащими в своей сущности. Это мы, кстати, сейчас и наблюдаем [См., например, из последних публикаций: 1-5]. Все настойчивее и чаще говорят собственно о катастрофе, хаосе, конце, границе, скачке, бифуркации, *внесловесном, запорговом, безграничном* состоянии культуры. Обращаясь к современности, прежде всего делают акцент на смене длительной эпохи господства Слова ансамблем знаков. Более того, уже становится вполне реальным и очевидным вывод: современный “социокультурный контекст стимулирует разработку концепций новой виртуальной культуры XXI в. (киберкультуры), идущей на смену эпохе письменности” [6, с. 429].

И, казалось бы, с этим трудно не согласиться, особенно если учесть уже хрестоматийное представление о том, что XX столетие – это столетие глобальных смертей: *смерти автора*,

*смерти героя, смерти читателя, смерти жанра, смерти субъекта, смерти искусства, смерти смысла...* Однако есть и то, пожалуй, единственное, что действительно породил XX век – это повседневность. Хотя и в этой области возникает ряд проблем, обусловленных чрезмерной активизацией состояния и проблемы слома, переходности. Вторая половина XX столетия, безусловно, характеризуется актуализировавшейся проблемой сдвигов, перестройки и упрочнения новых соотношений, с одной стороны, между различными видами искусства, а, с другой стороны, между искусством, наукой и повседневностью. Одним из частных следствий этой проблемы является сближение и взаимопроникновение социально-общественных, экономико-политических, художественно-эстетических, обыденно-повседневных интенций, когда до предела обнажается граничность культурного сознания и его зависимость от текучести и переходности как способов существования.

Культура – прежде всего мера человечности человека (В. Великовский). В случае же с XX веком ситуация определяется, или точнее сказать, индивидуализируется до предела проблематизированным самим смыслом человеческого существования, понимаемого в одновременной реализации бытового и бытийного оснований. И одним из частных, но значимых подтверждений тому выступает активизация исследовательского внимания к повседневности или тому, что Э. Гуссерль называл жизненным миром. Даже краткий обзор научно-исследовательской литературы, непосредственно посвященной повседневности [См., например: 7-18], отражает глубинные процессы, превращающие естественное, принципиально нерелефлексивное, единственно нормальное и нормативное – жизненный мир – в проблему, в нечто принципиально оксюморонное: знакомо-незнакомое, привычно-чужое состояние. С этой точки зрения показательно даже название работы Мишеля де Серто “Изобретение повседневности” (1980) [18]. Повседневные, бытовые формы сознания и мышления начинают активно соотноситься с такими привилегированными формами, как философское, историческое, политическое и художественно-эстетическое сознания. Повсе-

дневность осмысливается как ценностное пространство формирования, становления и осуществления коллективного культурного бессознательного. “Постановка проблемы повседневна, – пишет И.И. Ильин, – позволяет изучать жизнь не в ее крайних, фиксируемых в философски отрефлектированных понятиях или в художественно-религиозных сублимациях, а в том виде, как она проявляется в быту, отчасти в сознательном, а в большей мере даже в бессознательном виде” [7, с. 202]. Наиболее четко и ёмко сущность этого семантического проблемного поля сформулировал современный российский философ В.С. Библер. В статье “XX век. Человек. Культура”, постоянно подчеркивая, что буквально на всех уровнях существования культуры, “в начале XX века связь веков разорвалась” [19, с. 302] и во всех отраслях знания (даже в естествознании) “возникают странные феномены” [19, с. 304]. Исходя из этого, В.С. Библер делает вывод: “В XX веке феномен культуры – и в обыденном его понимании, и в его глубинном смысле – сдвигается в центр, в средоточие человеческого бытия, пронизывает (знает ли сам человек об этом или нет) все решающие события жизни и сознания людей нашего века” [19, с. 301] [выделено нами. – Э.Ш.].

Но, несмотря на крайнюю заинтересованность в повседневности, в различных формах и видах ее проявлений, как правило, этот момент – проблематизация повседневности и ее активное вторжение в сферу символических форм культуры (Э. Кассирер) – упускается из виду. Вследствие чего не учитывается несколько существенных моментов, проясняющих суть современного состояния культурного сознания и указывающих на его, по сути, непереходный характер, который скорее всего можно охарактеризовать именно как сложное смещение/совмещение внутри человеческой экзистенции бытового и бытийного начал, когда не просто каждый поступок, но каждая вещь, *безделушка быта* (Ю.М. Лотман) – *свидетель и судия* (М.М. Бахтин) не только личности, но и культуры. При этом развивается поистине аномальное состояние, когда человек и вещь как бы меняются местами, поддаваясь соблазну оборотничества и имитации. Вещь, особенно *безделушка быта*, вроде бы приобретает право

на слово, на собственную позицию и голос, стремясь перешагнуть, разрушить отведенные ей пределы ритуального и эстетического семантического пространства. Она все больше становится субъектноподобной и говорящей. Вещь, и подчеркнем еще раз, особенно *безделушка быта*, как активная манифестация повседневности, приобретает форму мнимого существования, трансформируясь посредством демонстративно заявляемого и пропагандируемого яко бы собственного слова, собственной позиции в культуре, в квазисубъект. Человек же, наоборот, постепенно, но неумолимо утрачивает свое сугубо человеческое право на слово как на одно из важнейших специфических, неотчуждаемо культурных оснований и проявлений сознания (М. Шелер, Э. Кассирер) и бытия (М. Хайдеггер). Он, оксюморонно принимая одновременно всерьез и безразлично *безделушку быта* (Ю.М. Лотман), вступая с ней в квазисубъектные отношения, модифицирует слово как таковое. С точки зрения классического логоцентричного культурного сознания, возникает и развивается ситуация *радикального извращения* (Ж. Бодрийяр), когда слово, а вместе с ним и человек, утрачивает память о своей природе, предназначении и функциях.

Именно этим и обусловлены цель и задачи статьи. Значимо в современной культурной ситуации упрочнения и дальнейшего развития эпохи ансамбля знаков выяснить сущность и функции слова повседневности в его наиболее интимно не рефлектируемом проявлении: слове, запечатленном на *безделушке быта*, реализующемся якобы *через* и *в* вещном начале. При этом рассмотрение такого “безделушечного” существования слова, которое в силу своей природы является легитимированным словом *безмолвствующего большинства* (А.Я. Гуревич), будет направлено, во-первых, на выявление его статуса, культурных истоков и природы; во-вторых, на особенности реализации в современной ситуации, определяемой большинством исследователей как плюралистической, как эпоха тотальной гибели идеологии.

Так, современное культурное сознание характеризуется глубинной онтологической взаимосвязанностью, взаимозависимостью и со-противопоставленностью слова, изначально ориен-

тированного на логос, осуществляющегося в нем, и слова, выполняющего утилитарно-прагматическую коммуникативно-информационную функцию. Зарождение и активное развитие такого состояния произошло еще в самом начале Нового времени, когда одним из важнейших следствий секуляризации сознания и проблематизации Абсолюта было не только превращение религии в идеологию и активное развитие социально-общественных идей и институтов. В семантическом пространстве Слова также происходит революция, не менее значимая, чем религиозные революции. Именно эта революция, в единстве с религиозной революцией, обусловила образ мира и человека Нового и, в особенности, новейшего времени. Логоцентричному слову отказывается в прежней универсальности, культуросозидательной роли, оно превращается лишь в атрибут культуры со всеми вытекающими последствиями [20]. Параллельно с кризисом логоцентричного слова происходит рождение, а также быстрое официальное распространение, утверждение и легитимация аномального, т.е. “необычайного”, “несходного с обыкновенным”, привычным на протяжении нескольких тысячелетий словом слова. Это было слово газетно-журнальное, принципиально обращенное к истории, а еще точнее, к современности. Газетно-журнальное слово (а в последствии слово средств массовой коммуникации вообще) – это слово, изначально ориентированное на историю, более того, это слово – свидетельство и реакция на осознанное и принятое ограниченное существование мира и человека во времени; это слово человека, уже не ведающего ужаса истории (М. Элиаде) [См., по этому поводу: 21]. Если логоцентричное слово всегда ориентировалось на изображение, проникновение к высшему и вечному миру, сквозь преходящий земной\*, если оно стремилось преодолеть сугубо человеческое

---

\* Причем такое отношение к логоцентричному слову характерно не только для традиционалистского художественно-эстетического сознания (древность, Средневековье, Возрождение, классицизм, барокко), но и для индивидуально-творческого художественно-эстетического сознания (романтизм, реализм) и даже для дробного, разнородного, разноликого и кризисно-



измерение, то слово массовой коммуникации, наоборот, утверждает приоритет земного, настоящего, до предела человеческого. Оно вводит с собой и постепенно развивает и укрепляет позиции современности и повседневности; позиции “человека исторического, современного, который осознает себя творцом истории и хочет им быть” [22, с. 110-111].

Причем эта взаимосвязанность, со-противопоставленность двух генетически разнородных типов слов демонстративно проявляется сейчас на всех уровнях существования Слова, создавая особое, аномальное семантическое пространство, индифферентное относительно базисных оппозиций, противопоставлений и задающее неэклетическое совмещение разнородных смыслов, интенций, а также приоритет информации перед жизнью. В связи с этим напомним хотя бы окончательное расшатывание и преодоление стандарта вкуса, выражающегося, в том числе и в стилевых сломах, пренебрежение тропеической природой. Не менее значимы трансформации и в сфере социально аксиологической. Так, А. Хеллер, анализируя современную культуру как определенный итоговый этап развития культуры Нового времени, говорит о том, что сейчас происходит трагически непоправимая “тотальная субъективизация вкуса”, когда “люди с презрением относятся к тем, кто принадлежит к так называемой культурной элите, устанавливающей стандарт вкуса, потому что стандарт вкуса больше не признаётся” [9, с. 166]. Также отметим важность киноязыка и киномышления, захватывающих сознание культуры XX века. Более чем показательным примером является тотальная “рекламизация” действительности и искусства (в частности феномен поп-арта, выстраивание непосредственно рекламного текста по законам художественного произведения, превращение любого жеста “лидера мнений” в тиражируемый

---

го XX века. Проблема слова, манифестирующего вечность, – это изначальная родовая проблема художественно-эстетического сознания, которая не может исчезнуть, как не может исчезнуть сам феномен искусства. Это слово может изменяться, даже мутировать, превратиться в трансэстетику и трансискусство, как говорит Ж. Бодрийяр, но не может не быть.

массово значимый шаг, господство реальных шоу).

Можно говорить, что происходит поглощение логоцентричного слова, генетически несущего в себе память о культуротворческой миссии, словом информационно- и историкоцентричным, изначально конвенциональным, выполняющим вторичную, утилитарную вспомогательную роль, не обладающим глубинной онтологической памятью и, вследствие этого никогда не способным “откликнуться” на призыв:

Останься пеной, Афродита,  
И, слово, в музыку вернись,  
И, сердце, сердца устыдись,  
С первоосновой жизни слито!  
(О.Э. Мандельштам).

Еще в начале XX века Н.С. Гумилев, почувствовав эти процессы, скажет так: есть читатели книг, а есть читатели газет. А уже в конце XX столетия Ж. Бодрийяр в эссе “Судьбоносные события” определит это с большей четкостью, жесткостью и акцентированием внимания на принципиально изменившейся онтологической ситуации: “Облучение тел началось в Хиросиме, но оно продолжается подобно нескончаемой эпидемии в виде излучения, испускаемого средствами массовой информации, образами, знаками, программами, сетями” [23, с. 55]. Здесь нет проблемы первоосновы жизни и слова, нераздельного, но и не слиянного с нею. Проблема в том, что здесь уже нет проблемы: Хиросима и знаки средств массовой коммуникации равнозначны, равноценны, однородны по своему проявлению и воздействию на индивида. Действительность и разнородные типы слов образуют единое пространство жизнедеятельности и жизнестроительства, нечуткого и безразличного к их разнородности.

И как следствие у феномена культуры в его обыденноповседневном проявлении уже сформировалась прочная текстуально манифестируемая позиция – тексты, порождаемые системой средств массовой коммуникации, которые проникают в самое интимное пространство жизнедеятельности индивида.

Причем, прежде всего имеются ввиду не традиционные тексты mass-media, которые хотя бы формально еще ориентированы на логоцентричное слово, корригируют с ним по ряду моментов, порой формально изоморфны ему и несут в себе и через себя типологическую память об этом.

Однако происходит тотальное и незаметное пленение и поглощение повседневности, а главное более интимного, традиционно сокровенного семантического пространства – быта – чужим анонимным словом, утратившим всякую память о своей природе, статусе и функциях. Например, готовые подписи на массовых открытках или надписи на чайных чашках, охватывающие буквально все без исключения жизненные ситуации: от официально-торжественного юбилея до дефлорации. Повседневность в ее бытовом, наиболее открытом, доступном всякого рода влияниям, интимно уязвимом, проявлении наполняется и заменяется/подменяется готовыми формулами, расположенными на предметах каждодневного обихода:

Дорогой!  
Я хотела  
вложить в эту  
чашку 1000 поцелуев  
Чмок! Чмок! Чмок!

Или иной пример из области праздника: “Поздравления для Лиды!” (Дизайн Т. Менжинской, текст И. Бутенко, 2002 г.). На открытке изображена голливудского типа пышногрудая дамочка a-la Мэрилин Монро, сексуально призывно демонстрирующая улыбку и длинные ноги, восседающая в мешанском букете гротескно нарисованных роз, а на развороте приводится стихотворное поздравление, обращенное ко всем Лидиям:

За судьбой не мчись по миру,  
Распахни души глаза  
Ощути в своей квартире,  
Лидия, как хороши

Краски жизни! Окунайся  
В реку роскоши земной,  
На волнах любви качайся,  
Наполняя дом мечтой!  
Горизонт объемля взглядом  
Не спеши его догнать...  
Лида! Счастье твое рядом  
Постарайся увидеть!

Конечно же, возникает соблазн объяснить подобного типа явления исходя преимущественно только из деградации и последующего разрушения стандарта вкуса, что ведет к культурно-революционным процессам, о чем говорит А. Хеллер. Однако если бы это было действительно так, то (как это не прозвучит парадоксально на первый взгляд) это было бы реальным и прогрессивным движением культурного сознания, свидетельствующим об изменениях индивида (как частного, так и массового), избавлении его от тотальности идеологии, уничтожении тоталитаристского способа мышления и прорыве круга *власть-знание* (М. Фуко).

Что имеется ввиду? Ж. Бодрийяр в одном из небольших эссе с симптоматическим названием – “Ад одного и того же” [23] – обращается к классической проблеме двойничества. Сначала он рассматривает двойника, появившегося еще в древних культурах, как проявление темной, патогенной стороны человеческой личности (то, чего всегда боялись, воспринимали как отклонение и стремились уничтожить). Романтики, Ф.М. Достоевский изображали двойничество как аномалию, как пагубную материализацию аббераций сознания, тайных движений духовной жизни. Это, своеобразное прославление страшного и всемогущего своей древностью, неотторжимостью от личности человека двойника. И вот здесь Ж. Бодрийяр говорит: если посмотреть на конец XX столетия, когда появляется и все более становится жизненно насущной проблема клона и клонирования, и сопоставить ее с проблемой двойничества, то, безусловно, последнее – предпочтительнее. Ведь двойник имеет “отца” и мать”; двойник – это проявление прежде всего неискоренимости

памяти как основы культуры, человечности, метаний духа, болезненности и не успокоенности сознания. Более того, сама болезнь оказывается более гуманной и человеческой, чем акт клонирования и феномен клона – простого дурного, бесконечного повторения, уничтожения двойника-зеркала, когда только и остается:  $1 + 1 + 1 + 1 \dots$ , т.е. ад одного и того же. И поэтому, естественно и закономерно, с этих позиций переосмысливается и XIX век, и начало XX столетия.

Так вот, если эксплицировать эту мысль Ж. Бодрийера на проблемы Слова, причем и в его логоцентрическом, и в информационно-, историоцентрическом проявлении, то, окажется, что слово на чашках и открытках несет с собою и упрочняет тоталитаристский способ мышления, который в условиях неклассического типа культуры обернулся *адом одного и того же* (Ж. Бодрийер). Безусловно, что надписи на чашках, подписи на открытках можно толковать как явно банальные, пошлые, вульгарные, лишенные даже намека на корректность, тактичность, наличие вкуса, стиля. Конечно же, их можно возводить к народной культуре, традициям ярмарок, лубка, которые особенно активизировались в эпоху демократизации культуры и *восстания масс* (Х. Ортега-и-Гассет). При этом провозглашаемые демократизм и новая плюралистическая эстетическая парадигма культуры, вполне могут объяснить омассовление и вульгаризацию вкуса, которые через предметы потребления, активно, беспрестанно тиражируемые и запускаемые в производство, массовое потребление, проникают в быт, заполняют его. Однако это не совсем точно отражает происходящие процессы. Проблема сложнее и находится, как нам представляется, в иной методологической плоскости.

Необходимо помнить, что открытки (как в их традиционном бумажном формате, так и виртуальные, интернетовские, существующие в услугах мобильной связи, использующиеся в SMS-сообщениях), чашки – как информационно-коммуникативное явление – обусловлены ментальными особенностями культурного сознания, выступают кодификатором и хранителем социального культурного бессознательного. К тому же они зави-

сят, и на уровне синхронии, и на уровне диахронии, от экономико-политического, социально-общественного, идеологического состояния. Тем более, что на чашках и открытках в последнее время преобладает не столько визуальное начало, и не условно иконическое, когда, например, роза – знак любви, елка – Нового года, свечи – Рождества, и не этикетно вербальное, когда достаточно минимальной надписи, скажем “Поздравляю”, “С 8 Марта”, “С Новым годом”, “С новосельем”, “Лучшему обществу”, а иконически сюжетное и словесно-информационное [см. об этом подробнее 24]. Слово открыток и чашек, проявляя заботливость и внимание к человеку, лишая его ненужных, излишних, обнаруживающих способность к стереотипному, клишированному, поточному решению, проблем и забот, в том числе и думанья, заменяет/подменяет собой интимное пространство жизнедеятельности личности. Человек, принимая подобные *безделушки быта*, заполняя ими свое повседневно-бытовое семантическое пространство, фактически добровольно и даже с охотой и желанием отказывается от собственного слова, собственной позиции в собственной же коммуникации.

Этот прием был четко вскрыт и описан еще Дж. Оруэллом в романе-антиутопии “1984”. Для писателя совершенно ясно, что в условиях тоталитарной культуры “послать письмо по почте невозможно. Не секрет, что всю почту вскрывают. Теперь почти никто не пишет писем. А если надо с кем-то снестись – есть открытки с напечатанными готовыми фразами, и ты просто зачеркиваешь ненужное” [25, с. 85]. Но в тоталитарные времена хотя бы четко обозначена дихотомия свобода/инквизиция, власть/оппозиция (революционность, диссидентство). И слово в такой культуре тоже имеет четкую дифференциацию по природе и функциям: официальное, однотонное, до предела серьезное, одностилевое и неофициальное, карнавализованное, диалогическое (М.М. Бахтин), то, которого всегда опасались и на которое устраивали гонения.

А как быть со словом открыток и чашек в ситуации нашей культуры? С внешней точки зрения, она конечно же не тоталитарна и *послать письмо по почте возможно*. Это во-первых. Во-

вторых, всевозможные подписи, надписи, иконические знаки явно, публично навязчиво демонстрируют разностильность, не однотонность, апофеоз карнавализации. Неужели открытку с изображением обнаженной красотики, прикрытой лишь сексуально стекающей мыльной пеной, на фоне роскошного, притягательно поблескивающего автомобиля (знака мужского начала), и с текстом, апеллирующим к фольклорно-анекдотическому, разговорно-обиходному началу (“Намылилась к тебе в гости”), можно актуализировать относительно мира, изображенного Дж. Оруэллом, Е. Замятиным? И неужели кто-либо осмелится сопоставлять мрачный мир, полный давящей идеологии, тирании, принуждения, унижения, с милой, забавной, фривольной чашкой для розыгрышей, приколов, беззаботного досуга, хорошего каждодневного настроения, да еще и обыгрывающей в разговорно-вульгарном стиле через цитацию слово всемирного классика? В псевдорусском стиле изображены богатырь а-la Алеша Попович и кустодиевского типа красавица в кокошнике и с длинной косой, которые мирно почивают на кровати, а надпись гласит:

Чем меньше женщину мы любим,  
Тем больше времени для сна!

Однако когда информация, которую несут *безделушки быта*, перестает быть показателем социальной дифференциации, сигналом вкуса, этикетно эстетическим дополнением, а превращается в полноправного субъекта коммуникации, то и воспринимать, осмыслять ее, а точнее, *смысловое бытие* (А.Ф. Лосев) *безделушек быта*, необходимо адекватно. *Безделушки быта*, помимо эстетики и поэтики повседневности, бытового поведения, которые отходят на второй план, а то и отчуждаются, превращаются в удобную, традиционно привычную и доступную, понятную для массового восприятия “упаковку”, и актуализируют иное, нежели эстетизация и поэтизация быта. Они на глубинном, экзистенциальном уровне оказываются по-прежнему тесно взаимосвязаны с “заполняющей текучестью

власти, пропитывающей пористую ткань социального, ментального и телесного, едва ощутимой модуляцией технологий власти (где безнадежно перепутаны отношения силы и соблазна” [26, с. 37]. Эти *безделушки быта* такие милые, сопряженные с личностным началом, с сокровенным, с *жизненным миром* (Г. Гуссерль), превращаются, а точнее, трансформируются в заботливый терроризм, сентиментальный тоталитаризм. Они думают и обустроивают комфортность быта, наполняют его не просто функционально-прагматическими вещами, но такими, которые, казалось бы, несут в себе и через себя память о некоем событии, человеке, моменте, ассоциации. Они эстетизируют повседневность, внося в неё специфический по многим параметрам, но все же момент образности, художественности, возвышенности над рутинностью и обыденностью. Они, наконец, устанавливают бытовую коммуникацию, задают ее образцы и нормы.

При этом повседневность, та повседневность, которую изобрели в эпоху слома культур, всеобщего экспериментаторства, когда приходит конец письменности, легитимируется парадигма ансамбля знаков; когда постулируют смерть идеологии и когда все настойчивее и чаще говорят собственно о катастрофе, хаосе, конце, границе, скачке, бифуркации, *внесловесном, запорговом, безграницном* состоянии культуры, вдруг (и вдруг ли!) оказывается экзистенциально близкой тоталитаризму. Тексты средств массовой коммуникации, в том числе и в своем “безделушечном” проявлении, постепенно, незаметно заняли – по сравнению с философскими, научными, художественно-эстетическими текстами – ведущее место в современной культуре, став *тотальной иносферой бытия культуры* (П. Вирилио, П. Бурдье, Ж. Баланье). Но какова она по своей сущности? Действительно ли перед нами переходная, пограничная культура, отражающая плюралистическую парадигму? Действительно ли повседневность этого культурного состояния способна на революцию, как это предполагает А. Хеллер? Ведь индивид добровольно, сознательно, радостно и/или с облегчением, приив и заполнив свою повседневность и, главное, быт подобными без-



делушками, утратил, точнее, добровольно отдал, монопольное, по сути не отчуждаемое право на собственное слово, позицию в мире, авторство по отношению к собственной же жизни. Но “логические и предметно-смысловые отношения, чтобы стать диалогическими <...> должны воплотиться, т.е. должны войти в другую сферу бытия: стать словом, т.е. высказыванием, и получить автора, т.е. творца данного высказывания, чью позицию оно выражает” [27, с. 314] [выделено автором. – Э.Ш.]. В противном случае перед нами мир несвободный, однотонный, серьезный, официальный и тоталитарный.

Неужели то, чего боялся Дж. Оруэлл, от чего предостерегал, неизбежно сбудется: “Умерщвление свободы мысли парализует журналиста, социолога, историка, романиста, критика и поэта [добавим от себя – в нашей культурной ситуации и повседневно-бытового человека] – именно в такой последовательности <...> если либеральной культуре, в условиях которой мы существуем с эпохи Возрождения, придет конец, то вместе с ней погибнет и художественная литература” [25, с. 283]? И вообще есть ли надежда на жизнеспособность культуры как *процесса прогрессирующего самоосвобождения человека* (Э. Кассирер)?

### Цитированная литература

1. Орлов А. Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий. – М., 1995.
2. Багно В.Е. Пограничные культуры – пограничное сознание // Россия – Восток – Запад. – М., 1998.
3. Гальцова Е. Сюрреалистические симуляции // Вестник филологического факультета. – Спб., 1999. – № 2/3.
4. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – Спб., 2000.
5. Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции (В 2-х частях). – М., 2002.
6. Маньковская Н.Б. Что после постмодерна? // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания.

- ния. Материалы российско-французской конференции (В 2-х частях). – М., 2002. – Ч. II.
7. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. – М., 2001.
  8. Гройс Б. Новое в искусстве // Искусство кино – 1992 – №3.
  9. Интервью с Агнесс Хеллер // Вопросы философии. – 2001. – №5.
  10. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – Петрополис, 1998.
  11. Моль А. Социодинамика культуры. – М., 1973.
  12. Козлова Н.Н. К анализу обыденного сознания // Философские науки. – 1984. – №4.
  13. Ильин М.В. Хронотопическое измерение: за пределами повседневности и истории // Полис. – 1997. – №1 –5.
  14. Рабинович Е. Риторика повседневности. Филологические очерки. – СПб., 2000.
  15. Богданов К.А. Повседневность и мифология. Исследования по семиотике фольклорной действительности. – Спб., 2001.
  16. Массовый утилитаризм как импульс динамики качественных сдвигов в мышлении и деятельности. (Сравнительный анализ России и Киргизии) // Постоянно действующий семинар: Социокультурная методология анализа российского общества. Руководитель А.С. Ахиезер. – [www.unfra.org](http://www.unfra.org).
  17. Дубин Б.В. Быт, бытовщина, обыденность: Идея и история повседневности в России. // [www.unesco.org/most](http://www.unesco.org/most).
  18. De Certau M. L'invention du quotidien. – P., 1980.
  19. Библер В.С. XX век. Человек. Культура // Человек в системе наук. – М., 1989.
  20. 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.
  21. Шестакова Е.Г. Эстетика аномальності у різних типах текстів: до обґрунтування поняття // Вісник Запорізького державного університету (у друці).

22. Элиаде М. Миф о вечном возвращении (архетипы и повторение) // Элиаде М. Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / Перев. с фр. – М., 2000.
23. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла / Пер. с фр. Л. Любарской и Е. Марковской – М., 2000.
24. Шестакова Э.Г., Чебан О.А. Современная открытка как информационно-коммуникативное явление: к проблеме хаотизации действительности // Язык и культура. – Вып. 5 – Т. II. Ч. 2 – Философия языка и культуры. – К., 2003.
25. Оруэлл Дж. “1984” и эссе разных лет / Пер. с англ. – М., 1989.
26. Бодрийяр Ж. Забыть Фуко / Пер. с фр. Д. Калугина. – СПб., 2000.
27. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского – М., 1972.

### **Анотація**

У статті “абищиці побуту” розглядаються як патогенний фактор сучасної повсякденності. За матеріалами текстів листівок та чашок доводиться, що проблема слова масової комунікації, всупереч усім припущенням та гіпотезам про загибель ідеології та встановлення плюралістичної парадигми культури, – це проблема свободи слова у гранично особистісному її розумінні.

### **Annotation**

In article analyses “trinkets of everyday” life as a negative factor of modern daily mode. The material of the texts on postcards and cups is used to prove that the problem of the mass communication word is a problem of freedom of speech in the personal understanding exclusively, in spite of all proposition and hypotheses concerning ideology destruction and the establishment of pluralistic cultural paradigm.

*Стаття надійшла до редакції 16.05.2004  
Статья поступила в редакцию 16.05.2004*

## РАЗДЕЛ 2. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 883.3 (09)

Винар С.М.

### СЕМАНТИКА СТРУКТУРНИХ ЕЛЕМЕНТІВ ДРАМАТИЧНОЇ СЦЕНИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “ІФІГЕНІЯ В ТАВРИДІ” ТА ЇЇ КОМУНІКАТИВНІ ФУНКЦІЇ

Про структуру драми написано безліч праць. Перше місце тут, зазвичай, після аристотелівської “Поетики”, посідають роботи про античну драму [1; 2; 3; 4]. Окрему проблему становить також жанрово-композиційна рецепція античної драми в українській літературі порубіжжя (к. ХІХ – поч. ХХ ст.), зокрема в спадщині Лесі Українки. Цілком слушно звернути увагу на комунікативні особливості таких класичних, усталених структурних елементів драматургії, як монолог та ремарка, в контексті деяких драматичних творів поетеси.

Драматизм почуттів і думок, притаманний ліриці і поемам Лесі Українки, поступово змусив поетесу вдатися до найвідповіднішої жанрової форми – драматичної поеми. Становлення жанру драматичної поеми в українській літературі пов'язують насамперед із творчістю Лесі Українки, адже її перу належить десять драматичних поем.

На органічне поєднання у поетичній творчості Лесі Українки двох начал – ліричного і драматичного – вперше звернув увагу І.Я. Франко, який 1898 року писав: “Її талант ліричний, але не вузько суб'єктивний; їй удаються й епічні, і драматичні форми, але тільки тоді, коли вони являються тільки формами її могутньої лірики. Чиста епіка й чиста драма не входить, як нам здається, у обсяг її таланту” [5, с. 239]. Великий майстер поетичного слова, Леся Українка наполегливо шукала нових шляхів у літературі, нових поетичних прийомів та засобів зображення. Поетеса, як слушно відзначає академік О. Білецький, “все більше відходила від лірики медитативної до ліроепосу, до драматичного монологу, від мови римованої до білого вірша – і саме в такій

формі змогла найбільш лірично висловитися” [6, с. 266]. “Іфігенія в Тавриді” навіть серед драм, написаних на античні сюжети, займає особливе місце. Думки про історичну Тавриду поєдналися в ній з почуттям туги за батьківщиною, історичний символізм переплівся із символізмом античним. Тому не дивно, що “Іфігенія в Тавриді” Лесі Українки неодноразово привертала увагу дослідників-літературознавців. Зокрема, цілий ряд теоретичних аспектів, що стосуються інтерпретації драми, знаходимо у роботах А. Гозенпуда [7], І. Журавської [8].

У нашій статті розглянемо деякі структурні елементи драматичної сцени Лесі Українки “Іфігенія в Тавриді”, такі як ремарка, монолог та їх місце у композиції твору, їхні комунікативні й естетичні функції.

Леся Українка при написанні драматичної поеми “Іфігенія в Тавриді” орієнтувалася на античність, насамперед, на Еврипіда. Звернення української поетеси до древньої еллінської легенди не випадкове, своєрідний діалог з античністю – не виняток. Адже у своїй творчості Леся Українка ніколи не обмежувалась лише національною тематикою, образами, стилем, що існували в українській літературі до неї, а намагалася осягнути світовий естетичний досвід, вміло поєднуючи його з національним, поставити загальнолюдські проблеми, знайти загальнолюдські цінності. Як відзначає сучасний український літературознавець Ярослав Поліщук, Леся Українка забезпечувала “сув’язь часів не коштом руйнації і протиставлення, а способом синтезу, паралельних шляхів до істини” [9, с. 275].

“Іфігенія в Тавриді” – твір, невеликий за обсягом, драматична сцена, що складається із кількох строф і антистроф та монологу героїні, який чергується з піснями хору і динамізований ремарками. Та принцип побудови драми на зразок античної (між іншим, він був дуже поширений в європейських літературах того часу, а також мав місце серед російських драматургів, зокрема в творчості І. Анненського) був випробуваний тільки на цій одній драмі, яка далі завершення однієї сцени чомусь не пішла.

Деякі дослідники творчості Лесі Українки вважають, що цей твір незавершений. Про те, що первісний задум поетеси був значно ширший зауважує літературознавець А. Гозенпуд у праці “Поетичний театр (Драматичні твори Лесі Українки)” [див.: 7].

Посилаючись на рукопис поетеси (Львів, Бібліотека Академії Наук), він висловлює думку, що в “драматичній поемі, крім Іфігенії, мусили бути ще дві дійові особи (три актори!) – Орест, Пілад, а також хор дівчат, хор старих городян, хор варварів” [7, с. 38]. До цієї думки схиляється і Ліна Костенко. “Залишається тільки гадати, – пише вона у передмові до драм Лесі Українки, – які трансформації міфу відбулися б під пером Лесі Українки. Відомо лише, що то мала бути драматична поема в двох діях, з античними хорами, з Орестом і Піладом, котрі так і не вийшли зі списку дійових осіб” [10, с. 6].

Напевно, неможливо тепер здогадатися, чому “Іфігенія зупинилася”, як пише сама Леся Українка в листі до матері. Але праця над нею дійсно захоплювала поетесу, поетичний образ викликав усе нові асоціації. Про це свідчать її неодноразові згадки про “свою Іфігенію” в листах до рідних. А трохи пізніше “улюблена славутня Іфігенія” знову оживає у драматичній поемі “Кассандра”.

Характерною рисою драм Лесі Українки є перенесення основного смислового значення з інтриги на розкриття характеру. Увагу Лесі Українки завжди привертала людина, її внутрішній світ, порухи розуму і почуттів. У Лесі Українки здебільшого не вчинки дають життя драматичній дії, а думка рухає дію і є причиною конфлікту. Основний, внутрішній конфлікт “Іфігенії” – у самій героїні драми. Фабульна сторона поступається безпосередньому аналізу думок та почуттів героїні. Для розкриття внутрішнього світу героїні поетеса використовує найрізноманітніші засоби. Це і монолог, який, напевне, щонайменше обмежував свободу героїні і відкривав широкі можливості для ліричного самовираження, коли слово, крім своїх звичайних об’єктивно-комунікативних функцій, створює особливу емоціональну атмосферу повіствування. Це і ремарки, з допомогою яких передаються жести, рухи, деякі виразні деталі, що мають безпосереднє значення для розкриття образу Іфігенії.

Необхідно наголосити на особливій комунікативній функції ремарок у драматичних творах Лесі Українки. Ці “авторські пояснення... стосовно умов та часу дії, зовнішнього вигляду та поведінки дійових осіб” [11, с. 587] виконують у драмі Лесі Українки значно ширшу роль, ніж у Еврипіда, та й, взагалі, у

старогрецькій драматургії. У перекладах Еврипідових трагедій про Іфігенію авторські коментарі дуже короткі, лаконічні, переважно тематичного характеру. Вони містять вказівки на пластичну гру акторів: їхнє переміщення на сцені (“відходить вісник”, “з храму виходить Фоант”, “появляється Афїна”), окремі рухи, жести, дії (“Іфігенія відхиляється”, “глянувши на схоплених”, “робить узливання”), звернення (“до служниці”, “до Ореста”, “Пїладові”) та ін. [13].

Ремарки драматургічного твору Лесі Українки, як і, наприклад, у Чехова, Ібсена, Гауптмана, Шоу та інших, виходять за межі тільки допоміжного, службового елемента і стають засобом розкриття ідеї драми. Про цю завантаженість ремарки згадує й Я. Апушкін [12, с. 161-168]. Інколи ремарки обмежені і доведені до кількох слів, але здебільшого вони розгорнуті, широкі, мають свій стиль, а не тільки службове значення і відіграють велику ідейно-художню функцію. Внутрішньо виправданий і конче потрібний, скажімо, опис місця дії у драматичній поемі “Іфігенія в Таврїді”, де зображено не лише статую Артемїди Таврїйської перед її храмом “з дорїйською колонадою і широкими сходами”, але й дуже мальовничо відтворено навколишній кримський пейзаж: місце над морем, “голі, дикі, сіро-червоні скелі, далі узгір'я, поросле буйними зеленощами: лаврів, магнолій, олив, кипарисів”. Створений тут авторською ремаркою опис місця дії зберігається протягом усієї сцени і створює особливий емоційно-зоровий ефект.

Важлива роль у ремарках належить тим деталям, які оточують героїню. Леся Українка не переважує твір предметним антуражем. Поетеса надає перевагу не портретному зображенню (нам відомо лише, що “Іфігенія в довгій одежі і з срібною діадемою над чолом”), а деталям, які посилюють психологічну характеристику героїні. Фіксується тільки найнеобхідніше, те, що проливає світло на характер героя, чи на його становище. Так, в уяві поетеси вимальовується навіть така, здавалось би, незначна деталь: “стежка від храму до моря, виложена мармуром”. Ця обширна ремарка виступає не лише об'єктивною зарисовкою, що допомагає відтворити в уяві розкішну обстановку Таврїйського храму, але й свідчить про любов людей до своєї богині,

жрицею якої є Іфігенія, про їхнє поклоніння перед Артемідією, а отже, і про їхню шану до жриці.

Та, навіть, і значно коротші ремарки у п'єсі не просто вказують на поведінку героїні на сцені, а мають значно глибший підтекст. У них поетеса (на основі зовнішніх проявів – жестів, міміки, а також мовної інтонації) намагається передати душевний стан своєї Іфігенії, ті почуття, які терзають її серце. А монолог дає уже найповнішу картину внутрішнього життя. Дівчина “падає на коліна перед олтарем і простягає в розпачі руки до статуї”. Це “в розпачі” і різкий контраст благаючої Іфігенії: [Прости мене, величній богине! – [15, с. 167] та безмовної, холодної статуї допомагають поетесі передати всю глибину горя Іфігенії. Для розкриття характеру драматичного героя, як зазначає дослідник творчості Лесі Українки Л.П. Кулінська, однаково важливим є і те, “що він говорить, і те, як він говорить, хоч останнє теж найтісніше пов’язане із *що...*” [14, с. 138]. Таким чином, внутрішнє, душевне, те, що становить суть людини, передається через зовнішнє. Через інтонацію рухи (вказівки на які ми знаходимо в ремарці) розкривається трагізм ситуації, в якій перебуває героїня, її ставлення до змісту сказаного і особливо тоді, коли відчувається суперечливість між вимовленими словами (згідно обов’язку) та її власними переживаннями:

Устами я слова сі промовляю,

А в серці їх нема ...

[15, с. 168].

Закінчується драма ремаркою “тихою, рівною ходою віддаляється Іфігенія в храм”. Акцентуацію, завдяки інверсії головних членів речення, зроблено на епітети “тихою, рівною”, якими схоплено найосновніше – вони вказують на душевний спокій, свідчать про ті зміни, які відбулися в думках дівчини після того, як вона прийняла героїчне рішення – жити заради своєї батьківщини. У цьому випадку ремарка не просто авторський акомпанемент, вона є засобом розкриття основної думки драми. З її допомогою дається чітке уявлення про те, що рішення Іфігенії – психологічно обумовлене.

Як відомо, одне з основних місць в образній системі творів Лесі Українки займає природа – жива і невід’ємна частина тво-



ру. Вона виступає скрізь у поетичних порівняннях, алегоріях, метафорах, характеризується високою поетичністю. Так у згадуваній вже раніше ремарці дуже мальовничо відтворений навколишній кримський пейзаж.

Такі вказівки, які ми зустрічаємо у ремарках Лесі Українки (особливо це стосується пейзажів), іноді навіть важко відтворити на сцені. Вони, здається, призначені скоріше для читання, ніж для постановки на сцені. У цьому випадку Леся Українка наслідує не стільки старогрецький театр, скільки римський – римських трагіків, твори яких писались для читача, а не для сцени.

Зрозуміло, що подібні ремарки не можна обмежити рамками авторських приміток, які відіграють інертну, суто службову роль. Це необхідний, психологічно вмотивований компонент, порушення якого привело б до композиційного та ідейно-естетичного розладу. З цього приводу згадаймо ще один твір поетеси – “Лісову пісню”. У композиції жодної української драми природа не відігравала такої вагомій ролі, як у “Лісовій пісні”. Ремарки тут – справжня поезія в прозі. Природа в “Лісовій пісні” виходить далеко за межі декорації, її функція не в тому, щоб бути тлом дії. У драмі природа живе у символічних образах і персонажах як дійова особа. У змалюванні природи у п’єсі Леся Українка була новатором. Вона немов писала сценарій для кінофільму, передбачаючи синтез різних мистецтв. Її пейзажі подані у зміні барв, звуків, у русі, у часових змінах. Вони також виконують функцію ущільненого часу. У першій дії природа зазнає таких змін, для яких потрібно принаймні три місяці – цілу весну. А все це відбувається за один вечір. І ми не відчуваємо цієї умовності, зате маємо повну картину тривалості часу.

Звернення до пейзажу як необхідного елементу художнього твору спостерігається у багатьох письменників ХІХ ст., зокрема у І.Нечуя-Левицького, Панаса Мирного. Але організація пейзажних малюнків у них створюється в основному на зорових образах (згадаймо відому пейзажну картину – початок повісті “Микола Джеря” І.Нечуя-Левицького), безвідносно до оптичної позиції конкретного героя, його бачення світу. Зображається те, що сприймається людиною взагалі, її зором, слухом, а не якоюсь конкретною особистістю відповідно до її душевного стану саме в цей час.

Для Лесі Українки характерне взаємопроникнення двох рівнів зображення пейзажу – і того, що сприймається людиною взагалі, і того, *що* сприймається і *як* сприймається конкретно людиною, але з перевагою останнього і підкресленим взаємозв'язком із душевним тонусом персонажа. Пейзажні малюнки у ремарках Лесі Українки вводяться з психологічною спрямованістю, вони перебувають у повній гармонії з подіями, що розгортаються слідом за ними в тексті драми, весь час за принципом психологічного паралелізму супроводжують історію кохання Мавки і Лукаша: наприклад, як процвітає їхнє кохання – так і пейзажі сповнені розкішним весняним буянням. Втрачає Лукаш почуття любові до Мавки – губить свої життєрадісні тони і природа, у другій дії вже озеро змаліло, “очерет сухо шелестить скупим листом”. З останніми квітами зів'яло й кохання Лукаша до Мавки. Плаче Мавка – і “починає накрапати дрібний дощик, густою сіткою заволікає галяву, хату і гай” і т.д.

Ремарка, якою відкривається третя дія, підкреслює згасання барв. “Останній жовтий відблиск місяця гасне в хаосі голого верховіття”. Вжито нейтральний епітет – місячне світло не золоте, а тільки жовте, але й той колір блідне, щоб поступитись місцем сірому: небо “попелясте”, “по узліссі снується розтріпаний морок”, а безбарвність осіннього ранку передано метафоричним образом: “Починається хворе світання пізньої осені”. Замість співів солов'їних тепер “стогнуть пугачі, регочуть сови, уїдливо хававкають пушки”. Все це підготовляє глядача (у тому числі “мисленневого”, як називав американський письменник О. Ніл читача драм) до сприймання вовчого виття – символу трагедії Лукаша-вовкулаки.

Природа дійсно пов'язана з життям, долею і вчинками героїв. Як в українській народній творчості природа бере безпосередню участь у подіях, співчуває і допомагає героям, так і в “Лісовій пісні”, що й зближує її з поетикою фольклору, природа живе своїм життям. Пейзажний паралелізм не тільки чітко підкреслює душевний стан героїв, а й служить засобом посилення ліричної ситуації. Отже, ремарка стає важливою композиційною особливістю, характерною рисою поетичного стилю Лесі Українки.

Природа, розкрита у ремарках, продовжує жити в усій п'есі, зокрема, у мові героїв. Так, своєрідний діалог із природою прослідковується в мові Іфігенії. Вона у безнадії згадує рідну Елладу, золотокудрого Ореста, сестру Електру. А їй вторить осінній вітер та шум “смутних кипарисів”. Рідний край, далека Арголіда у неї асоціюється із “вічною весною” тоді, коли тут “на сій чужій чужин?”:

... Хутко вже й зимовий (*вітер*)  
По сій діброві звіром зареве,  
Закрутиться на морі сніговиця,  
І море з небом зіллється в хаос... [15, с.16].

Момент особливого драматизму у сцені (Іфігенія близька до того, щоб вкоротити собі життя, така невимовно важка для неї розлука з батьківщиною) супроводжується ремаркою: “дістає з-за олтаря жертковий ніж, одкидає плащ і заміряється мечем проти серця, але раптом пускає меч додолу”. Підготовлена авторським коментарем, ця сцена виступає як самостійний сюжетний епізод. Дія тут постає перед нами не в розвитку, а як моментальна акція, як спалах, як підсумок продуманого і вирішеного для себе.

У драматичній сцені Лесі Українки немає звичайних для багатьох драматургів ремарок з вказівкою “пауза”, а в самому тексті відчутні ці нюанси внутрішньої мови. Невимовлені вголос, вони позначені у тексті трьома крапками. Такі чисто сценічні засоби, які ми знаходимо у ремарках, як вказівка на інтонацію, опис жестів, погляду, є тими засобами невербальної комунікації, які доповнюють і поглиблюють зміст слів, надають їм відповідних специфічних відтінків. І тим самим роблять відчутно конкретними думки та почуття героїні.

Особливістю драматичної сцени Лесі Українки є багатство ритміко-інтонаційних ходів. Кожну зміну у настрої героїні відтінено інтонацією, ритмікою вірша. Ритм вірша цілком імпонує тону оповіді, ліричній вдачі героїні. Він то плавний, розмірений (під час спогадів Іфігенії), стриманий і покірний (коли у героїні перед очима постає її майбутнє на чужині), то набирає прискореного темпу, пристрасті (у звертаннях до Артеміди). Далі образ, сповнений глибокого внутрішнього драматизму, поступово роз-

кривається, виявляються нові риси характеру Іфігенії – здатність на самопожертву. І ритм розповіді стає енергійним, сповненим рішучості (коли Іфігенія приймає остаточне рішення – жити “заради слави рідної країни”).

Високе естетичне звучання драми досягається найрізноманітнішими конструкціями речень. У “Іфігенії” розповідь ведеться у напруженому і схвильованому тоні. Емоційно насичена лексика, риторичні запитання, окличні речення та звертання поглиблюють емоційний вплив твору, становлять і структурну, і естетичну основу мови Іфігенії, передають напружену внутрішню боротьбу її думок і почуттів.

Психологічну характеристику героїв поглиблює монолог. У творах поетеси монолог – явище не поодиноке (ще за життя поетеси критики намагалися визначити “Блакитну троянду” як “чтение монологов”; згадує про це Леся Українка у листі до матері від 28.02.1898 р.), він є властивістю її поетичного стилю взагалі, її творчої манери полемізувати з уявним супротивником. Цілком зрозуміло, що за такими зверненнями чи ствердженнями стоїть сам автор, передані його індивідуальні роздуми. Монологи драматичні становлять якісно новий етап взагалі і в творах Лесі Українки зокрема, бо вони виступають частиною діалогу драматичного твору. У “Іфігенії в Тавриді” та “Одержимій” йому відведено у порівнянні з іншими драмами більше місця. Це, очевидно, зумовлено двома основними чинниками: Леся Українка шукала нових драматичних форм і пробувала свої сили у жанрі драматичної поеми, а по-друге – вони відповідали композиції драми, яскравіше й образніше передаючи неузгодженість між велінням серця Іфігенії та усвідомленням обов’язку.

Щодо використання монологів у Лесі Українки була своя думка. З приводу драматичної сцени “Іфігенія в Тавриді” (1898) вона писала до матері: “Іфігенію”, бачиш, посилаю, вона вже днів три як написана... Монолог, я сама бачу, страх довгий, колись потім для сцени (!) можна буде скоротить, а для читання се, я думаю, нічого. Коли б се була побутова драма, то такий монолог був би злочинством для драматичної поеми *en style classique* я се допускаю. “Іфігенія” не буде новітньою: в ній буде хор, репліка *a parte*, і може, навіть, *deus ex machina*” [16, с. 10].

Слід згадати, що драматична поема визначається в літературознавстві ще як “драма для читання”, чи “літературна драма”. В.О. Сахновський-Панкеев підкреслює, що сутність “драми для читання” полягає “не в надмірному обсязі п'єси й не в численності філософських роздумів, важких для сприйняття на слух (як це звичайно вважається), а в порушенні рівноваги між словом і дією — на шкоду дії” [17, с. 30]. Саме словесна боротьба, що розкривається в тривалому монологі Іфігенії, є характерною ознакою драматичної поеми Лесі Українки. За законами драми внутрішні комунікативні інтенції монологу перекидаються у площину зовнішньої полеміки з потенційно присутнім партнером по комунікації.

Акцентування уваги на розкритті психологічних мотивів, що керують діями героїні, зумовило у драмі домінуючу роль монологу, інтонаційно-психологічного начала над пластичним через зовнішнє. Перенесення центру ваги на комунікативну функцію монологу розкриває справжній зміст мови героїні, її намірів, передає внутрішній світ душі людської, всю бурю почуттів від смутку і відчаю до прийняття рішучого рішення – жити заради слави рідної Еллади. Усвідомлення Іфігенією свого обов'язку, що відбувається поступово, розкривається також через монолог. Поповнюючись новими мотивами (надією на те, що “може спом'януть в піснях славутню Іфігенію, що рано загинула за рідний край”, покірність перед волею богів – “чи нам же смертним на богів іти?”, і, нарешті, бажанням героїні зберегти “душу і святий вогонь” Прометея), ця думка набуває остаточного визначення:

Коли для слави рідної країни  
Така потрібна жертва...  
Хай буде так [15, с.18].

Монолог посилює роль і значення суб'єктивних роздумів, коли на самоті зі своїм “я” людина стає найвідвертішою. Тому для монологу Іфігенії характерні переходи від одних думок до інших (від спогадів про Елладу, рідних – до картини свого теперішнього, від гнівного докору несправедливим Мойрам – до примирення з долею). Монологічна мова насичена експресивними формами (риторичні запитання, заперечення, звертан-

ня), суб'єктивною оцінкою, при цьому не завжди слова і вчинки тотожні думкам, не завжди героїня говорить те, про що думає.

Важливого комунікативного значення у драматичній поемі набирає також підтекст, коли думка не висловлена прямо, а набуває свого прямого звучання через іносказання. У “Іфігенії” – це згадка про подвиг Прометея, його “спадок...великий, незабутній”, ту іскру, що врятувала людський рід від “зздрих олімпійців”.

Дослідження комунікативних аспектів структурних елементів драми ХХ століття має тривати, бо драма “для споглядання” на сучасному етапі все більше тяжіє до такого жанрового різновиду, як “драма для читання”, яку в свій час було започатковано ще в середньовічні часи, а потім актуалізовано на новому рівні Т. Манном (“Фьоренца”). Безумовний інтерес у цьому плані становить драматична творчість Лесі Українки, літературна спадщина якої привертає сьогодні все більше дослідників.

### Цитована література

1. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М., 1978.
2. Смыка О.В. О композиции “Аргонавтики” Аполлония Родосского // Вопросы классической филологии. – М., 1971, № 3-4.
3. Полонская К.П. Некоторые особенности композиции комедий Плавта // Вопросы классической филологии. – М., 1969, № 2.
4. Топоров В.Н. Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы // Текст: семантика и структура. – М., 1983.
5. Франко І. Літературно-критичні статті. – К., 1950.
6. Білецький О.І. Від давнини до сучасності: У 2 т. – Т.2. – К., 1960.
7. Гозенпуд А.А. Поетичний театр. (Драматичні твори Лесі Українки). – К., 1947.
8. Журавська І. Леся Українка та зарубіжні літератури. – К., 1963.
9. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ, 2002.

10. Костенко Л. Поет, що ішов сходами гігантів // Українка Леся. Драматичні твори. – К., 1989.
11. Апушкин Я. “Драматическое волшебство”. – М., 1966.
12. Літературознавчий словник-довідник. – К., 1977.
13. Евріпід. Трагедії. – К., 1993.
14. Кулінська Л.П. Поетика Лесі Українки. – К., 1967.
15. Українка Леся. Поезії // Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. – К., 1975. – Т. 1.
16. Українка Леся. Листи (1898-1902) // Українка Леся. Збір. тв.: У 12 т. – К., 1978. – Т. 11.
17. Сахновський-Панкеєв В.О. Драма і театр // Радянське літературознавство. – 1980. – № 9.

### **Аннотация**

В статье рассмотрены вопросы семантики структурных элементов в драматической сцене Лесии Украинки “Ифигения в Тавриде”. Основное внимание сосредоточено на коммуникативных и эстетических функциях ремарок и монолога, их роли в композиции этого произведения. В статье анализируется также роль и художественная функция пейзажа как композиционной составной драм Лесии Украинки.

### **Annotation**

The article investigates some questions of structural elements semantics in the dramatic scene by Lesia Ukrainka "Iphigenia in Tauris". Special attention is paid to communicational and aesthetic functions of stage directions and monologue, their role in the composition of this work. The role and artistic function of the landscape as a compositional unit of Lesia Ukrainka's dramas are also analyzed.

*Стаття надійшла до редакції 12.05.2004  
Стаття поступила в редакцію 12.05.2004*

## ГАМЛЕТ І ГАМЛЕТИЗМ У РОСІЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ СРІБНОЇ ДОБИ

Дана розвідка є вступом до більш ширшого дослідження “Гамлет і гамлетизм у європейській літературі початку ХХ століття”. Метою цієї статті є характеристика трьох базових понять: 1) Гамлет як традиційний образ; 2) гамлетизм як характеристика внутрішнього стану людини, і навіть ширше – як явище і поняття, що характеризує суспільні настрої; 3) комплекс Гамлета у традиційних вимірах психоаналізу. З другого боку, ми зупинимось на розгляді цієї проблематики у найвагоміших розвідках Срібної доби російської літератури: це нарис Іннокентія Анненського “Проблема Гамлета” та стаття П.А. Флоренського “Гамлет”.

Актуальність зазначеної проблематики підкреслюється сучасними літературознавцями, зокрема авторами нового енциклопедичного словника “Літературна енциклопедія термінів і понять”: “Гамлет – одна з центральних міфологем символізму (у Ніцше, Малларме, Ж. Лафорга, О. Уайлда, Г. фон Гофмансталя, Р.М. Рильке, К. Гамсуна, А. Блока, І. Анненського, Б. Пастернака, Т.С. Еліота, Дж. Джойса). “Мир, вышедший из колеи” (“Гамлет”, I, V.) – це світ, який на погляд поета, втратив естетичну достовірність (тобто обуржуазився, став глибоко плебейським і вульгарним, виставив все, в тому числі і творчість, на продаж, об’явив поета “безумцем”) і перетворився в певного роду декорацію, псевдоцінність, погану безкінечність. Він повинен бути спокутуваний художником, який відважно береться за особисту покуту естетичного гріха світу і котрий йде заради скасування того, що здається певного роду батькогубством і самогубством, жертвним зреченням загальнозначущого” (тут і далі переклад з російської здійснено автором статті. – Г.Г.) [1, с. 979-980].

Про актуальність образів Шекспіра, і особливо трагедії “Гамлет” для російської культури кінця ХІХ – поч. ХХ ст. свідчать ряд критичних статей, в яких представники інтелігенції аналізують цю трагедію, розмірковують над образом датського



принца, проблемою гамлетизму. Така проблематика вже частково досліджувалась Ю.Д. Левіним та М.Є. Єлізаровою.

Ю.Д. Левін, аналізуючи російські твори в статті “Російський Гамлет”, доходить висновку, що жоден образ англійського драматурга не мав такого значення для російської і світової літератури, як образ Гамлета. Основна колізія “Гамлета”, як зазначає Левін, є в тому, що герой, усвідомивши ворожість навколишньої дійсності, розуміє, що його обов’язок боротися з нею. Але, водночас, Гамлет безсилий це зробити. Намагання віднайти причини цього трагічного протиріччя породило різноманітні тлумачення “Гамлета”. Деякі з трактувань призвели до виникнення гамлетизму, якому Левін дає таке пояснення: “страждання датського принца, відповідно осмислені, розглядалися як виявлення духовного життя певного покоління, суспільного групування, а інколи і цілої нації, яка переживала кризовий стан своєї історії” [2, с. 158]. Автор статті наголошує на тому, що хоч відправною точкою у виникненні гамлетизму був герой Шекспіра, гамлетизм, віддалившись від свого джерела, набуває автономності. Нові Гамлети відображають інтереси епохи своїх авторів. Левін відзначає, що образ Гамлета, при виникненні гамлетизму, не зв’язується з фабулою трагедії “Гамлет”. З Гамлетом Шекспіра сучасного Гамлета “пов’язує лише морально-психологічний склад в тому вигляді, як його розуміє даний тлумачник гамлетизму” [2, с. 159]. Левін докладно зупиняється на причинах виникнення гамлетизму і зазначає, що в епоху Просвітництва гамлетизм виникнути не міг, так як в той час існувало переконання, що усвідомлення протиріччя було вже само по собі основою його подолання. Отже, гамлетизм почав складатися в кінці XVIII ст.

Левін цитує слова головного героя Гете, котрий в “Роках навчання Вільгельма Мейстера” так характеризує Гамлета: “прекрасное, непорочное, благородное, нравственное существо без телесной силы, образующей героя, погибает под бременем, которое оно не в силах ни снести, ни свергнуть” [2, с. 159].

Романтики, на чолі з А.В. Шлегелем, пояснювали бездіяльність Гамлета надмірною рефлексією, яка роз’єднувала думки і волю. Цю думку підтримували Кольрідж і Хезлітт в Англії та Тік в Німеччині. У Німеччині образ Гамлета розглядався як символ німецького народу, безсилового звершити переворот в феодално-відсталій країні.

Левін цитує німецького публіциста Людвіга Бьорне (1787-1837), який заявив, що для того, щоб створити трагедію “німцю потрібен був би [...] тільки гарний почерк. Він переписав би на папір самого себе – і Гамлет готовий” [2, с. 160]. Отже, Бьорне вважав німецький народ копією Гамлета. Услід за Бьорне поет Фердинанд Фрейліграт (1810-1870) в своєму вірші “Гамлет” (1844) стверджує: “Германия – это Гамлет!” [2, с. 160]. Німецька концепція гамлетизму отримала розвиток у Г.Г. Гервінуса (1805-1871), котрий, вважає Левін, аналізував трагедію під враженням політичних розчарувань, які пережив німецький народ в 1848 році.

Виникнення гамлетизму в Росії, як зазначає російський літературознавець, хоч і зазнало впливу німецького гамлетизму, та вирішальними для виникнення цього явища були національні суспільно-літературні умови. Для декабристів та літераторів, які були з ними зв’язані, образ Гамлета не був близьким, так як вони твердо вірили в свої ідеали, були впевнені в своїй історичній місії щодо зміни долі батьківщини, в них не було рефлексії, яка б паралізувала б їх дії. Інтерес до Гамлета починає зростати після розгрому грудневого повстання.

Образ Гамлета стає актуальним, коли стає актуальною проблема особистості, піднімається питання про призначення людини. Молоде покоління 30-х років об’єднувалося в гуртки, де в гострих суперечках обговорювалися проблеми світового значення. Та поза межами гуртка молоді люди були безсилі і безправні. Трагізм власного положення утотожнювався ними з ситуацією Гамлета.

Вирішальним для формування російського гамлетизму був виданий в 1837 р. переклад “Гамлета” Н.А. Польового, котрий уподібнював трагічну колізію Гамлета ситуації сучасників. Левін дає чітку характеристику саме російському гамлетизму: “Осмилення за допомогою образу шекспірового героя певної суспільно-психологічної позиції передової інтелігенції 1830-1840 рр.” [2, с. 163]. Зазначаючи, що Польовий у своєму трактуванні Гамлета відштовхувався від трактування Гете, Левін додає, що в інтерпретації Б. Польового “Гамлету були притаманні риси передового російського інтелігента, безсилою перед обличчям політичної реакції, його мучила власна слабкість, його роз’їдала рефлексія...” [2, с. 165]. Актори П.С. Мочалов в Москві та В.А. Каратигін в Пе-

тербурзі відтворювали образ Гамлета так, що молоде покоління бачило в цій постаті відображення своєї історичної долі. Левін також докладно аналізує статтю Віссаріона Белінського “Гамлет”. Драма Шекспіра. Мочалов в ролі Гамлета (1838 р.), в котрій Белінський заявляє про близькість Гамлета і сучасного покоління. Аналізуючи етапи духовної еволюції критика, Левін зазначає, що від захоплення Гамлетом, котре знайшло своє відображення в статті, Белінський через пару років приходиться до засудження рефлексії і нерішучості Гамлета в боротьбі з пороком і злочином. Левін стверджує, що в критиці Гамлета звучала “глибока невдоволеність, сум революційного мислителя і борця”, який не бачив реальної можливості вступити “в відкритий і відвертий бій”, “з несправедливою владою” [2, с. 169].

Через образ датського принца осмислював позицію свого покоління Герцен, який “У капризах і роздумах” (1842 р.) порівнював своїх сучасників з Гамлетом, котрі лише безперервно рефлексують і називав цей стан “хворобою проміжних епох” [2, с. 170]. Про утвердження гамлетизму свідчить те, що ім’я Гамлета стає поняттям, яке “відірвалося від свого першоджерела і використовувалося для позначення певного соціально-психологічного комплексу” [2, с. 170].

Тургенєвська концепція гамлетизму знайшла своє відображення в “Гамлеті Щигровського повіту” (1849 р.), де автор засуджує рефлексію і бездіяльність. В 1850 р. повістю “Щоденник зайвої людини” Тургенєв вводить термін “зайва людина”, тобто людина, якій притаманна рефлексія, суспільна пасивність, скептицизм, розрив між словом і ділом. Таку людину починають називати Гамлетом. Гамлет стає “зайвим” тому, що в суспільстві з’являються нові демократичні сили, різночинці. Розглянувши статтю Тургенєва “Гамлет и Дон Кіхот” (1860 р.), Левін стверджує, що тургенєвська концепція гамлетизму показала соціальну шкідливість людей гамлетового типу і була далекою від Шекспіра. Так як Тургенєв розглядав Гамлета і Дон Кіхота з точки зору їх користності для суспільства, то стаття мала політичний зміст.

Зауважимо, що в добу існування гамлетизму в російській літературі також була традиція сприймання дійсності через образ шекспірового Гамлета, коли образ Гамлета не пов’язувався з поняттям гамлетизму. Левін, на прикладі творів Достоевського,

демонструє нам, що його героїв хвилювали ті ж самі питання, які не давали спокою Гамлету. З Гамлетом у Достоевського завжди пов'язана тема самогубства, тема страху перед потойбічним світом. Гамлетові риси мають герої Достоевського, які піддають сумніву зміст людського буття, які впадають у відчай в життєвому хаосі. Левін, на прикладах з творів письменника, доводить, що Гамлет в творчій свідомості Достоевського – це “втілення жаху і відчаю цього світу” [2, с. 194]. Отже, усвідомлення трагізму дійсності через образ датського принца знайшло своє відображення в творчості Достоевського. Левін стверджує, що ця традиція продовжувалася, коли гамлетизм себе вичерпав, тобто на рубежі XIX-XX ст.

Отже, Левін розмежовує таке явище як гамлетизм і явище осмислення трагізму дійсності через образ Гамлета. Якщо ціла нація, чи окреме покоління, чи угруповання людей, рефлексуючи над долею, проводять паралелі між собою і Гамлетом, по своєму зрозумівши цей образ, – то це, на думку Левіна, і є гамлетизмом. Причому Левін зазначає, що для гамлетизму характерне негативне розуміння образу Гамлета Шекспіра. Але коли окрема особистість, чи герой художнього твору ставить перед собою Гамлетові питання, порівнює себе з Гамлетом – то це, як вважає Левін, не є гамлетизмом, а лише “осмисленням трагізму дійсності через образ шекспірового принца датського” [2, с. 194], що ми і знаходимо в поезії О. Блока та Б. Пастернака.

Та нація, покоління, чи група людей – це і є окремі особистості, які замислилися над змістом свого існування, які прагнули знайти відповіді на Гамлетові питання. На нашу думку, таке явище як гамлетизм – це перш за все спроба осмислити дійсність через образ героя Шекспіра. На початку XX ст. А.Г. Горнфельд зазначав: “Свій Гамлет у кожного покоління, свій Гамлет у кожного читача. Вони користуються образом великого поета для того, щоб висловити з його допомогою свій душевний стан, але, користуючись ним, вони його перетворюють: розширюють чи звужують, поглиблюють чи спотворюють, але в будь-якому випадку заново створюють за своїм образом і подобою” [цит. за 3, с. 75]. Відмітимо, що поняття гамлетизм виникло в Росії саме тоді, коли образ Гамлета сприймався однобоко, коли Гамлет був символом суспільної пасивності, скепти-

цизму, надмірної рефлексії. Водночас Горнфельд додає: “Цілком вірно, що в кожного з нас є свій Гамлет, але цілком вірним є також те, що є тільки один Гамлет” [цит. за 3, с. 75]. Розмірковуючи над подібними проблемами, Анатолій Нямцу так окреслив причини актуальності традиційних образів і сюжетів і їхньої схильності до осучаснення: “... в концентрованому вигляді відобразилося матеріальне і духовне життя людства в його найбільш значущих виявах, складні і часом трагічні пошуки істини, суперечливість і багатозначність навколишнього світу” [3, с. 72].

Питання “to be or not to be”, сумніви, вагання, пошук істини, пошук змісту людського буття – все це є одвічним. І саме таке сприймання дійсності сконцентровано Шекспіром в образі Гамлета, хоч дане явище існувало задовго до Шекспіра, про що свідчить характеристика І.Франком “Божественної комедії” Данте: “Поема “Commedia” зачинається половинною точкою життя поетового: “Nel mezzo del cammin di nostra vita” – на половині мого життєвого; починається описом грізної життєвої кризи, одної з тих, які інший геніальний поет Шекспір схарактеризував словами: бути чи не бути? Данте не знайшов у собі стільки сили й інтенсивності вислову, аби оповістити ясно, що саме потрапилося йому, і дав нам на вступі загадку, змалював свою внутрішню кризу алегорично, не скрізь ясно та безсуперечно” [4, с. 119].

М.Є. Єлізарова у статті “Образ Гамлета і проблема “гамлетизму” у російській літературі кінця ХІХ століття (80-90 роки)” розглядає виникнення гамлетизму, як закономірне явище періоду переоцінки цінностей на межі двох епох. Автор вважає, що тенденція “з’ясування сучасних відносин і найскладніших соціальних і психологічних конфліктів” [5, с. 46] через образ шекспірового героя виникає тому, що серед героїв світової літератури Гамлету найбільше притаманне світосприйняття інтелігента. Причому, як зазначає Єлізарова, образ Гамлета отримує довільне, однобоке трактування. Гамлет кінця ХІХ століття – нудьгуючий песиміст, який відкидає можливість змінювати дійсність. Ці риси інтелігента кінця даної епохи, отримавши назву “гамлетизм”, спочатку “виступали в певному ореолі, були героїзовані” [5, с. 48]. Гамлетом прикривали “духовну пустку і фальшивий героїзм” [5, с. 54]. Але, згодом, інтелігенти, які “спікулювали на імені шекспірового героя” [5, с. 49], піддаються гострій критиці.

В нарисі Михайловського “Гамлетизовані поросята» (1882 р.), оповіданні Абрамовича “Гамлети пара за копійку” (1882 р.), фейлетоні Чехова “У Москві” (1891 р.) – засуджувався даний тип сучасника і його шкідливість для суспільства. Проблема гамлетизму – це, як зазначає Єлізарова, проблема долі російської інтелігенції. У літературі цього періоду питанню кризи інтелігентської свідомості найбільшу увагу приділяв А.П. Чехов. В його творах з’являються герої, які викликають асоціації з Гамлетом. Автор статті цитує слова Чехова із замітки “Гамлет на Пушкінській сцені” (1882 р.), де Чехов, критикуючи гру актора, який виконував роль Гамлета, пише: “Гамлет не вмів скиглити. Сльози мужчини є дорогими, а Гамлета тим паче: і на сцені треба дорожити ними, а не проливати даремно” [5, с. 54]. Таке розуміння образу датського принца не співпадає з сучасним Чехову трактуванням образу Гамлета, яке було вкрай негативним, Гамлета вважали слабохарактерною нікчемою, егоїстом, який лише постійно скиглить.

Тепер звернемося до більш детального аналізу розвідок Анненського і Флоренського, присвячених даній проблематиці.

Інокентій Анненський розмірковував над “Гамлетом” в своїй праці “Книги відображень”. В даній роботі автор зафіксував свої враження від того, як він сам зазначив в передмові, “що відчував вищим себе, і водночас співзвучним” [6, с. 5]. Своє ставлення до творів, яким поет приділив увагу в цій праці, Анненський визначає так: “Я ж писав тут тільки про те, що мною володіло, за чим я слідував, чому я віддався, що я хотів зберегти у собі, зробивши собою” [6, с. 5]. Анненський визначає таємницю Гамлета, як “проблему-отруту”, яку ще нікому ніколи не вдалося розгадати. Нарис “Проблема Гамлета” з’явився тому, що для поета не висловити свої враження про Гамлета – це все одно що відмовитися від своїх роздумів про нього, що для поета означало б “відмовитися і від думок про мистецтво, тобто від життя” [6, с. 11]. Проблема Гамлета Анненський вбачає в тому, що неможливо жити одночасно в двох світах, і неможливо знайти виправдання цим двом світам. І ця проблема повстає перед Гамлетом, коли йому вперше з’являється привид його батька, короля Гамлета. Якщо насправді існує той світ, світ з якого прийшов привид, то інший світ, світ в якому є Озрики і Полонії – це лише

омана. Але, якщо привид створений думкою, то реальний світ викликає лише презирство і злість, так як в ньому не знайшлося місця для такої благородної і прекрасної людини, як батько Гамлета.

Аналізуючи свої враження від гри акторів, які блискуче зіграли роль Гамлета, Анненський змальовує нам іншого Гамлета, якого бачить у своїй уяві: “...він не грає... він вібрує... він навіть сам не знає, що і як він скаже... він вдумується в свою роль, поки її говорить, напроти, всі оточуючі повинні бути яскравими, життєвими і щоб він рухався серед цих людей, як сновида, недбало кидаючи слова, але прислухаючись до голосів, які звучать для нього одного і десь там за тими, які йому відповідають” [6, с. 164].

Автор нарису зазначає, що Гамлет – людина XVI століття, століття, коли старе світосприйняття виступало вперед, а новому світосприйняттю ще необхідно було довести свою життєздатність.

Зазначаючи різноманітність Гамлета, Анненський докладно характеризує дві його особливості – Гамлет-художник і Гамлет-актор. І якраз ці дві конкретні риси особистості, втіленої в образі Гамлета, і визначають, на думку автора даного нарису, його проблему. Ставлення Гамлета до світу, до людей, які його оточують таке ж, яке є в художника до своїх витворів, тобто: “...вони мають відповідати його ідеалові, його задумам і сподіванням, а ні, то до біса їх, нехай їх не буде зовсім...” [6, с. 165].

Але частіше, вважає Анненський, Гамлет є актором. Автор вбачає в Гамлеті не просто актора, а актора-імпровізатора. “Трати з ним - справжня мука і він своїми парадоксальними репліками і переборами вимагає фантазії і від самих поважних акторів на пенсії... Він все по-своєму. Ви хочете, щоб він вбив Клавдія... Адже так годиться згідно книжки? Але що Гамлету до чужої вигадки? Його потішає навіть не особиста вигадка, а здатність змінювати вигадки...” [6, с. 166]. Анненський стверджує, що трагічну історію Гамлета визначає якраз те, що Гамлет є актором і художником, в основі натури якого лежить естетизм, адже “Гамлет дивиться на життя через призму своєї мрії про прекрасне” [6, с. 168].

Автор нарису наголошує, що для Гамлета зло не в тому, що змушує нас страждати, що ображає нас чи позорить. Зло для Гамлета в огидному, скотському, а ідеал благородства – це ідеал краси. Вбивця його батька “не стільки образив християнського

бога правди, скільки потьмарив елінських богів краси” [6, с. 168]. І так як Гамлет є художником, то він є уразливим і заздрисним, як всі художники. На думку Анненського Гамлет заздрить всім, але заздрість художника не є заздрістю звичайною, а є “болюче усвідомлення своєї обмеженості і бажання зробити своє творче життя якомога повнішим” [6, с. 169].

У даному нарисі Анненський висловив здогад про те, що Шекспір у “Гамлеті” використав мотив “болючої невідомості народження” [6, с. 171], так як був знайомий з сагою про Гамлета, викладеною Бельфоре в “Незвичайних історіях, узятих з багатьох знаменитих авторів”. Гамлет, розкриваючи нам свої думки в монологах, щось приховує. І те, що він приховує, зв’язує йому руки, робить особливо неприємним Клавдія, викликає ненависть до королеви. Після квапливого одруження матері з Клавдієм, Гамлет піддає сумніву порядність Гертруди і не є впевненим в тому, хто є його батьком. Якщо його батько – не є йому справжнім батьком – то послаблюється обов’язок помсти і, водночас, з’являється ”вічна загроза зневаги” [6, с. 172]. Ось від чого страждає Гамлет, ось думка яку він приховує і яка отруєє йому існування. І ця думка ніколи не буде висловлена Гамлетом вголос тому, що “людина, хоч би і дізналася про таємницю, яка її позорить, не розголосить її, а навпаки, спробує її загасити” [6, с. 172].

Анненський, визнаючи, що Гамлет його інтригує, не стільки співчуває Гамлетові, скільки заздрить йому. Поет стверджує, що Гамлет “символізує не тільки почуття краси, але й ще більшою мірою її чутливий і тривожний пошук, її музику” [6, с. 170]. Ось чому Анненський вважає, що ми також часто хочемо бути Гамлетами, гамлетизуємо все навколо нас, переносячи “його слова і музику його рухів в обстановку, яка найменше їм підходить” [6, с. 172]. Гамлет для поета - це музика краси в серці кожного з нас.

Поет зазначає, що “корені Гамлета йдуть від Ореста. Але для Есхіла народжуючим був батько, а не мати” [6, с. 172]. Ця думка Анненського заслуговує на особливу увагу. Спробуємо її розширити, спираючись на характеристику Гамлета та Ореста. Орест – герой тетралогії Есхіла “Орестея”, написаної в 458 році. Погоджуючись з Анненським, зазначимо, що перед Гамлетом, як і перед Орестом стоїть завдання: відомстити за батька, главу ро-



ду. Орест вагається, його жахає думка, що він повинен вбити власну матір. Він звертається за порадою до оракула Аполлона. Аполлон наказує йому мстити, бачачи справедливість помсти в тому, що батько має більше значення для сім'ї, ніж матір. Аргументація Аполлона, наведена нижче, пояснюється положенням жінки в тогочасному суспільстві.

Не та, яка приводить немовля на світ,  
Є матір'ю: вона лиш сім'я зрощує.  
Хто засіва – той родить. Мати ж пагін той,  
Мов гостя дар, плекає, як дозволить бог.  
[7, с. 290].

Гамлет, як і Орест також постійно вагається. Йому боляче від того, що мати, можливо, також причетна до вбивства батька. Гамлет-старший був для свого сина ідеалом батька, правителя, людини. Йому протипоставлено Клавдія, підлого вбивцю. У Есхіла Агамемнон змальований мудрим, великим царем, якого поважають вірні піддані. Йому Есхіл протипоставив коханця Клімемнестри, матері Ореста. Отже ситуація дещо схожа. Та тільки Гамлет, на відміну від Ореста, ні з ким не радиться, сам намагається прийняти своє нелегке рішення, самотній в своїй боротьбі зі злом. Аполлон погрожує Оресту страшним покаранням, якщо він не виконає свого обов'язку помсти. Поряд з ним сестра і вірний друг, які підтримують і розуміють його. Прийшовши на могилу вбитого батька, Орест благає його тінь про допомогу. Тінь короля Гамлета сама закликає до помсти, а Гамлет вагається і страждає від того, що саме йому випало таке важке завдання. Можливо і тінь Агамемнона сама б закликала до помсти, з'являлася б живим, якби труп не був навмисно покалічений вбивцею, щоб уникнути цього. Це описано так:

...щоб не мстив покійник,  
Ще й труп вона посікла на кусні.  
[7, с. 243].

Коли Оресту показують закривавлене вбрання, в яке був одягнений його батько в момент вбивства, він відчуває, що по-

чинає втрачати розум. А вже виконавши наказ Аполлона, Орест так характеризує свій стан:

Мов колісниця, що з дороги збилася,  
Несе мене – піддався я, переможений,  
Думкам бентежним. Жах он біля серця вже  
Співать готовий; серце – б’ється в лад йому.  
Та поки при умі я...

[7, с. 264].

Гамлет, постійно шукаючи підтвердження словам привида, також мало не божеволіє від усвідомлення того, що Тінь батька була права.

Виконуючи волю Аполлона, Орест, здається, сам внутрішньо усвідомив необхідність помсти. Та коли Клітемнестра на колінах благає сина змилюватися над нею, Орест знову вагається і просить поради друга. І, можливо, якби не Пілад, який нагадує йому про наказ Аполлона, Орест не зміг би вбити матір, яка вигодувала його. Гамлет теж постійно вагається, шукає вагомих доказів скоєного. Ці докази, зло і підступність Клавдія стають явними, коли Клавдій стає винуватцем смерті Гертруди і самого Гамлета.

Слід відмітити і те, що Орест, взнавши про зраду матері, та про її участь у вбивстві його батька, гірко розчаровується в жінках і робить для себе такий висновок:

Краще без дітей помру!

[7, с. 264].

Гамлет, довідавшись про одруження Гертруди, також переживає подібні почуття і відмовляється від кохання Офелії.

Ми відмітили подібність між персонажем трагедії Есхіла “Орестея” і трагедії Шекспіра “Гамлет”, а також подібність мотивів, заявлених в цих двох творах. Цікавим є той факт, що англійський літературознавець Г. Меррей, “застосовуючи теорію “колективного підсвідомого” в літературознавчих цілях, довів, що Шекспір, нічого не знаючи про “Орестею,” відтворив в

образі Гамлета точну копію Ореста. Спрацювало підсвідоме геніального драматурга... Витвіром “колективного підсвідомого”, в якому є сконцентрований досвід народу, нації, котрий передається несвідомо з покоління в покоління є “архетипи”, чи “первісні образи”, котрі геніальним письменникам даються апіорно” [8, с. 831]. Отже, образ Ореста дає нам право говорити не лише про існування античного гамлетизму, а про гамлетизм як загальнолюдське явище, що існувало відтоді, відколи людина усвідомила себе людиною.

Видатний богослов, філософ і вчений, представник російської культури Срібного віку П.А. Флоренський розмірковує над твором Шекспіра “Гамлет” в своїй статті “Гамлет”. Відправною точкою цієї статті є твердження Флоренського, що п’єса Шекспіра “Гамлет” – це трагедія. Автор статті докладно пояснює, у чому полягає трагедія головного героя. Насамперед Флоренський зазначає, що в “Гамлеті” немає зовнішньої боротьби. Зовнішній світ не є об’єктом дій Гамлета, акти волі героя не проявляються в дії, а коли Гамлет діє, то ці його дії не є наперед спланованими, а є випадковими. Зовнішній світ для Гамлета є об’єктом споглядання. Флоренський стверджує, що трагедія залишається трагедією, навіть якщо б ми могли уявно забрати з неї всіх і все, а залишити тільки головного героя. Отже, трагічною в п’єсі є лише внутрішня боротьба в душі принца, боротьба двох свідомостей. Боротьбою двох свідомостей Флоренський називає боротьбу двох правд, двох принципів, які є несумісними між собою.

Флоренський доходить висновку, що корені трагічного в “Гамлеті” – з області релігійних переживань. Гамлет живе в перехідний момент історичного процесу, коли стара релігійна свідомість уже віджила. Гамлет, як добре освідчена і розумна людина, не може не відчувати цього. Але, водночас, Гамлет не в силах відкинути дану свідомість і залишається консерватором. Однак нова свідомість – совість паралізує стару свідомість. Вся поведінка Гамлета, на думку Флоренського, залежить від того, під дією якої свідомості він перебуває. Коли одна свідомість не паралізується іншою, Гамлет здатний на рішучі вчинки, його дії доводять його сміливість, винахідливість, хоробрість. Але різко і раптово дії змінюються роздумами про них, коли на Гамлета насувається інша свідомість. Флоренський звертається до літера-

турних джерел “Гамлета”, щоб пояснити виникнення подвійної свідомості Гамлета. Шекспір залишив майже ту ж саму зовнішню обстановку, всі ті ж самі відносини дійових осіб, які є у Саксона Граматака і у Бельфоре, поставив перед Гамлетом те ж саме завдання – відомстити. Таке завдання є вимогою родової свідомості. Привид, який закликає до помсти – це дух минулого, який прагне повернути свого нащадка до культу його роду. Але, як зазначає Флоренський, Шекспір наділив Гамлета початками християнської свідомості, тому він вже не здатен діяти, як мав би діяти раніше. “Боротьба богів – ось що викликає в глибинах духу альтернативну зміну релігійних свідомостей; теомахія – ось істинний зміст “Гамлета” і його нутряна, глибинна дія” [9, с. 269], – стверджує Флоренський. Гамлет гине, “будучи не в стані передчасно виконати непосильну місію – передчасно перевести людство до нової релігійної свідомості” [9, с. 271].

Флоренський зазначає, що Гамлет є шляхетною і розумною людиною, шукачем правди, від чого і страждає. Флоренський стверджує, що хоч Гамлет і не був християнином, “...для нас мучився він, і через нас загинув він, шукаючи шляхи, по яким можна перейти до нової свідомості” [9, с. 280]. Слід зазначити, що Флоренський теж проводив паралелі між трагедією “Гамлет” та трагедією “Орестея”, відмічаючи, що в обох творах змальовано кризу релігійної свідомості.

Отже ми можемо зробити висновок про принципову відмінність прочитання трагедії “Гамлет” Флоренським і Анненським. У релігійного філософа Флоренського образ Гамлета, як особистість повністю розчинився. Гамлет став символом боротьби двох свідомостей. Гамлетизм Флоренського має виключно релігійне забарвлення. Для автора статті Гамлетом є кожна особистість, яка жила чи живе, безкінечно страждаючи в пошуках правди, кожний, хто прагне бути справжнім християнином.

Анненський, на відміну від Флоренського, змальовує риси Гамлета як конкретної особистості, риси актора-імпровізатора і художника. Та, водночас, ми можемо говорити про гамлетизм самого Анненського. Автор нарису “Проблема Гамлета” вважає, що ми всі гамлетизуємо в нашому безкінечному пошуку краси.

Відомий психоаналітик З.Фрейд, аналізуючи трагедію Шекспіра “Гамлет”, “Царь Едип” Софокла та “Брати Карамазо-

ви” Ф.М. Достоевського, ввів поняття “едипового комплексу”. Згідно теорії Фрейда вмістом нашої підсвідомості є еротичні потяги, які витісняються з нашої свідомості через те, що суспільство їх засуджує. Дитячий потяг сина до матері і амбівалентне відношення до батька витісняються до підсвідомості. У своїй праці “Тлумачення сновидінь” (1900) Фрейд використовує свій метод для тлумачення трагедії “Гамлет”. Нерішучість Гамлета, відкладання ним помсти Фрейд пояснює тим, що Клавдій, вбивши короля Гамлета, здійснив підсвідоме бажання самого Гамлета. Саме тому Гамлет ніяк не наважується здійснити акт помсти. У Фрейда читаємо: “Гамлет способен на все, только не на месть человеку, который устранил его отца и занял его место у матери, человеку воплотившему для него осуществление его вытесненных детских желаний” [10, с. 172]. Таким чином Фрейд стверджував, що “Гамлет” Шекспіра був написаний на тему “едипового комплексу”. Пізніше ця думка була розвинена одним з його учнів, англійським психоаналітиком Е. Джоунсом. У нашій розвідці ми не ставимо за мету зупинитися на характеристиці комплексу Гамлета, лише зазначимо, що під цим поняттям ми розуміємо таке відношення дитини до своїх батьків, при якому, навіть після смерті одного з них, вона не допускає думки, що інший може знову влаштувати своє особисте життя.

Отже, сприйняття Шекспіра, а зокрема “Гамлета”, повністю залежить від наших філософсько-естетичних поглядів. Трагедія Шекспіра не втрачає своєї гострої актуальності, а образ Гамлета надихає письменників і поетів на створення нових оригінальних творів. Кожне нове покоління відкриває в даному образі щось своє. Ті питання, які хвилювали Гамлета, продовжують хвилювати людство. І кожен з нас в певний момент свого життя усвідомлює себе Гамлетом. Хоч поняття гамлетизму виникло в Росії в 1830-1840 рр., коли російська інтелігенція ознайомилася з перекладом “Гамлета” Н.Польового, гамлетизм як явище існував задовго до Шекспіра і існуватиме завжди. Гамлетизму як явищу притаманні такі риси, як переважаюча рефлексія, вагання і сумніви, роздуми над змістом людського буття, одвічне прагнення людини осягнути таємницю потойбічного, намагання віднайти відповідь на питання “to be or not to be?”

### **Цитована література**

1. Толмачев В.М. Символизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
2. Левин Ю.Д. Русский Гамлет // Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века. – Л., 1988.
3. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы, 1999.
4. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1978. – Т. 12.
5. Елизарова М.Е. Образ Гамлета и проблема “гамлетизма” в русской литературе конца XIX века (80-90-е годы) // Филологические науки. – 1964. – № 1.
6. Анненский И. Проблема Гамлета // Анненский И. Книги отражений. – М., 1979.
7. Есхіл. Орестея // Есхіл. Трагедії / Пер. А. Содомори та Б. Тена. – К., 1990.
8. Козлов А.С, Цурганова Е.А. Психоаналитическая критика // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
9. Флоренский П.А. Гамлет // Флоренский П.А. Соч.: В 4 т. – М., 1994. – Т. 1.
10. Фрейд З. Материал и источники сновидений // Толкование сновидений / Пер. М.Я. Когана. – К., 1991.

### **Аннотация**

В статье рассматривается проблема гамлетизма в русской культуре Серебряного века и разграничиваются понятия: 1) Гамлет как традиционный образ; 2) гамлетизм как явление; 3) комплекс Гамлета. Особое внимание уделяется гамлетизму, который характеризует как внутреннее состояние персонажа, так и общественные настроения времени.

### **Annotation**

The article deals with the problem of Hamletism in Russian culture of the Silver Age and differentiates between such concepts as: 1) Hamlet as a traditional image; 2) Hamletism as a phenomenon; 3) Hamlet complex. Special attention is paid to Hamletism that characterizes both the character's inner state and the public mood of the time.

*Стаття надійшла до редакції 14.05.2004  
Стаття поступила в редакцію 14.05.2004*

## SACRUM У КОНТЕКСТІ ФЕМІНІСТИЧНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ: АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В РОМАНІ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ “АПОСТОЛ ЧЕРНІ”

Наша розвідка присвячена досить специфічним аспектам феміністичної проблематики у художньому творі. Йдеться про те, що у феміністичній літературі початку ХХ століття ми стикаємося із намаганням письменників (у нашому випадку письменниць) сакралізувати певні грані ідейно-художнього світу творів. Зауважимо, що у різних авторів сакралізуються різні сторони життя персонажів, суспільної ідеології чи моральної проблематики. У широкому контексті в нашій роботі розглядаються три види такої сакралізації на матеріалі творчості трьох різних авторок. Під сакралізацією, у даному випадку, ми будемо розуміти надання архіважливого статусу тим чи іншим ідеям у загальній архітектоніці художнього твору. Так, наприклад, у романі Вірджинії Вулф “На маяк” на перший план виступає (сакралізується) сімейна тематика. У романі Елізи Ожешко “Ad astra” відповідно сакралізуються психоаналітичні проблеми внутрішнього життя персонажів і т.д.

У цій статті ми розглянемо питання про сакралізацію національно-соціальних аспектів буття у творі О. Кобилянської “Апостол черні”. Зазначимо, що цілий ряд дослідників, з якими ми погоджуємося, називають цей твір романом (В. Жила, І. Демченко, М. Рудницький, С. Кирилюк). Основним завданням статті є інтерпретація діалектичного зв'язку феміністичної проблематики із проблемою соціального *sacrum* у романі “Апостол черні”. Наша стаття є своєрідним продовженням попередніх розвідок, присвячених феміністичній проблематиці [див. 1, 2, 3, 4].

За останні десятиріччя феміністичні дослідження в Україні набули особливої актуальності, що позначилось як у спробах теоретичного осмислення феміністичних підходів до аналізу та інтерпретації літературних творів, так і в інтерпретаціях конкретних літературних текстів. Очевидно, що найбільш благодатним

матеріалом для феміністичної інтерпретації є творчість українських письменниць кінця ХІХ – початку ХХ століття: Наталі Кобринської, Олени Пчілки, Лесі Українки, Ольги Кобилянської. Це пояснюється двома причинами. З одного боку, творчість цих авторок хронологічно співпадає з часом зародження та утвердження фемінізму як потужної суспільно-інтелектуальної течії у Європі початку ХХ ст. З другого боку, зазначені авторки самі частково були теоретиками феміністичних ідей в Україні [див. докладніше: 1].

Своєрідним підсумком щодо досліджень феміністичної проблематики в українському літературознавстві є книжка С. Павличко “Фемінізм”, де вперше зібрано статті, дослідження та інтерв’ю авторки, в яких увиразнилась феміністична проблематика. Книжка С. Павличко одночасно містить і своєрідну перспективу для подальших феміністичних студій в Україні. Дослідниця навіть у назвах своїх розвідок задає тон і провокує проблематику для майбутніх науковців: “Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа?”, “Чи можливий в Україні фемінізм?”. Загальний висновок С. Павличко щодо фемінізму досить сумний: “Фемінізму як явища або зрілої інтелектуальної течії в Україні не існує ні в суспільному, ні в культурному житті, ні тим більше в науковому аналізі. Фемінізм – феномен “іншої” західної цивілізації, і хоча в Україні в останні десятиліття минулого віку зародилася потужна феміністична традиція (представлена передовсім Наталею Кобринською, Оленою Пчілкою, Ольгою Кобилянською, Іваном Франком, Михайлом Павличком і частково Михайлом Драгомановим), її витoki також ішли з Заходу – від соціалістичних ідей, насамперед відомих праць Фридриха Енгельса, трактату “Поневолення жінок” Джона Стюарта Міла, п’єс Генріка Ібсена і т. д.” [5, с. 29].

Правда, за останні 2-3 роки в Україні появилось ще декілька феміністичних досліджень – “Femina Melancholica: Стат’я і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської” (2002) Т. Гундорової, “Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації” (1999) та “Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму” (2003) В. Агеевої; було видано два незалежні культурологічні часописи “Ї”: “Гендерні студії” (17/2000) та “Гендер. Фемінність. – Гендер.



Маскулінність” (27/2003), збірник статей “Гендер і культура” (2001). Ці дослідження дозволяють почасти скорегувати категоричне твердження С. Павличко про те, що фемінізму як явища в Україні не існує.

Зауважимо відразу, що основна відмінність між феміністичними студіями в Україні та аналогічними літературознавчими розвідками західних дослідників літератури полягає у тому, що українські феміністичні дослідження поки що присвячені переважно аналітичним аспектам проблеми, широкому теоретичному осмисленню фемінізму як явища. Західні феміністичні студії, навпаки, пропонують вже дуже детальні й конкретні інтерпретації окремо взятих текстів із залученням найрізноманітнішого культурологічного матеріалу (архівів, листів, старих газет та журналів). За окремими винятками, до яких належать, передовсім, інтерпретації творчості Лесі Українки та Ольги Кобилянської, українські феміністичні студії скеровані в ширину проблематики, а не в глибину тексту.

Роман О. Кобилянської “Апостол черні” сьогодні ще не можна назвати дослідженням твором, хоча ми маємо цілий ряд розвідок і публікацій, де розглядається проблематика цього твору [див. 6, 7, 8].

„Остання дитина батька, народжена на порозі старості, найдорощча йому”, - писав Михайло Рудницький [9, с. 176], інтерпретуючи останній твір Ольги Кобилянської “Апостол черні” (1922), який перейшов довгі митарства, перш ніж побачив світ. Вперше роман було надруковано в двох книгах 1926 р. в празькому журналі „Нова Україна”, а 1936 р. він появився окремим виданням у Львові. Це масштабний твір, в якому письменниця підносить до сакральних вершин такі життєві засади, як любов до батьківщини, свого народу, його традицій і культури, взаємовідносини між батьками і дітьми, важливість любові в українській родині, ідеал подружньої гармонії, виявляє важливість ролі релігійності та непорушних законів морального життя. Найчастіше дослідники звертають увагу на висвітлення таких проблем цього твору як роль християнських ідей та релігійність (В. Жила, “Роля християнських ідей” [7]), національне буття (В. Косик, “Елементи національного буття в творох Ольги Кобилянської”

[8]), виховання дітей в родині, самовстановлення особистості українця, жіноча емансипація (І. Демченко, “Особливості поетики Ольги Кобилянської” [6]).

Для феміністичної проблематики О. Кобилянської “Апостол черні” є досить своєрідним текстом. По-перше, через те, що у центрі авторської уваги є чоловічий персонаж, метафоричним іменем якого і названо твір – “Апостол черні”. Письменниця так інтерпретує назву твору: “...Скажіть одверто, як мені вам віддячитися за вашу лицарську послугу, завдяки якій ми з донькою вийшли щасливо? Скажіть, якою пам’яткою не погордили б ви від простого скромного сільського “апостола черні”?” [10, с. 16]. “Пішов би з дому, - говорив батько, - осів би де апостолом черні без турбот і клопотів для батька і матері...” [10, с. 21]. “Апостол черні мусить бути і творчим духом моралі, серця та ума” [10, с. 48]. “...стан справдішнього апостола “черні” нелегкий” [10, с. 48]. “Апостоле черні! Тебе кличуть мужики. Дитину принесли до хреста” [10, с. 146]. По-друге центральною ідеєю твору не є суто феміністична ідея: рівноправність чоловіка і жінки, можливість жінки повністю реалізувати себе у суспільному житті. Вся система ідейно-художнього змісту “Апостола черні” підпорядкована соціальній проблематиці. У цьому творі сакралізуються національні проблеми суспільного буття українців.

Цікаво відмітити, що навіть проблема кохання у тексті “Апостола черні” теж підпорядкована загальній соціальній проблематиці твору. Звичайно, кохання є святим почуттям, але над ним стоїть апостольське служіння народів.

Спробуємо розглянути це докладніше.

Любов в творах Ольги Кобилянської має різні відтінки. Це любов до своєї батьківщини, її народу, культури і мови, материнська любов і, нарешті, любов чоловіка і жінки. Можна визначити три основні напрямки, в яких авторка розглядає кохання чоловіка та жінки. Перш за все, це „спалах пристрасті, збудженої інстинктом, „природою”, „біологією” людини; проте близькість ця – короткочасна, миттєва, хоча й екстазно-чарівна, фантастична. Після природного „злиття” пара розлучається назавжди, бо вони абсолютно різні духовно” [11, с. 23]. Критичного забарвлення набувають сцени любові і шлюбу міщан, які О. Кобилянська виділяє у другий напрямок. За солодкавістю, песто-

щами та любощами криється тупий егоїзм, користь, суто власні „кишенькові” та „шлункові” інтереси. І, нарешті, кохання „вищих людей”, яке ґрунтується на спорідненості просвітлених „обожнених” душ і, яке, в Кобилянської, не зливало двох в єдине, а збагачувало кожного індивіда [11, с. 23].

Героїні “Апостола черні” вже не ті кволі і немічні істоти, позбавлені власної думки, прагнень і бажань. Це досить добре сформовані емансипантки з жадобою до знань і нових звершень, бо Україна “потребує іншого як досі чоловіка, іншу жінку” [10, с. 10].

Ева, наречена Юліяна Цезаревича (головного героя повісті О. Кобилянської “Апостол черні”), дівчина сильної волі і відваги, дочка нової доби, всіляко підтримує ідеї емансипації та рівноправності жінки. Їй дивно і страшно, що жінка позбавлена права говорити відверто, як це роблять чоловіки, що вона має підкорятися якимось законам традиційних форм. Ева також хоче знати думку Юліяна з цього приводу: “Скажіть мені одверто, якої ви думки про емансипацію жінок, а радше про рівноправність. Мені йде про вшанування жінки, коли вона переступить межі дотеперішнього виховання і поступає свобідно, рішаючи, наприклад, про своє особисте щастя” [10, с. 135]. На що Юліан їй відповідає: “Моя одверта думка про “рівноправність”? Мужчина – мужчиною, а жінка – жінкою. Коли хто свобідний внішно і зовнішно, тоді поступає відповідно до свого “я”. Нехай жінки студіюють, нехай працюють, лиш так зв. “домове огнище” нехай не нищать, не замінюють його на ресторани та місця розваги” [10, с. 136-137]. Підбадьорена почутим, Ева першою зважується на слова кохання, що не було звичним, а їй навіть засуджувалося, в тогочасному суспільстві: “Я люблю... - І сказавши це, ніби віддала весь скарб, всю покору своєї дівочої непорочної душі... Я загубила свою душу за тобою, не маю ні вдень, ні вночі супокою” [10, с.137,138].

Зустріч і знайомство Юліяна Цезаревича з Евою відбулося за незвичних обставин. Одного дня, коли хлопцеві було сімнадцять років, він зумів приборкати сполоханих коней, запряжених у сильно навантажену фіру, на якій сидів покутівський священник о. Захарій з молоденькою донечкою. Рятуючи життя отця і його дочки, юнак ледве не загинув під копитами сполоханих коней. З

тих пір зав'язалася дружба між Юліяном та Евою, яка згодом переростає у взаємну симпатію.

Юліян – людина високої моральності, духової краси й людяності – прагне знайти ту єдину половинку, яка б вірно і щиро його любила, була близькою йому по духу. Почувши слова кохання з вуст Еви, він довго не міг повірити сказаному нею. Будучи мовчазним і суворим за вдачею, Юліян не наважувався першим зізнатися в своїх почуттях, хоча його серце “товклося тайком вже раніше” не менше Евиного. Дівчина всіяко намагається довести щирість своїх почуттів і свою відданість:

– Я твоя рабиня, Юліяне.

– Я не хочу рабині. Я не люблю рабства.

– То якою хочеш мене мати?

– Освіченою жінкою, українкою. Я не султан.

– ...А рабині з серцем щирої любови не хочеш?

– Не хочу, досить ми вже і так від віків рабами. Час нам стати свободними і свідомими” [10, с. 141].

Такою Юліян бачить свою майбутню дружину – вільною від споконвічного поневолення і свідомою своєї земної ролі. Але засуджуючи рабство і покору, сам Цезаревич зважається на велику жертвність заради коханої – він відмовляється від своєї мрії вступити на філологію, а вирішує обрати богослов'я і тим самим радикально змінити своє світобачення: “Я переберу на себе ваш смуток, отче!” – говорить Юліян в розмові з Евиним батьком, священиком. – “Я молодий, і мій жереб упав... Я вступлю на богослов'я” [10, с. 148]. Про свій намір змінити фах, Юліян підтверджує в розмові з батьком, який тільки колись і мріяв бачити свого єдиного сина священиком: “Я вступаю на богослов'я без фальшу в душі, щоб міг із чистим сумлінням людям в очі дивитись. У душі віднайду супокій і рівновагу щойно тоді, коли візьму тягар на себе... Я їду, тату, як покутник на богослов'я. Це моя тайна. Але не перед вами...” [10, с. 156].

Рішення нареченого кардинально змінити своє життя і погляди майбутнього філолога на фах “апостола черні” сильно дивують і вражають Еву: “Юліяне! – кликнула Ева і сплеснула в долоні. – Богословом? Ти – богословом? Відколи це? Я ніколи не чула з твоїх уст, щоб ти хотів коли бути священиком. Я уявляла собі тебе

не інакше як ученим, професором, урядовцем, військовим, усім іншим, але ніколи попом. Ні, ніколи попом!” [10, с. 151].

Не розуміючи коханого, Ева, тим не менше, не відмовляється від власної мрії студіювати медицину в Швейцарії. На закиди Юліяна, що “місце жінки при боці її чоловіка”, що роль і обов’язки нареченої богослова не сумісні зі студіями, Ева рішуче виказує своє небажання слідувати старим, віджилим постулатам: “То будь ним, як хочеш, будь чий хочеш, але я піду на медицину! – сказала, вражена, і очі її запаліли раптовим гнівом” [10, с. 152].

Бачачи рішучість дівчини і її прагнення до знань, Юліян погоджується відпустити Еву до Швейцарії:

“ – Нащо ви дали цей дозвіл? Чи це тепер потрібне?

– Може, й потрібне, отче. Тяжко відмовити, та хто годе у будучину заглянути. Знання і фахова наука ніколи не можуть пошкодити жінці. ... Я думаю, що нам обом не вийде з того лихо. Хто не ризикує, той не виграє” [10, с. 153].

Але чужина хоча й розвинула здібності Еви, то радикально змінила її погляди запальної патріотки-націоналістки та ставлення до українців:

“ –Українців не було там?

– Ох, українців! – була її відповідь знеохочу. – Тих можна на пальцях почислити. Вони ж убогі, куди їм за кордон виїжджати, та ще у Швейцарію” [10, с. 164].

З часом змінюються і її погляди на кохання. Запізнавшись на студіях з молоддю, відмінною від Юліяна, її вже не влаштовує роль майбутньої попаді і вона вирішує розірвати заручини: “...я з Юліяном Цезаревичем не звінчаюся. Він уже не той, що був колись. Це змінилося через те, що вступив на богослов’я, а цей стан мені не симпатичний... в моєму серці зачинилося місце для нього. Мій побут у культурнім світі, наука, мій теперішній світогляд, ціле моє ество бунтується проти того життя, в яке він поволик би мене з собою. Я вже не “покутівська” Ева. Та щезла, як моя колишня любов до нього, що пірвала мене з початку нашого знайомства до шалу і кинула мужчині до ніг” [10, с. 205].

Глибоко вражений зрадою нареченої, Юліян, однак, вирішує закінчити богослов’я, але не висвячуватися. Далі на нього

чекає військо, бо тепер йому потрібен меч, “апостол черні” стає “апостолом меча”.

Час і сила волі поволі гоїли рани молодого військового, а доля згодом винагороджує його за відданість і жертвовність в коханні. Юліян зазізнається з молодого вдовою Дорою Вальде, подругою його сестри Зоні. Трагічний випадок забрав життя Дориного чоловіка Егона в день весілля. Молода жінка важко пережила смерть коханого, але час минав і доля зводить її з Юліаном Цезаревичем. Порівнюючи колишню свою наречену Еву з Дорою Вальде, Юліян зазначає, що хоча вони обидві з роду Альбінських, але цілком різні за вдачею і характером. Дев’ятнадцятирічна Дора вже не була дитиною, а жінкою зі сформованими поглядами на життя, політику, кохання і роль жінки, “одна з тих жінок, що можуть і самі стояти”: “Цікава і мила жінка, напівдитина, а така поважна” [10, с. 213].

Незвична сила манила Юліяна до Дори, він відчував її сильний характер і якусь невимовну силу, яка тягнула його до неї. Але на шляху їхнього щастя стає дідो Дори, Альфонс Альбінський, який люто ненавидів рід Цезаревичів.

Колись давно дідо Юліяна програв значну суму грошей управителю Альбінському і через те вчинив самогубство, посиротивши дітей. Прабаба Юліяна, сильна і вольова жінка, залишає свого внука Максима на виховання в родині управителя, щоб він, тим самим, сплатив свій “довг супроти осиротілих дітей” [10, с. 107]. Нікуди діватись, Альфонс Альбінський залишає дитину, але доручає його виховання своїй дружині, лагідній жінці за вдачею: “Тут маєш нащадка твого народу, українця героя, що поляг на полі слабосилля через гру в карти. Йому на ім’я Максиміліян Цезаревич. Дбай про це плем’я в цій цінній одиниці, щоб воно не згасло. Може, який його дальший нащадок повстане колись із прапором його національності проти мого народу, тож ти будеш мати заслугу перед твоєю нацією. Ти ж українка” [10, с. 108].

Але за кілька днів помирає пані Альбінська, народивши мертвого сина. Перед смертю вона бере слово від Ольги Альбінської, убогої родички управителя, що вона візьме на себе обов’язки виховання дітей. Тета Оля (так всі кликали Ольгу Альбінську в родині) стала ангелом-хоронителем для осиротілих

дітей, а згодом і для Дори Вальде, яка, після нещасного випадку, переїхала жити до свого діда.

Вона добре розуміє Дору, коли та звиряється їй у своїх почуттях до Юліяна, бо сама свого часу була безнадійно закохана в його діда, але застерігає молоду жінку про перешкоди. Головною проблемою стає згода діда на заручини і весілля. У своїй розмові з Юліяном, коли той прийшов просити руки Дори, Альфонс Альбінський вимагає “поважного” доказу любові до своєї внучки і вимагає надто високої ціни за неї: “... дайте лише заяву перед вінчанням, що зрікаєтеся своєї народності, перемінюєте ваше ім’я на моє і що ваші нащадки будуть його носити” [10, с. 234].

Цезаревичі ніколи не були зрадниками, і Юліян не може погодитися на умови старого Альбінського. Він вважає за краще для себе і Дори виїхати до Америки, щоб заробити грошей на покриття своїх боргів, і просить свою кохану забути його. Молода жінка не мириться з цим рішенням і знову благає діда дати згоду на їхнє з Юліяном щастя. На закиди діда про відмову Цезаревича довести свою відданість і кохання, зрікаючись своєї народності, Дора говорить, що не змогла б вийти заміж за зрадника, а коли дідо не змінить своєї думки, то колись буде за це відповідати.

Дві години пізніше Дору знайшли пораненою в кімнаті під картиною св. Юрія. Вона залишає два листи – один до свого нареченого, другий до діда, в якому вона звинувачує його, що “він своєю вічною опозицією присилював її попроситись із світом” [10, с. 240]. Лише трагічний випадок змушує Альбінського змінити своє рішення і дати дозвіл на одруження внучки з ворогом свого народу: “Моє прохання до вас лиш одно: коли у вашій силі та волі, оздоровіть Дору. Вона вже не моя, а ваша” [10, с. 241]. Він також просить вибачення за свою впертість та егоїзм у внучки і благословляє її на спільне життя з Юліяном: “Вибач мені, дитино. Твоє бажання сповниться. Юліян Цезаревич – твій. Мусиш видужати і жити для нього, бо мене вже так, якби не було” [10, с. 241].

Отримавши згоду і благословення, Дора і Юліян засновують свою власну родину на основі вірного кохання і ширості почуттів, подружній гармонії, релігійності і на непорушних законах морального життя, які не йдуть в розріз з любов’ю до рідного краю:

“– А Україна?

– Вона є. І як ми самі її не запропаستимо, то сповняться слова старого Гердера, що пророчив нам ролю нової Греції, завдяки гарному підсонню, веселій вдачі, музиці та родючій землі” [10, с. 243].

Як бачимо, проблематика кохання у романі Ольги Кобилянської повністю підпорядкована соціальній проблематиці. Очевидно, в цьому зв’язку, слід особливу увагу звернути на символічну згадку у тексті твору імені Гердера і його пророцтва щодо майбутнього України.

Звичайно, поданий нами матеріал не вичерпує інтерпретації твору О. Кобилянської. Як феміністична проблематика, так і питання соціально-політичної незалежності України втілені авторкою і на інших рівнях художньої цілісності твору (крім кохання). Це, перш за все, символіка власних імен у творі (згадаймо, хоча б імена центральних персонажів – Ева, Юліян Цезаревич); це і релігійна проблематика роману (священик, як і перші учні Ісуса Христа у часи зародження християнства, повинен бути апостолом); це, нарешті, і проблема батьків і дітей, особливо в аспекті виховання молодого покоління. Але уся зазначена проблематика вимагає спеціального дослідження.

### **Цитована література**

1. Сікора Л. Теорія і практика фемінізму у європейській літературі на початку ХХ ст. // *Античність – Сучасність* (питання філології). – Вип. 2. – Донецьк, 2001.
2. Сікора Л. Феміністичні аспекти творчості Лесі Українки у світлі сучасних досліджень. // *Творчість Лесі Українки у вимірах порівняльного літературознавства*. – Дрогобич, 2001.
3. Сікора Л. Проблема *sacrum* и ее феминистские аспекты у Вячеслава Иванова. // *Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди, серія “Літературознавство”*. – Вип. 1 (28). – Харків, 2001.
4. Сікора Л. Феминистское *sacrum* Вячеслава Иванова. // *Duchowość i sacrum w literaturze emigracyjnej Słowian Wschodnich*. – Lublin, 2002.
5. Павличко С. Фемінізм / Передм. Віри Агеєвої. – К, 2002.



6. Демченко І. Особливості поетики Ольги Кобилянської. – К, 2001.
7. Жила В. Роля християнських ідей в романі “Апостол черні” // Збірник на пошану Ольги Кобилянської (1863-1942) / За ред. О. Кисілевської-Ткач. – Український Вільний Університет. Том 14. – Мюнхен, 1991.
8. Косик В. Елементи національного буття в творах Ольги Кобилянської // Збірник на пошану Ольги Кобилянської (1863-1942) / За ред. О. Кисілевської-Ткач. – Український Вільний Університет. Том 14. – Мюнхен, 1991.
9. Рудницький М. Ольга Кобилянська // Вітчизна. – 1962. – № 3.
10. Кобилянська О.Ю. Апостол черні: Повість. – Львів, 1994.
11. Пригодій С.М. Продовжуючи прадавню українську традицію „серця”. Неоромантичні твори О.Кобилянської в контексті духовних явищ Європи // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1998. – № 5.

#### **Аннотация**

Статья посвящена сакрализации любовной тематики в романе О. Кобилянської “Апостол черні”. Проблематика любви интерпретируется в связи с другими проблемами произведения, прежде всего в связи с проблемой национального самосознания украинцев.

#### **Annotation**

The article is devoted to sacralization of love theme in O. Kobyliańska's novel “The Apostle of the Masses”. The love theme is interpreted in connection with other problems raised in the text, first of all, with the problem of national self-identity of Ukrainians.

*Стаття надійшла до редакції 29.03.2004  
Стаття поступила в редакцію 29.03.2004*

## ЗАГОЛОВОК ЯК ЧИННИК МІЖТЕКСТОВОЇ ВЗАЄМОДІЇ: ЗІ СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД ДЕБЮТАМИ ПОЕТІВ “ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ”

Заголовок, як відомо, передує тексту, настроює на його сприйняття. На думку І.Арнольд, “він є частиною початкового стимулу для ймовірного прогнозування смислу всього тексту, оскільки читач знає, що він виділяє у тексті щось особливо важливе” [1, с. 364]. Тому на прикладі поетичних дебютів “Празької школи” (так назвав поетів В.Державин) простежимо функції заголовка. Мета цієї статті – виявити, як перші поетичні збірки Ю. Дарагана, Є. Маланюка, Ю.Липи та інших представників школи впливали на літературний контекст і формували його, з’ясувати особливості номінації поетичних збірок, перегук їх назв. При цьому літературний контекст розглядаємо як динамічну структуру, яка відзначається “перегрупуванням взаємних зв’язків і відносною значущістю окремих елементів” [2, с. 259]. Оскільки в попередній статті уже здійснювався огляд літературознавчих досліджень про Празьку поетичну школу, тому цього разу обмежимося лише вказівкою на джерело [3] і перейдемо до аналізу зазначеної проблеми.

Першими ластівками на поетичній ниві, яка для поетів «Празької школи» лишалася полем битви, були збірки “Сагайдак” (1925) Ю. Дарагана, “Стилет і стилос” (1925), “Гербарій” (1926) Є. Маланюка, “Світлість” (1925) Ю.Липи, “Акварелі” (1926) Г. Мазуренко. Дебюти, звичайно, різнилися і резонансом, і ступенем вияву авторської індивідуальності. Актуалізація Ю. Дараганом і Є. Маланюком атрибутів боротьби була суголосною настроям колишніх учасників національно-визвольних змагань 1917-1920 років, адже згадувані ними *меч, шабля, стріли, сагайдак, стилет* асоціювалися з силою і волею, відбивали героїку боротьби.

Збірка Ю. Дарагана “Сагайдак”, що вийшла у Празі, виявилася дебютом і водночас (у зв’язку з передчасною смертю автора) підсумком, синтезом громадянськи значимого та особистого. Назвою поет наголошував на бойовому характері творів, свідомому заглибленні в минуле. Деталлю “повний сагайдак” підкре-

слювалася готовність виборювати волю дорогою ціною. “Назва “Сагайдак” особливо влучно підібрана для єдиної збірки... – вважають упорядники антології «Координати». – Багато віршів у ній справді – тугі і стрункі, як стріли. Крім того, ця назва пов’язана з головним тематичним колом збірки, яке стало своєрідною печаттю Дараганової творчості” [4, с. 23-24]. Мова йде про пильне вчитування автора у ходу історії, про історіософізм його художнього мислення. Єдиною збіркою Ю. Дараган визначив тематичне коло поезії “Празької школи”, виділив у ній вузлові моменти: екзотику княжої доби, велич козаччини, героїку визвольної боротьби українського народу.

До речі, саме Ю. Дарагану вдалося наголосити на інтертекстуальному характері творів: “Звучать, звучать в душі акорди горді, / Як із Вільгельма Телля” [5, с. 9]. Поет викликає у читача згадки про шиллерівського героя, у свій вносить атмосферу чужого твору, співзвучного його власним почуванням. Згадка про вершинний твір Ф. Шиллера – “Вільгельм Телль”, який автор писав, долаючи недугу, – це спроба сказати про все відразу: про захоплення народним месником, про мрію згуртуватися так проти чужинців, як у свій час швейцарці, про свою турботу лишити після себе щось на зразок шиллерівського твору, про передчуття близького кінця. Таким чином, згадка про Телля відзначалася конотативними нашаруваннями, відчитування яких може здійснити лише наділений інтертекстуальною компетенцією читач, знайомий з історією написання та джерелами драми “Вільгельм Телль”. Отже, ім’я Вільгельма сприймалося як знак, що потребував розшифрування.

Епіграфом до збірки “Сагайдак” стали рядки зі “Слова о полку Ігоревім”, що тематично перегукувалися з її текстом, у якому чільне місце відводилося княжій добі. Вірші збірки відзначалися багатим інтертекстуальним спектром: у них відчувалися ремінісценції з Й.-В. Гете (“Гай молодіє, ніби Фауст...”), П. Тичиною (“Знов безжурний я, молодий!”), М. Рильським (“І хай за обрієм похмурим / Зникає синя далечінь!”) та іншими. Входи́ни в літературу, отже, супроводжувалися визнанням класиків і пошануванням сучасників.

Якщо Ю. Дараган визначив коло лейтмотивів, то Є. Маланюк – ідеологічне підґрунтя творчого процесу. Настроївши свою музу на хвилю служіння нації, поет уже назвою своєї

першої збірки (за часом впорядкування другої) “Стилет і стилос” окреслював функції поетичного слова: стилоса, що за силою свого впливу, акумульованої в ньому енергії був би стилетом. Поет використав схожі за звучанням, але різні за значенням слова, досягаючи звукового ефекту подвоєння. “Стилет – це символ одвічної борні, навіть якщо для неї потрібні офіри, це свідомий вибір боротьби за ідеали народу, – підкреслює Т. Салига. – Це те, чим живуть герої ... Стилос – це світ мистецтва у його витонченій гармонії, це музика тонів і півтонів, людських чуттів, це магія краси і добра” [6, с. 5-6]. Опозиція *стилет / стилос*, якою починалася збірка, хоч і відкривала завісу запеклої душевної боротьби, але не виносилася в заголовок, бо знімалася в наступних текстах. Таким чином, внаслідок примирення полюсів цієї опозиційної пари (“розуму – уважний стилос та серця – вогняний стилет”) викристалізувався заголовок, що стосувався уже не одного конкретного вірша, а усієї збірки загалом, і це підкреслювалося перегуком її початку та кінця, які утворювали своєрідне кільце. Роздвоєння між стилетом і стилосом, між громадянським покликанням і життєвими спокусами відгукувалося у багатьох ранніх віршах поета, розкриваючи етапи душевної боротьби та авторського самовизначення.

Започаткована Є.Маланюком єдність протилежностей озвалася згодом у збірці “Земля й залізо” (1930), але вже з точки зору потенційної рецепції нащадками, чим обумовлювалися дієслівні форми минулого часу: “І ти, нащадче мій, збагнеш, < ... > Чому стилетом був мій стилос / І стилосом бував стилет” [7, с. 60]. Актуалізація номінативного акту відбувалася завдяки рідко вживаним лексемам (стилет і стилос), що надавали свіжості зужитому поєднанню слів: зброя і перо. Заголовки поетичних збірок відзначалися звуковим співзвуччям (“Стилет і стилос”, “Земля й залізо”, “Перстень і посох” та ін.), яке супроводжувало номінацію.

З трьох виданих у 1925 році збірок менш виразним був дебют Ю.Липи. Ключ до розуміння його “Світлості” закономірно слід шукати в однойменному циклі. У зв’язку з тим, що автор рідко відзначав дату написання віршів, можна припускати, що до циклу ввійшли твори, написані до 1920 року. Ці вірші позначені відчуттям всюдиприсутності Бога, юнацькими сподіваннями підкорити нові дні. Автор плекає світлість помислів, ясність

думок, перемогу духовного над спокусами плоті. Світлість Всевишнього, світлість помислів, світло людської душі, що звільняється від житейських спокус і намулу гріховності, – такий вузол її лейтмотивів, що знаходять вияв у ключових словах: *світ, світло, світлість*, які нерідко виділяються графічними засобами. Перша збірка, хоч і відбивала риси авторської індивідуальності, проте не визначала творчого обличчя поета, а лише контурно окреслювала його.

Чіткіший відбиток суворя доба залишила на наступній збірці Ю.Липи – “Суворість” (1931), що засвідчувала появу поета-воїна, кристалізацію домінантних ознак його стилю. “В “Суворості”, в цій суворім виборі і влучнім доборі окремих поезій, – відзначав Є.Маланюк, – відбилася постать автора найповніше і найяскравіше, без жадної зайвої риси, без жадної найменшої помилки...” [8, с. 226-227]. Суворя доба не лишала часу для сентиментальних звірь, романтичних мрій, потребуючи дії, слова-зброї.

Заголовки згаданих вище збірок переважно формулювалися поетами за принципом ключових слів (сагайдак, стилет) і вводили в атмосферу боротьби, яка у свій час була для авторів школою змужніння. Тон майбутнім публікаціям задавали поети-земляки Ю. Дараган і Є.Маланюк, меншою мірою – Ю.Липа.

Спробуємо простежити, чи спрацював принцип ключових слів у пізніших дебютах. Наступна дебютантка Г. Мазуренко збіркою “Акварелі” освідчувалася не лише у захопленні малярством, а й у виявленні свого Я: у пошуках адекватного вираження душевних станів, вербального відтворення вражень від навколишнього світу. Сама поетеса зізнавалася, що, захопившись графікою, намагалася уникнути “контур”, проте виявилася, що це неможливо, тому вона й змушена була зайнятися аквареллю. З урахуванням того, що термін “акварель” утвердився в літературознавстві на позначення творів, у яких настрої передавалися за допомогою пластично-зорових образів, доцільно виявити ознаки пристосування до канонів цього жанру у віршах поетеси. Г. Мазуренко справді фіксувала хвилинні настрої, їх перебіг, боротьбу. Діапазон переданих нею відчуттів значний: від ідилічних – до драматично-трагічних, обумовлених емігрантськими буднями, втратою рідної землі. Як художник вона передавала своє бачення світу, його неповторну красу: “Водограю біле тіло /

По камінню б'є в долини” [9, с. 46]. Підзаголовком “настрої” акцентувалася увага на тому, що головними у збірці були емоційні стани, почуття, вираженню яких підпорядковувалися деталі навколишнього світу, тому у поетеси “вітер регоче, сунеться сум” [9, с. 44], тобто через сприйняття природних явищ розкривається душевний стан. Таким чином, заголовком “Акварелі” підкреслюється пристосування до жанрового канону. Оскільки “поетичне повідомлення являє собою передачу великої кількості інформації по каналу малої пропускнуї здатності” [10, с. 270], то усі елементи – і система образності, і звукова інструментовка, і ритмомелодика – виявляються задіяними, працюють на розширення цієї здатності.

Наступні збірки Г. Мазуренко “Стежка” (1939) і “Вогні” (1939), видані у Празі, свідчили про продовження пошуків, визначення своєї стежки, про тяжіння до рідної землі та незнищену віру і у тепле слово, і в людей, і в Україну. “Серед Дніпрових вод не згине характерник, / Бо характерник – наш народ” [9, с. 65], – стверджувала поетеса, шукаючи опертя в духовних основах буття.

Збірки дебютантів, що вибороли першість у боротьбі текстів, почали впливати на інші, втягувати у свою орбіту подібні, тобто формувати контекст. Тому, скажімо, “Суворість” Ю.Липи, яка відповідала літературній атмосфері, виявилася ближчою до канону, що склався. Сам контекст не лишався чимось застиглим, раз і назавжди сформованим: навіть ті тексти, які уже завоювали ключові позиції, згодом поступалися перед іншими. Згадаймо, наприклад, як була сприйнята “спізнiла”, за авторським зізнанням, збірка Є.Маланюка “Земна мадонна” (1934). “Ось чому Маланюк, що ще певно дасть не один майстерний вірш, ніколи вже не дасть нічого несподіваного й нового, – підкреслював С.Гординський. – Ми вже знаємо його всього наскрізь, круг його емоцій та замилювань, знаємо, по яких рейках ходять поїзди його творчості, але водночас починаємо спостерігати, як він відстає від сучасності” [11, с. 3]. У цих словах виявився симптом, що попереджав про зміну канону, динаміку контексту, на який впливали інші тексти, такі, як, наприклад, збірка Н.Лівицької-Холодної “Вогонь і попіл” (1934). Алюзійність її назви поширюється на увесь текст. Структурно назва нагадує “Стилет і стилос”

Є. Маланюка, проте компоненти заголовка першої збірки поетеси мають супровідний, а не опозиційний, як у Є.Маланюка, характер. І хоч заголовок асоціюється з боротьбою, проте це фіктивне відсилання, бо мова у Н.Лівицької-Холодної іде не про збройну боротьбу, а про любовну. Збірка “Вогонь і попіл” розкриває цілу шкалу почуттів: від закоханості – до ненависті. Ці почуття знайшли вияв у символіці (“Чорний колір – колір зради, / А червоний – то любов...”), що набуває амбівалентного тлумачення. “З одного боку, він [тобто червоний колір. – В.П.] символізує красу, радість та любов до життя, з іншого – мстивість...” [12, с. 474]. Промовистим є не лише поєднання двох кольорів, а і семантика червоного, що утримує як полюси любов і руйну. Поєднання двох кольорів постає тим магічним чинником, який притягує до себе інші тексти. Принцип опозиції *червоного і чорного* може набувати то соціологічного забарвлення, як у Стендаля, то інтимного, як згодом у Д.Павличка (“Два кольори”). Лірична героїня Н. Лівицької-Холодної постає в різних іпостасях, що є наслідком своєрідної гри з читачем. Слова “... femme, soeur tragique de l'enfant”, що мають у тексті сильну позицію, служачи епіграфом до збірки, натякають на зв'язок жінки з дитиною, але не той очікуваний і самозрозумілий, що жінка – продовжувачка роду, а несподіваний, ігровий. Жінка в іпостасі дитини здатна до гри, маскування своїх почуттів, дивовижних перевтілень. Таким чином, епіграф імплікує химерність тексту, в якому панівним стає концепт гри. Перевтілення ліричної героїні, розщеплення її “я”, численні відгомони уже знайомого створюють враження поліфонії.

Скориставшись елементами уже виробленого дискурсу, поетеса вступає – свідомо чи несвідомо – у змагання з попереднім станом художнього канону. Тому декого з її сучасників це просто шокувало, тим більше, що опубліковані у “Літературно-науковому віснику” поезії, зокрема “Остання жертва”, “Під рідним небом”, відбивали настрої політичної еміграції, а не інтимно-особисті. Щоправда, С.Гординський помітив щирість і багатогранність жіночих відчуттів у збірці, уміння передати “вічно жіноче” жінки й показати, скільки для жінки значить кохання” [11, с. 2], але подібні відгуки були поодинокими. Тому зв'язок

цього тексту з контекстом набирав характеру відштовхування, а не притягання.

Проте спроба Н.Лівицької-Холодної вирватися з полону літературного канону завершилася примиренням з ним, що засвідчила наступна збірка “Сім літер” (1937). Назва збірки мала алюзійний характер і прочитувалася у вірші “Проходить час, відходять в вічність друзі”, набуваючи подвійного тлумачення: “Сім літер, що паляють в слові “Україна”, / Сім літер, що вогнем лягли на Монпарнас, / І сім зрадливих куль на вулиці Расіна – / Призначення, мemento і святий наказ” [13, с. 6]. Однакова кількість літер у словах *Україна* і *Петлюра* була лише формальним приводом для їх поєднання, важливіше інше – те, що ім’я Петлюри асоціювалося з боротьбою за Україну. Привертає увагу ще один збіг: сім літер у слові *Петлюра* і сім куль, якими його було вбито у Парижі.

У віршах Н.Лівицької-Холодної тепер розкрилися настрої політичної еміграції, що шукала духовного опертя і тому співвідносила свої думки з аналогічними (цим мотивувалася ремінісцентність, рецептивність поетичного слова). Міфологема втраченої батьківщини визначала тональність та емоційно-почуттєвий спектр творів, що ввійшли до циклів “Гнів”, “Мирзілля”, “*Mal du pays*”, “Захід”. І хоч у збірці домінували вірші-монологи, проте орієнтація на адресата – Україну, Бога – у них відчутна. Поезії Н. Лівицької-Холодної нагадували невідправлені листи, своєрідний діалог з Україною, щоправда, на відстані. Інтенсивність висловлених переживань виявлялася у пафосності звертань, в адресованих Україні спонуканнях (“Прийми відважно, Україно, / Навалу громів і вітрів”; “Збуди вогнем своїх синів / І викуй їм з заліза й криці / Серця відважні і міцні”).

Якщо поетичний дебют Н. Лівицької-Холодної виводив з рівноваги, то О.Ольжича – органічно вписувався у літературний контекст. Все те ж притаманне “пражанам” заглиблення в минуле, віднайдення там мілітаристських основ буття знаходили вияв у “Ріні” (1935). Для номінації О. Ольжич обрав незвичне слово, чим актуалізував читацьке сприйняття тексту. Рінь – це камінці, вигладжені, витерті, обточені водою; вони нагадують про “силу вод рвучку та різкість вітру, що над ними віяв”. Цією назвою підкреслюється вплив часу на все нові покоління, що все вище піднімалися у своєму розвитку. Тяглість, проте, не спроможна



змінити ні застиглість каменю, ні одвічність пориву. Щодо каменю, то він набуває в Ольжича бінарного характеру, сприймаючись як символ сили і застиглості водночас.

Заголовок спрямовує сприйняття тексту, служить його розумінню. Нерідко він сам стає результатом опосередкованого називання. “Така мова опосередкованих значень, що доносять до слухача не висловлені прямо смисли, – підкреслює Ж.Женетт, – і є мовою конотації ...” [14, с. 194]. Наслідком конотації стала, скажімо, назва “Вежі” (1940), що утверджувала вершини духовності, незламність духу, “віри граніт”. Множинність смислових значень таких заголовків О. Ольжича, як “Вежі”, “Підзамча”, служить важливим чинником збудження читацької уваги, спрямованої у даному разі на віднайдення і прочитання цих значень.

Більшість поетичних збірок мають заголовки, що в імпліцитній формі розкривають авторський задум. Його важливість виявляється уже в тому, що він може характеризувати тональність тексту, як, скажімо, “Гусла” (1938) О. Лятуринської. Ця назва, з одного боку, відсилала читача до традицій гусярів, а з другого – обумовлювала звукову інструментовку творів. Таким чином, алюзією на культовий інструмент, що використовувався ще під час язичницьких ритуалів, підкреслювалося їх значення в житті прашурів. Характеризуючи перші збірки О.Лятуринської, Ю.Лавріненко підкреслював, що вони “становлять собою суцільну сувору єдність, щось ніби на взір одної пісні, поділеної на строфи” [15, с. 717-723]. Уподібнюючись до віщого Бояна, чію манеру зважував ще автор “Слова о полку Ігоревім”, поетеса вступала в діалог з попередниками, актуалізувала їх художній досвід. Тому “Слово о полку Ігоревім” проступає у неї на різних рівнях тексту: системи образів, тропіки, ритміки.

І “Сагайдак” Ю. Дарагана, і “Гусла” О.Лятуринської – це назви-алюзії, які імпліцитно розкривають задум авторів. “Назву можна метафорично зобразити у вигляді закрученої пружини, – вважає І. Гальперін, – що розкриває свої можливості у процесі розгортання” [16, с. 133]. Сама О.Лятуринська зізнавалася у тому, який вплив мав на неї “Сагайдак”. “У мене був скарб ... – “Сагайдак”, – згадувала вона. – Його 1945 року забрали у мене грабіжники [По приході до Праги її арештували більшовики. – В.П.]. З подарованим життям, рвучись до сонця, до людей, я все

длялась біля дверей в'язниці, оглядуючись назад: якби попросити тих звірюк, може б віддали? Нічого більше, тільки “Сагайдак”, але я не попросила. Ладо синьоокий, я не могла” [17, с. 538]. Вплив Ю. Дарагана не варто зводити до наслідування, хоч воно таке ж безсумнівне, як і безпосередні присвяти. Світлій пам’яті передчасно згаслого поета присвячені, зокрема, вірш “На варті”, друга збірка “Княжа емаль”, стаття «Юрій Дараган». Назвою “Княжа емаль” О.Лятуринська підкреслювала своєрідність уміщених у цій збірці творів, їх близькість до образотворчої пластики. Образ “емалі” з ряду подібних у Ю. Дарагана (“І очі – сірою емаллю, / І гроном – бронзовий п’ястук!...”) став у неї наскрізним, передаючи особливості її образного мислення.

Поезії О. Лятуринської давали змогу віднаходити «сліди» навчання в улюбленого поета. Імітацією його стилю вона популяризувала вірші Ю. Дарагана, творила своєрідний художній канон. “Я попів бороню батьків, / героїв славу, честь борців” [17, с. 79], – зізнавалася поетеса. “Сліди” Ю.Дарагана, хоч і відчутні у віршах О.Лятуринської, проте не перетворилися у запозичення. Поетеса вступала у діалог, щоб висловити своє бачення подій, продовжити почате іншими. Більше того, її поезія акумулювала не лише “сліди” Ю. Дарагана, а й деякі інші – “Слова о полку Ігоревім”, О. Ольжича, Ю. Липи.

Заголовок нерідко визначав долю тексту: яскравий – привертав увагу читачів, сірий, прохідний – прирікав на сумну перспективу розчинення у літературному контексті. О. Стефанович, хоч і дебютував порівняно рано, у 1927 році, але безпретензійна назва його збірки “Поезії” не відбивала авторської стратегії. Це, мабуть, врахував амбітний поет, назвавши наступну – “Stefanos I”. Ця назва-самопрезентація орієнтувала уже на появу собі подібних (“Stefanos II” і т.д.) і свідчила про спроби поета утвердити своє ім’я у свідомості читачів, тобто його участь у боротьбі текстів.

Щодо пізніх поетичних дебютів – Л. Мосендза (“Зодіак”, 1941), Юрія Клена (“Каравели”, 1943) – слід сказати, що вони відбулися тоді, коли літературне середовище зазнало значних втрат з від’їздом до Варшави Є.Маланюка, О. Теліги, Н. Лівницької-Холодної, коли сама Прага виявилася окупованою. І “Зодіак”, і “Каравели” були результатом наполегливої праці, відзначалися поліджерельністю, культурологічним характером.

Назвою “Каравели” Юрій Клен актуалізував не так уявлення про старовинні вітрильні кораблі, як про шляхи тематичного збагачення творів. Заголовок збірки, наділений експресивністю завдяки акцентуації мало вживаного слова, створював підтекст, виконував функцію камертона, породжував сподівання на екзотику, яке підтвердилося текстом усієї збірки, що давала щедру поживу для душі численними мандрівками у світ культури.

Заголовки поетичних збірок, отже, відбивали риси авторської індивідуальності, у першу чергу – сферу інтересів. При цьому “пражани” вдавалися до алюзій (“Гусла” О. Лятуринської, “Сагайдак” Ю. Дарагана), меншою мірою були представлені у них назви концептуального характеру, як, скажімо, “Стилет і стилос” Є.Маланюка. Заглиблення поетів у минуле і пошуки там відповіді на трагічне сучасне відбилося в актуалізації архаїчної лексики (“стилос”, “сагайдак”, “гусла” та ін.), що виносилася в заголовок і була показником міжтекстового зв’язку. Активізація авторами рідко вживаної лексики мала, крім уже зазначеного, зворотний бік, створюючи передумови для герметизації творчості.

Заголовки поетичних збірок мали особливе значення у міжтекстовій взаємодії. Вони виконували функції то своєрідного камертона (“Гусла” О.Лятуринської), то відсилання до тексту-попередника (“Вогонь і попіл” Н.Лівицької-Холодної – “Стилет і стилос” Є.Маланюка), то самопрезентації (“Stefanos I” О.Стефановича), то маркера індивідуальної манери автора (“Земля й залізо”, “Перстень і посох” Є.Маланюка) та інші.

### Цитована література

1. Арнольд И. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб-к статей. – СПб., 1999.
2. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. Пер. с чешск. – М., 1994.
3. Просалова В. Празька поетична школа: історія та перспективи вивчення // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. – 2003. – Вип. 2 (34).
4. Координати: Антологія сучасної української поезії на Заході / Упор. Бойчук Б., Рубчак Б.- Мюнхен, 1969.- Т.1.
5. Дараган Ю. Сагайдак. – Прага, 1925.

6. Салига Т. «Залізних імператор строф...» // Маланюк Є. Поезії.– Львів, 1992.
7. Маланюк Є. Невичерпальність: Поезії, статті / Упоряд., передм. та приміт. Л.Куценка. – К., 2001.
8. Маланюк Є. Книга спостережень.- Торонто, 1962. – Т.1.
9. Мазуренко Г. Вибране. – К., 2002.
10. Славинський Я. К теорії поетического язика // Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей / Под ред. Е.Басина и М. Полякова. – М., 1975.
11. Гординський С. Чотири реторти лірики // Назустріч. – 1935. – Ч.2
12. Войтович В. Символіка кольорів // Українська міфологія. – К., 2002.
13. Лівницька-Холодна Н. Сім літер. – Варшава, 1937.
14. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике / Пер. с фр. Е.Васильевой и др. – М., 1998. – Т.1.
15. Лавріненко Ю. Князівна, що обходить шатра // Лятуринська О. Зібрані твори. – Торонто, 1983.
16. Гальперин И. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981.
17. Лятуринська О. Зібрані твори. – Торонто, 1983.

### **Аннотация**

Статья посвящена анализу заглавий поэтических сборников “Пражской школы”. Автор ограничивается наблюдениями над поэтическими дебютами, взаимосвязью текстов в формировании литературного контекста.

### **Annotation**

The article is devoted to the analysis of the titles of collected poetry books of “The Prague Circle”. The author confines the investigation to the observation of poetic debuts and textual interrelation in the formation of literary context.

*Стаття надійшла до редакції 26.04.2004  
Стаття постуила в редакцію 26.04.2004*

УДК 82.0

Ревяков И.С.

**ХАЛДЕИ, ШАБАШ И АМФИБРАХИЙ  
(ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ  
ДАНИИЛА ХАРМСА)**

1

Предметом нашего рассмотрения является стихотворение Д. Хармса “Фадеев Калдеев и Пепермалдеев...”, датированное 18 ноября 1930 г. [1, с. 185]. В данной статье будет предпринята попытка интерпретации данного стихотворения Д. Хармса. С чем это связано? По словам М.Л. Гаспарова, “есть два термина, которые не нужно путать: “анализ” и “интерпретация”. “Анализ” этимологически значит “разбор”, “интерпретация” – “толкование”... Интерпретацией мы занимаемся тогда, когда стихотворение – “трудное”, “темное”, общее понимание текста “на уровне здравого смысла” не получается, то есть приходится предполагать, что слова в нем имеют не только буквальное, словарное значение, но и какое-то еще” [2, с. 25]. По утверждению же Е.А. Богатыревой, текст Хармса\* не расчитан “на литературный анализ” и “воспринимается им [Хармсом. – И.Р.] как соперник, как тень, которая стремится выгеснить художника и занять его место” [3, с. 24].

Отметим сразу, что это стихотворение в публикациях встречается в двух вариантах, которые отличаются друг от друга: во-первых, в написании фамилий героев стихотворения (в первом варианте действуют Фадеев, Калдеев и Пепермалдеев, во втором варианте – Халдеев, Налдеев и Пепермалдеев [4, с. 138], интересно отметить, что в обоих вариантах Пепермалдеев остается единственной “постоянной величиной”), во-вторых, в делении на строфы (в первом варианте это деление присутствует, во втором – отсутствует), в-третьих, в написании отдельных слов (“легался” и “лягался”, “хаха, хохoho” [1, с. 185] и “ха-ха, хо-хо-хо” [4, с. 139]), в-четвертых, в расстановке знаков препинания и, в-пятых, в различной датировке (“18 ноября 1930 года” [1, с. 185] и “1930-е” [4, с. 139]). Такая комическая ситуация возникла потому, что нет единого канона в публикации хармсовских

---

\* Имеется ввиду не какой-то конкретный текст, а художественный текст как литературоведческая категория.

текстов, которые публикуются как хармсоведами в специальных изданиях сочинений Хармса, снабженных разного рода комментариями, с приведением в комментариях черновых вариантов и т.д., так и “не-хармсоведами”. Хармсоведы, как правило, публикуют тексты Хармса по авторскому архиву, стремясь в своих публикациях к полной идентичности текста напечатанного тексту написанному. “Не-хармсоведы” же, издающие тексты Хармса по причине их продаваемости, печатают эти тексты по ущербным первым советским публикациям, которые подвергались жесточайшей цензуре и редакторской правке<sup>\*\*</sup>. Однако, мы полагаем, что такая комическая ситуация, или, выражаясь хармсовским языком, такой “случай”, дает богатый материал для анализа и последующей интерпретации текстов Хармса. В.Н. Сажин, инициировавший первое издание “Полного собрания сочинений Д. Хармса” в пяти томах, отметил в свое время, что “публикации хармсовских текстов и работ, которые пишутся о его творчестве, с какой-то мистической неуклонностью сопровождаются анекдотическими происшествиями” [6, с. 275].

Публикация рассматриваемого нами стихотворения не стала исключением из этого правила. Писатель А. Фадеев<sup>\*\*\*</sup> пре-

---

\* И здесь можно поставить еще один вопрос: об “элитарных” и “массовых” изданиях произведений Д. Хармса и о соотношении в этом аспекте друг с другом элитарной и массовой культур.

\*\* Примером чего может служить сборник текстов Хармса “Полет в небеса”, изданный в 1988 г. В “Примечаниях” к этому сборнику составитель отмечает: “В целом в издании приняты существующие нормы пунктуации, и только в отдельных случаях, где расстановка знаков искажает художественное своеобразие произведения, – сохранена авторская система пунктуационных знаков” [5, с. 507]. Интересно, а каковы критерии тех “отдельных случаев, где расстановка знаков искажает художественное своеобразие произведения”?

\*\*\* А речь идет именно о писателе А. Фадееве: в черновой редакции стихотворения имеется следующая строфа:

Фадеев Калдеев и Пепермалдеев  
служили в издательстве Р. М. Н. С.  
Фадеев – редактор  
Калдеев – сотрудник  
а Пепермалдеев ходил просто так  
[7, с. 506].

вратился в Халдеева (то есть имеющего отношение к халдеям), что не может рассматриваться как нечто положительное, потому что слово “халдей”, этимологически, имеет несколько значений, а именно: 1) “плут, проходимец”, 2) “нахал”, 3) “житель Халдеи” [8, с. 217]. Есть версия и о том, что слово “халдей” этимологически восходит к слову “халда”, которое значит “бесстыжий человек, наглец, бесстыжая распущенная женщина” [8, с. 217].

Помимо того, что Фадеев становится Халдеевым (обратим внимание на то, что в русском алфавите буква “Х” следует за буквой “Ф”), Калдеев становится Налдеевым (буква “Н” следует через две после буквы “К”). Обратим внимание и на то, что “Калдеев” фонетически близок слову “Халдеев”, да и сама фамилия “Калдеев” может быть возведена к словам “колдун, колдовать” и под. Обратим внимание и на то, что в первом варианте Калдеев находится в центре (между Фадеевым и Пепермалдеевым), а во втором варианте Халдеев оказывается первым в тройке путешественников, оказывается ведущим, а не ведомым, каким он является в первом варианте. Очевидно, что один и тот же текст может быть по-разному воспринят и прочитан. В нашем же случае эта ситуация усложняется тем, что один и тот же текст может быть не только воспринят и прочитан, но и записан по-разному. В своем анализе мы отдадим предпочтение первому варианту (как соответствующему авторскому написанию).

2

Перейдем теперь непосредственно к самому тексту стихотворения и его характеристике.

Фадеев Калдеев и Пепермалдеев	u _ u u _ u u u u u _ u	2, 5, 11
однажды гуляли в дремучем лесу	u _ u u _ u u _ u u _	2, 5, 8, 11
Фадеев в цилиндре Калдеев в перчатках	u _ u u _ u u _ u u _ u	2, 5, 8, 11
А Пепермалдеев с ключом на носу	u u u u _ u u _ u u _	5, 8, 11
Над ними по воздуху сокол катался	u _ u u _ u u _ u u _ u	2, 5, 8, 11
в скрипучей тележке с высокой дугой	u _ u u _ u u _ u u _	2, 5, 8, 11
Фадеев смеялся, Калдеев чесался	u _ u u _ u u _ u u _ u	2, 5, 8, 11
а Пепермалдеев легался ногой	u u u u _ u u _ u u _	5, 8, 11

Но вдруг неожиданно воздух надулся	U_UU_UU_UU_U	2, 5, 8, 11
и вылетел в небо горяч и горюч	U_UU_UU_UU_	2, 5, 8, 11
Фадеев подпрыгнул Калдеев согнулся	U_UU_UU_UU_U	2, 5, 8, 11
А Пепермалдеев схватился за ключ	UUUU_UU_UU_	5, 8, 11
Но стоит ли трусить подумайте сами	U_UU_UU_UU_U	2, 5, 8, 11
Давай мудрецы танцовать на траве	U_UU_UU_UU_	2, 5, 8, 11
Фадеев с кардонкой Калдеев с часами	U_UU_UU_UU_U	2, 5, 8, 11
а Пепермалдеев с кнутом в рукаве	UUUU_UU_UU_	5, 8, 11
И долго весёлые игры затеяв	U_UU_UU_UU_U	2, 5, 8, 11
пока не проснутся в лесу петухи	U_UU_UU_UU_	2, 5, 8, 11
Фадеев Калдеев и Пепермалдеев	U_UU_UUUUUU_U	2, 5, 11
Смеялись хаха, хохохо, хи-хи-хи!	U_UU_UU_UU_	2, 5, 8, 11

[1, с. 184-185].

Отметим сразу, что стихотворение написано четырехстопным амфибрахийем (Ам4); рифмовка – перекрестная с чередованием женских и мужских клаузул; стихотворение состоит из пяти строф, а строфа представляет собою четверостишие.

Интересно отметить, что в стихотворении этом всего двадцать строк, и, коль скоро оно написано Ам4, то должно быть 80 ударных слогов, их же в стихотворении – 74, то есть не хватает 6 ударных слогов. Мало того, не хватает 6 полноударных строк (то есть таких строк, в которых бы ударными были 2, 5, 8 и 11 слоги)\*.

Мы полагаем, что такой ряд чисел не является случайным. *Трехсложный* метр разворачивается в *четыре* стопы, образуя *одну* строку стихотворения. *Четыре* стопы разворачиваются в *четыре* *четверостишие* (катрен), образуя *одну* строфу. *Четверостишие* разворачиваются в *пять* строф, образуя *одно* стихотворение. При этом, для полной формальной метрико-ритмической “завершенности” стихотворения не хватает *шести* ударных слогов и *шести* полноударных строк. Полноударная строка состоит, в данном

\* Полноударные строки: 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 20.

Неполноударные: 1, 4, 8, 12, 16, 19 .

В первой строфе неполноударные: 1 и 4,

Во второй, третьей и четвертой строфах: последние строки,

В пятой строфе: предпоследняя строка.



случае, из четырех ударных слогов\*. “Виновным” в нехватке ударных слогов и полноударных строк, очевидно, является *третий* герой стихотворения Пепермалдеев, так как он единственный, кто “не вписывается” полностью в амфибрахий (Фадеев и Калдеев – фамилии трехсложные, а Пепермалдеев – фамилия пятисложная)\*\*.

Отметив это, обратим внимание теперь на саму схему амфибрахия:  $\cup\_ \cup$ , которая похожа на схему мироздания, созданную Д. Хармсом, утверждавшим, что “основу существования составляют три элемента: **это, препятствие и то...** Препятствие является тем творцом, который из “ничего” создаёт “нечто”... Испытывая препятствие времени, пространство раскалывается на части, образуя троицу существования... Расколотое существующее пространство состоит из трёх элементов: **там, тут и там**” [9, с. 31-33]. Это положение Д. Хармс иллюстрирует следующим образом:

“24. Вот ещё одна схема того же основного закона.

Рай – Мир – Рай.

25. Рай – “это”, Мир – “препятствие”, Рай – “то”. ” [10, с. 37].

---

\* Разумеется, данные высказывания о развертывании трехсложного размера в четыре стопы, а четырех стоп - в строфу и т.д. следует читать скорее метафорически, чем буквально. Но, в данном случае, метафора дает возможность проникновения в метафизическую плоскость стихотворения.

\*\* Что касается чисел, то отметим еще и то, что в стихотворении *трехсложным* метром описываются приключения *трех* героев. Отметим и то, что такая восходящая последовательность: три, четыре, пять тоже не может быть случайной. Неслучайно и то, что не хватает именно шести. Итак, стихотворение развертывается с трех, что соответствует следующему утверждению Д. Хармса: “Изобразим несуществование нулём или единицей. Тогда существование мы должны будем изобразить цифрой три” [7, с. 31]. Итак, существование, по Хармсу, начинается с числа три. Стихотворение начинается с перечисления трех героев и написано трехсложным размером. Но *внутренняя* восходящая последовательность, выраженная цифрами 3, 4, 5, *внешне* оказывается сведенной к единице (стихотворение-то одно), то есть к “несуществованию”. Именно поэтому не хватает шести, как шести дней творения.

Ударный слог в амфибрахии оказывается своего рода “препятствием” между двумя безударными слогами.

3

Сделав эти предварительные замечания, обратимся теперь к самому тексту стихотворения, и посмотрим на то событие, о котором в нем рассказывается. Мы полагаем, что событие, о котором идет речь в стихотворении, это – некий магический ритуал, совершающийся ночью в дремучем лесу с ритуальными плясками и при свете ритуального костра. Обратим внимание на то, что в первой строфе называются герои (“Фадеев, Калдеев и Пепермалдеев”), указываются время и место (“однажды... в дремучем лесу”), называется действие, которое они совершали (“гуляли”) и описывается та довольно-таки специфическая одежда, в которую они были одеты (“Фадеев в цилиндре Калдеев в перчатках / а Пепермалдеев с ключом на носу”) и которая не очень-то предназначена для прогулок по лесу (в частности, цилиндр). Следовательно, одежда имеет прежде всего символическое значение: значение определенной защиты от внешнего чужого мира, каким является дремучий лес, и в этой связи, становится более-менее отчетливо ясен смысл совсем уж странной одежды Пепермалдеева (который на ритмическом уровне стихотворения, как мы помним, является “препятствием” в хармсовском смысле этого слова): ключа на носу. Ключ, очевидно, выступает здесь в роли того, что позволяет проникнуть в чужой мир.

В своем “Сравнительном словаре мифологической символики в индоевропейских языках” М.М. Маковский выделяет несколько значений, с которыми могло соотноситься понятие “дерево”. Среди этих возможных значений нам, в контексте данной работы, особо важными представляются следующие значения:

- 1) “загробный мир”
- 2) “число”
- 3) “музыка, гармония, порядок”
- 4) “огонь”
- 5) “внешний, находящийся на периферии, относящийся к Хаосу, к преисподней” [11, с. 134-141].

Интересно отметить, что понятие “лес” у Хармса действительно значит мир, в котором можно пропасть: об этом повествуется в стихотворном тексте Хармса “Из дома вышел человек”:

Из дома вышел человек  
С дубинкой и мешком,  
И в дальний путь,  
И в дальний путь  
Отправился пешком.

Он шел все прямо и вперед  
И все вперед глядел.  
Не спал, ни пил,  
Ни пил, ни спал,  
Ни спал, ни пил, ни ел.

И вот однажды на заре  
Вошел он в темный лес  
И с той поры,  
И с той поры,  
Он навсегда исчез.

Но если как-нибудь его  
Случится встретить вам,  
Тогда скорей,  
Тогда скорей,  
Скорей скажите нам.

[12, с. 53-54]

Во второй строфе рассказывается о том, что делается на небе и описывается реакция героев на событие, происходящее в небе (“Над ними по воздуху сокол катался / в скрипучей тележке с высокой дугой / Фадеев смеялся, Калдеев чесался / а Пепермалдеев легался ногой”). Обратим внимание на то, что здесь впервые встречается запятая\*, указывающая, очевидно, на некое

---

\* Второй раз запятые будут в конце стихотворения.

функциональное разделение, которое здесь описывается: “Фадеев смеялся”, а двое других выполняли действие некой самозащиты, в то время как Фадеев пытался защитить всех. Смех – “это своеобразный общественный жест, который, как и другие жесты в языческом обществе, имел магическую символику, направленную как на творение добра, так и на заклинание злых сил и их “вызов”... Смех – это своеобразная молитва, а также символ, выражающий отношение людей к происходящему событию” [11, с. 300]. Слово же “смеяться” соотносится с понятием числа [11, с. 301]\*.

То, к чему привел смех Фадеева и сопровождающие его действия Калдеева и Пепермалдеева, символизирующие защиту от какой-либо внешней опасности, описано в третьей, центральной, строфе стихотворения, являющейся кульминацией всего стихотворения и своего рода “препятствием”: “Но вдруг неожиданно воздух надулся / и вылетел в небо горяч и горяч / Фадеев подпрыгнул Калдеев согнулся / А Пепермалдеев схватился за ключ”. Очевидно, здесь описывается ритуальный костер, ритуальное пламя, получившееся в результате ритуальных действий, описанных во второй строфе и реакция тех, кто совершал эти ритуальные действия, на произошедшее. Обратим внимание и на то, что здесь, как и в первой строфе, повествование о Пепермалдееве начинается с большой буквы “А” (которая выступает здесь в качестве противительного союза): во всех остальных случаях, когда речь идет о Пепермалдееве, употребляется либо союз “а”, но с маленькой буквы, либо союз “и” (тоже с маленькой буквы), и только лишь, когда речь идет о Пепермалдееве с ключом, почему-то он противопоставляется с помощью противительного союза “А” с большой буквы.

В четвертой строфе повествователем в форме обращения к читателю формулируется реакция Фадеева, Калдеева и Пепермалдеева, описанная в третьей строфе, предлагается ее преодоление в форме императива и описываются дальнейшие ритуальные действия героев (“Но стоит ли трусить подумайте сами / Да-

---

\* Вот она – “троица существования” – выраженная не только на ритмическом уровне, но и на лексическом, и на символическом.

вай мудрецы танцовать на траве / Фадеев с кардонкой Калдеев с часами / а Пепермалдеев с кнутом в рукаве”). Танец – сакральное действие. “Ритуальный танец – одна из наиболее древних форм молитвы, осуществляемой путем имитации “божественных” действий” [11, с. 328]. Обратим внимание, что событие возгорания, описанное в третьей строфе, явилось, по сути дела, неким чудом. “Мудрецы” (которые стали таковыми именно после чуда возгорания, и здесь мы можем говорить о некоем ритуале инициации) удивились тому, что чудо произошло, и потому испугались, но, опомнившись, начали продолжать ритуал. И здесь страх сменяется “веселой игрой”, о чем повествуется в пятой строфе (“И долго весёлые игры затеяв / пока не проснутся в лесу петухи / Фадеев Калдеев и Пепермалдеев / Смеялись хаха, хохохо, хи-хи-хи!”). Смеются мудрецы разными способами выражения смеха, что подчеркнуто наличием запятых, которые отделяют один смех от другого: различие же здесь возникает, на наш взгляд, именно благодаря гласным: *a* – нижнего подъема, *o* – среднего подъема, *и* – верхнего подъема. И здесь показывается движение по вертикали. Подъем к небесам (в которых “сокол катался / в скрипучей тележке с высокой дугой”).

Обратим внимание на то, что все стихотворение разворачивается в прошедшем времени. В четвертой строфе время сжимается и останавливается (“Но стоит ли трусить подумайте сами”), в пятой же, последней строфе, появляется будущее время (“пока не проснутся в лесу петухи”), но смеются мудрецы в прошлом (“Смеялись хаха, хохохо, хи-хи-хи”), а настоящего времени вообще нет. И вот здесь возникает парадокс: существуя изнутри себя самого, будучи своего рода “вещью-в-себе”, внешне стихотворение это не существует, потому что, по словам Д. Хармса, “...настоящее является “препятствием” в существовании времени, а... препятствием в существовании времени служит пространство...”

37. В прошедшем и будущем пространства нет, оно целиком заключено в “настоящем”. И настоящее является пространством.

38. А так как настоящего нет, то нет и пространства” [9, с. 33].

Таким образом, завершая данную статью, можно сказать, что тексты Хармса действительно не рассчитаны “на литературный анализ”. По мнению Е.А. Богатыревой, это связано с тем,

что хармсовские произведения “не могут существовать вне представлений о своем авторе, вне авторской мифологии и являются почти такой же составляющей авторского образа, как продуманный внешний вид, чудаковатые поступки и странный псевдоним” [3, с. 24-25]. По мнению же Д.В. Токарева, “писатель у Хармса... вынужден постоянно доказывать, что он писатель: для этого ему нужно либо повторять как заклинание “я писатель, я писатель”, либо, не останавливаясь, создавать все новые и новые тексты” [13, с. 317].

Исходя из всего вышесказанного, мы можем говорить о том, что рассмотренный нами текст Хармса “Фадеев, Калдеев и Пепермалдеев...”, во-первых, является своеобразным “путеводителем” по онтологии Д. Хармса, во-вторых, имеет множество связей с образами индоевропейской мифологической символики, и, наконец, в-третьих, существует только лишь изнутри себя самого, а внимательное “вчитывание” в этот текст способно, в определенном смысле этого слова, “уничтожить” его.

### **Цитированная литература**

1. Хармс Д. Фадеев Калдеев и Пепермалдеев... // Хармс Д. Собрание сочинений: В 3 т. – Т.1: Авиация превращений. – СПб., 2000.
2. Гаспаров М.Л. “Снова тучи надо мною...”. Методика анализа // Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. – СПб., 2001.
3. Богатырева Е.А. Драмы диалогизма: М.М. Бахтин и художественная культура XX века. – М., 1996.
4. Хармс Д. Халдеев, Налдеев и Пепермалдеев... // Хармс Д. Лирика. – Минск, 2003.
5. Александров А.А. Примечания // Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма. – Л., 1988.
6. Сажин В.Н. Послесловие // Даниил Хармс. Неизданный Хармс. Полн. собр. соч. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения: не вошедшее в т. 1 – 3. – СПб., 2001.
7. Сажин В.Н. Примечания // Хармс Д. Собрание сочинений: В 3 т. Т.1: Авиация превращений. – СПб., 2000.

8. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. – СПб., 1996. – Т. 4.
9. Хармс Д. <О существовании, о времени, о пространстве> // Даниил Хармс. Неизданный Хармс. Полн. собр. соч. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения: не вошедшее в т. 1 – 3 / Сост., примеч. В.Н. Сажина. – СПб., 2001.
10. Хармс Д. “I. О Существовании...” // Даниил Хармс. Неизданный Хармс. Полн. собр. соч. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения: не вошедшее в т. 1 – 3. – СПб., 2001.
11. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М., 1996.
12. Хармс Д. Из дома вышел человек. *Песенка* // Хармс Д. Собр. соч.: В 3 т. – Т. 3: Тигр на улице. – СПб., 2000.
13. Токарев Д.В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. – М., 2002.

### Анотація

Стаття присвячена інтерпретації одного з віршів Даниїла Хармса, а саме “Фадеев Калдеев і Пепермалдеев...”, як одного з “путівників” до онтології автора.

### Annotation

The article focuses upon the interpretation of the verse by Daniil Kharms “Fadeev Kaldeev and Pepermaldeev...” as a “guide” to the author’s ontology.

*Стаття надійшла до редакції 12.05.2004*  
*Статья поступила в редакцию 12.05.2004*

**“СТРАННЫЕ” ГЕРОИ В.М. ШУКШИНА И  
“МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК” Н.В. ГОГОЛЯ**

Тема “странных людей” традиционна для русской литературы. Она восходит еще к фольклору, где один из главных персонажей – дурак-мудрец, который в силу своей простоты и наивности, доброты и беззлобности выходит победителем в борьбе со злом. В современной русской литературе она нашла своеобразное выражение в творчестве В.М. Шукшина, герои которого были названы одним из критиков “нарушителями здравого смысла” [1, с. 88].

В статье “Антимиры Василия Шукшина” Г. Белая, пытаясь ответить на вопрос, каков художественный мир Шукшина, уделяет особое внимание героям писателя и ставит важный для изучения творчества Шукшина вопрос о генезисе его героев. Она пишет: “Критики и читатели уже не раз обращали внимание на необычность героев Шукшина – на их резкое несоответствие с общепринятыми нормами поведения и возникающие отсюда “курьезы”. Шукшин и сам чувствовал необычность своих героев. “Странные люди”, “чудики”, “шизя”, – так говорят они о себе, так говорит о них писатель. Этот факт, неслучайный и значительный, ставит нас перед вопросом: откуда, из чего возникла эта настойчивая тяга к “странным людям”? Кто они? И что это значит?” [2, с. 24].

В поисках своего героя Шукшин продолжает на новом уровне и новом материале уже существующие традиции русской и мировой литературы, которые, в свою очередь, восходят к фольклору.

Шукшинские “странные люди”, в курьезных сюжетных положениях обнажающие свою суть, – это, как замечает Г. Белая, “живая жизнь народно-смеховой традиции, смысл которой состоит именно в том, что “нарушение обычного и общепринятого, жизнь, выведенная из своей обычной колеи”, позволяет “раскрыться и выразиться – в конкретно-чувственной форме – подспудным сторонам человеческой природы”



(М. Бахтин). “Чудики” Шукшина ассоциируются с коренным, исстари идущим типом “дурака” из балагана, сказок, райка” [2, с. 25]. Все козни людей и нечистой силы отступают перед непосредственностью дурака. Будучи с точки зрения окружающих глупым, он оказывается зачастую униженным и обиженным, но, попадая в это положение, становится мудрым, находчивым, смелым и превращается в героя.

Один из ярких примеров в мировой литературе модификации этого амбивалентного серьезно-смехового образа “мудрого дурака” – Дон-Кихот. В романе Сервантеса серьезное перемешивается со смешным, самое трагическое неразрывно связано с забавным.

В русской литературе к этой традиции “мудрого безумства” восходят образы таких смешных чудачков-праведников, как князь Мышкин в романе Ф.М. Достоевского “Идиот” и Пьер Безухов в романе Л.Н. Толстого “Война и мир”. С другой стороны, с этой традицией соотносятся и образы так называемых “маленьких людей” Н.В. Гоголя.

В нашей статье мы как раз и попытаемся проследить, как связаны “странные” герои Шукшина с “маленьким человеком” Гоголя.

Гоголь одним из первых в русской литературе сделал героем не просто “маленького человека”, а человека, пусть и безрезультатно, в чем-то нелепо, но пытающегося преодолеть серость, будничность своего существования. И шукшинские герои, несомненно, имеют своим предтечей этих героев Гоголя.

Герои Шукшина – рядовые люди, пытающиеся осознать себя в мире и мир в себе. Шукшин застаёт их в тот момент, когда у них “душа растревожена”, и следит за тем, как происходит духовный рост героев. Многие его герои кажутся странными истинной своей человечностью в мертвящей среде бездушных обывателей, но именно они способны противостоять злу. Такое изображение человека, несомненно, восходит к творчеству Гоголя, для которого проблема обывательского равнодушия стала одной из главных.

Однако Гоголь не говорит об абсолютности обывательской власти. В его мире “пошлости пошлых людей” всегда противостоит светлая мечта наивного человека, мелкого и смешного в глаза обывателей, но превосходящего их своей естественной

душевностью, и на его фоне мелкими и смешными становятся уже они. В связи с этим гоголевских “маленьких людей” можно разделить на “маленьких героев” и на мелких пошлых людей. Первые подобны “чудикам”, а вторые “античудикам” Шукшина.

Герои “Петербургских повестей” Гоголя – бедный художник и мелкий чиновник. Их жизненная неудача оттеняется изображением судьбы людей, “преуспевающих” в Петербурге. Столкновение мечты и действительности – один из основных мотивов “Петербургских повестей”. И странности гоголевских героев-мечтателей проявляются именно в столкновении с действительностью.

У Шукшина окружающая героев действительность вовсе не является враждебной им. Враждебна героям лишь определенная среда бездушных обывателей, которые обособляются от природной непосредственности, размеряя свое существование строгими стандартами. Если в мире Гоголя герой-мечтатель одинок, то у Шукшина герой не одинок, за ним его “малая родина” с близкими, сочувствующими и понимающими его людьми, и, только будучи тесно связан с ней, герой обретает душевную гармонию и ощущает себя на своем месте в этом мире.

Гоголь, пожалуй, первый в русской литературе поднял тему отчужденности человека от мира. Петербург в повестях Гоголя – это город, внутренне опустошенный, в нем все ложно и пошло. Жертвой этой лжи в повести “Невский проспект” становится художник Пискарев, принадлежащий к числу тех людей, которые “с истинным наслаждением трудятся над своею работою”. Он, робкий, не знающий жизни человек, в то же время в душе своей носил “искры чувства, готовые при удобном случае превратиться в пламя”. Это пламя загорелось в душе мечтателя при встрече с женщиной неземной красоты. Но его ждало горькое разочарование: красавица оказалась продажной женщиной. Противоречие идеала и действительности Пискарев осознает как “вечный раздор мечты с существенностью”. Он отвергает действительность во имя мечты и пытается жить воображаемой жизнью, погружаясь под влиянием опиума в прекрасные сновидения, в которых “желанный образ являлся ему почти каждый день всегда в положении противоположном действительности”. Один из таких снов вызвал у Пискарева надежду вернуть падшую

красавицу на праведный путь. Но, потерпев неудачу, бедный художник теряет рассудок и кончает жизнь самоубийством.

Самоубийством кончает жизнь и герой рассказа Шукшина “Жена мужа в Париж провожала...”. Но если смерть Пискарева можно определить как его поражение в противостоянии жестокой реальности мира, то для Кольки Паратова, героя рассказа Шукшина, смерть – единственный способ одержать победу. В рассказе осуществляется ситуация, в которой сталкиваются два чуждых друг другу по жизненным принципам мира. Душевная широта героя оказалась будто зажатой скупой расчетливостью его жены. Он хочет вернуться в деревню, на родину, к матери, но в то же время ему нельзя бросить ребенка, а соединить эти два разных полюса герой не может. Он переживает драму, в чем-то аналогичную пискаревской: невозможность найти решение, которое бы разрешило конфликт между мечтой и реальностью. Разрываясь в выборе между матерью и дочерью, герой избирает смерть, то есть уходит в себя. Смерть для него – это единственная возможность сохранить свою душу. Смерть героя как бы восстанавливает разрушенную гармонию и осуществляет вечное движение.

Однако нельзя сказать, что гоголевский Пискарев покорно склонился перед жестокой действительностью. Наоборот, он пытался противостоять ей. В своем стремлении к добру Пискарев не пассивен, он пытается быть деятельным. Он чувствует себя обязанным, призванным вмешаться и, противопоставив злу и пошлости жертвенную любовь, победить их: “Неужели равнодушно допустить ее гибель, и при том тогда, когда только стоит поднять руку, чтобы спасти ее от потопления?”

В раздумьях гоголевского героя возникает мотив “бескорыстного” и “великого” подвига спасения красоты. Этот мотив в модифицированном виде нашел место и в творчестве Шукшина. В его рассказе “Мастер” главный герой Семка Рысь, “непревзойденный столяр”, восхитившись красотой деревенской церкви, мечтает во что бы то ни стало бескорыстно реставрировать ее.

Для Семки, как и для гоголевского Пискарева, красота – это чудо, которое он должен спасти. Но его душевный порыв, как и у Пискарева, сталкивается с реальностью. Красота превращается в мираж: церковь оказалась лишь посредственной ко-

пией древнего владимирского храма. Но если герой Гоголя в своем стремлении к прекрасному одинок в окружающем его мире, то герой Шукшина находит дружелюбную поддержку: и местный поп, и митрополит, и областной чиновник – все они заинтересованы в сохранении прекрасного. В мире Шукшина одиночество героя возможно только в чужой для него среде. И при этом герою всегда есть куда вернуться. Если он тесно связан с родной землей, родным домом, он не одинок.

Пискарев – один из первых героев-мечтателей в русской литературе. Его мечта – это светлое преображение пошлой действительности. Но в творчестве Гоголя есть и другой тип мечтателя, противоположный Пискареву, – это хвастливый “шелкопер” Хлестаков, герой комедии “Ревизор”. Мелкий петербургский служащий, он по ошибке принят губернскими чиновниками за грозного столичного ревизора. Порожденный и возвышенный воображением других, Хлестаков начинает расти уже самостоятельно в своем воображении. Самозабвенно, в упоении мнимого величия, проявляя в мыслях “легкость необыкновенную”, он начинает приписывать себе все, о чем он мог и даже не мог мечтать. Изначальная пустота Хлестакова заполняется “богатым” содержанием, олицетворяя его жизнь. И если художник Пискарев становится жертвой столкновения своей возвышенной мечты и ничтожной действительности, то Хлестаков-мечтатель, наоборот, торжествует: его пошлые мечты полностью соответствуют пошлой действительности.

И в творчестве Шукшина, как мы уже отмечали, рядом с “чудиками” живут и реализуются герои иного плана – “античудики”, стремящиеся самоутвердиться любым способом. Так, гоголевскому Хлестакову подобен герой рассказа Шукшина “Генерал Малафейкин”. Маляр-шабашник, он в беседе с соседями по купе выдает себя за генерала, рассказывая о привилегиях и льготах номенклатурной жизни. Он упоенно расцвечивает свой рассказ “пикантными” подробностями, завираясь все больше и больше, подобно герою Гоголя. Но в отличие от Хлестакова, фантазии которого были спровоцированы обстоятельствами и социальными причинами, Малафейкин просто начинает врать без видимой причины. Он, как и Хлестаков, внутренне пуст, то есть не существует как личность. Выдавая себя за других, при-

сваивая их жизнь, он пытается заполнить свою пустоту. Но ложь Хлестакова “подогревается”, питается живым интересом окружающих его персонажей, которые доверчиво внимают рассказам о другой жизни, жизни, о которой они ничего не знают. Их провинциальная убогость, необразованность проявляется в том, что они верят нелепым рассказам Хлестакова. Хлестаковская ложь нашла питательную среду, в которой герой чувствует себя комфортно. Фантазии же Малафейкина не находят отклика у собеседников, а вызывают недоумение, то есть он со своей ложью как бы “выпадает” из нормальной среды.

Но “вымышленная реальность” для некоторых героев Шукшина, как и для гоголевского Пискарева, иногда становится подлинной жизнью. В своих фантазиях они осуществляют карнавальные перевоплощения, переживая “праздник души”. Двойной аспект восприятия мира был основополагающим в творчестве Гоголя, который продолжал традиции народно-смеховой культуры. По этому поводу М.М. Бахтин писал: “В творчестве Гоголя мы найдем почти все элементы народно-праздничной культуры. Гоголю было свойственно карнавальное мироощущение, правда, в большинстве случаев романтически окрашенное” [3, с. 530]. Традиции Гоголя и народно-смеховой культуры продолжает в своем творчестве и Шукшин. Его герои в утверждении истины переступают границы здравого смысла, и через их чудачества в рассказах Шукшина, как отмечает Н. Лейдерман, “проявляется стихия народно-смехового, “карнавального” ощущения мира как диалектического единства высокого и низкого, смеха и слез, рождения и смерти” [4, с. 179].

Герои Шукшина совершают карнавальные перевоплощения, достигая тех высот, которые в реальной жизни просто не возможны. Эта попытка героев вырваться за пределы обыденности является своеобразной борьбой с косностью и духовной статичностью жизни. Такое карнавальное перевоплощение совершает герой рассказа “Миль пардон, мадам!” Бронька Пупков, деревенский “следопыт”, обычно сопровождавший на охоте городских приезжих. Он любил рассказывать им всякие охотничьи истории, которые, как правило, были далеки от правды. Бронька лицедействует в своих рассказах, но это лицедейство воспринимается приезжими всерьез. Таким образом, создается карнаваль-

ная ситуация, в которой нет деления на актеров и зрителей. Сам Бронька воспринимает свои истории как рассказы о реальных событиях, имевших место в действительности. Бронька не играет, он переживает снова и снова то, о чем рассказывает. Это “святая” ложь, которая в общем является реализацией его неосуществленной мечты о героическом поступке.

В мире Шукшина выход из карнавального перевоплощения не трагичен, как часто в мире Гоголя. Наоборот, иногда герой может пережить трагедию в самом карнавале и уже нравственно очищенным вернуться к обычной жизни. В рассказе Шукшина “Беспалый” главный герой Серега Безменов совершает странный поступок: сам себе отрубает два пальца. Но его поступок можно объяснить с точки зрения карнавального мироощущения. Серега очень любил свою жену. В любви к жене осуществлялась для него полнота бытия. Но жена изменила ему с его же братом. И в ответ на это Серега отрубил себе два пальца. Любовь героя к своей жене подобна карнавальному действу, в котором происходит как бы выворачивание обычной жизни наизнанку, воссоздается особое состояние мира, исполненное чувства вселенского единства. Но карнавальные действия часто носят амбивалентный характер, поэтому и измена жены воспринимается героем амбивалентно: с одной стороны, это злое предательство, и в ответ на него Серега хочет убить предателей, с другой стороны, это добрый поступок, и на вопросы его односельчан он спокойно отвечает: “Заталдычили одно: злая, злая. Может, наоборот, добрая: брату хотела помочь”. В карнавале осуществляется принцип “все дозволено”. Но, несмотря на этот принцип, из карнавального состояния в реальную действительность нужно выйти с прежними приоритетами и устоями. Поэтому Серега не совершает реального убийства жены и брата, он убивает их символично, отрубив себе два пальца и таким образом умертвив их, отказавшись от родства с ними. С точки зрения здравого смысла, поступок Сереги более чем странен, но он заглушает боль душевную болью физической. В этом чудачестве проявляется и страдание, и благородство героя.

Как видим, в рассказах Шукшина чудачества бывают разными. И в этом проявляется стихия народно-смехового, карнавального ощущения мира как диалектического единства высоко-

го и низкого, смеха и слез, рождения и смерти. Поступки героев (и “чудиков”, и “античудиков”) карнавальны в самом первоначальном смысле: герой хочет сделать добро, а творит зло (“Крепкий мужик”), хочет быть хорошим или произвести впечатление на других, а оказывается ничтожным (“Вечно недовольный Яковлев”, “Выбираю деревню на жительство”, “Генерал Малафейкин”), ищет праздника, а приходит к беде (“Жена мужа в Париж провожала...”, “Беспалый”, “Сураз”), занимается совершенно беспросветным и ненужным делом, а в действительности живет радостной, веселой жаждой творчества (“Упорный”, “Микроскоп”, “Забуксовал”) и т. д. Именно чудачества шукшинских героев, которые они совершают в соответствии со своей жизненной позицией, выявляют их полноту бытия или ущербность.

“Положительный” смех Гоголя и Шукшина, однако, имеет и некоторые различия. Гоголь смеется прежде всего над пошлым, а так как пошл весь мир, то у него все смешно и несерьезно, серьезен же только смех. У Гоголя, по словам М.М. Бахтина, “смех побеждает все. В частности, он создает своего рода катарсис пошлости” [3, с. 536]. Шукшин же любовно иронизирует прежде всего над “чудом”, которое совершают его герои-“чудики”: своими неординарными поступками они приводят в движение жизнь, не давая ей застыть и опошлиться. Его смех возникает от радости свершения “чуда”. И если смех Гоголя подобен лекарству, способному исцелить мир от пошлости, то смех Шукшина является своеобразным подтверждением того, что в мире всегда есть добро, сохраняющее в нем гармонию. Добродушный смех Шукшина, несомненно, продолжает традиции “положительного”, “светлого”, “высокого” смеха Гоголя, выросшего на почве народно-смеховой культуры” [3, с. 532], в которой смех всегда амбивалентен: высмеивается положительное, чтобы не дать ему опошлиться, и высмеивается низкое и пошрое, чтобы возвысить в сопоставлении с ним все положительно прекрасное.

Герой повести “Невский проспект” Пискарев – один из немногих персонажей Гоголя, которые на всем протяжении рассказа о них не вызывают насмешливой улыбки автора. Даже появление Пискарева на великосветском балу в сюртуке, запачканном красками, описано так, что не вызывает смеха ни у автора,

ни у читателя. “Он был чрезвычайно смешон и прост как дитя”, – пишет Гоголь о своем герое, не сумевшем воспользоваться благосклонностью доступной красавицы. Но и здесь он смешон только с точки зрения “всякого другого”, по существу же Пискарев вызывает не смех, а уважение и сочувствие. Комическое здесь как бы подчеркивает трагизм героя, иллюзорность его попыток преодоления зла.

Иное отношение Гоголя к герою повести “Шинель” Акакию Акакиевичу Башмачкину. В самом имени, в истории его выбора, в описании портрета героя явно слышится авторская насмешка. Но ее пафос не сатиричен, а все так же трагичен, как и в повести “Невский проспект”.

Используя смеховое начало, Гоголь создает гротескный образ человека, для которого вне переписывания бумаг “ничего не существовало” – ни на службе, ни дома. Но при всем убожестве в нем сохраняются человечность, интерес к жизни: “в переписывании ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир”, а забота о новой шинели наполнила скудную жизнь Акакия Акакиевича новым содержанием и вызвала в его душе живые человеческие чувства: “он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели. С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее...” По выражению И.В. Карташовой, “Акакий Акакиевич остается парадоксальным, иронически и трагически обыгранным вариантом образа Мечтателя” [5, с. 55]. Мечта для него становится смыслом жизни. Гибель же мечты в столкновении с жестокой действительностью влечет за собой смерть героя. Но смерть его, как и все в карнавальном мире, смешна. А сам образ мелкого униженного чиновника вырастает в гротескный образ героя-мстителя, способного держать в страхе “значительных лиц” города. Только в карнавально-перевернутом мире “маленький человек” способен проявить свою большую человечность и отыскать правду, не найденную в мире строгих официальных норм.

В мире Шукшина как такового гротеска нет: все реально и нефантастично. Нет у его героев и чувства социальной униженности, ущемленности. Но герои Шукшина отличаются “чрезмерной концентрацией характера” [6, с. 14], которая выражается в их поступках. Поступок шукшинского героя оказывается чуда-



чеством, потому что он всегда совершается вразрез с общепринятым. Герой переступает границы “здорового смысла”, чтобы утвердить свою истину. Но эта истина истинна только у “чудиков”. Некоторая же преувеличенность чувств и поступков героев, как считает В. Кузьмук [6, с. 16], определяется прежде всего их драматизмом. Чувства эти бывают добрыми и смешными (“Чудик”, “Версия”), бывают жестокими и злыми (“Срезал”, “Крепкий мужик”), иногда они кончаются кратковременным душевным смущением (“Миль прощай, мадам!”, “Упорный”), а могут и завершиться окончательным расчетом героя с собой (“Сураз”, “Жена мужа в Париж провожала...”) и т. д. Вообще, мир, сотворенный в прозе Шукшина, не благостно-бесконфликтный: в нем подчас складываются драматические ситуации, порожденные тем, что люди не могут понять друг друга. Действительность в рассказах Шукшина очень часто расколота на две части, в одной из которых заключена правда, а в другой ложь жизни. Конфликт, возникающий между ними, разворачивается в различных аспектах: свой – чужой, родной – неродной, естественный – искусственный, природа – цивилизация, деревня – город, культурный – обывательский. При этом “чудики” Шукшина – это герои, знающие правду жизни. Они всегда стремятся к единству, пытаются понять чужой для них мир, поделиться с ним своей естественностью, искренностью, добротой, хотя при этом, как правило, сталкиваются с непониманием. “Античудики”, наоборот, обозлены на мир, вступают в прямой конфликт с ним, разрушая изначальное единство в своем желании самоутвердиться любым способом.

Мир Гоголя полон чудес. И чем обыкновеннее кажется этот мир, тем диковиннее творящиеся в нем чудеса. Но чудеса эти всегда выглядят до предела обыкновенными: никого не удивляет то, что у коллежского асессора Ковалева сбежал нос (“Нос”), что титулярный советник Поприщин понимает разговор собачек (“Записки сумасшедшего”), что знатная панночка оказывается безобразной ведьмой (“Вий”), что кузнец Вакула летал в Петербург за царицыными черевичками на черте (“Ночь перед Рождеством”) и т. д. Чудом оказывается у Гоголя сама жизнь: мечты, страхи, желания человека всегда находят место в реальной действительности. Страх чиновников губернского города

порождает чудесное явление “ревизора” Хлестакова. Мечта художника Пискарева о прекрасном превращает падшую женщину в идеальную красавицу (“Невский проспект”). Желание титулярного советника Башмачкина добиться правды воскрешает его после смерти (“Шинель”). Любовь Левка и Ганны удивительным образом побеждает все социальные препятствия и благополучно завершается свадьбой (“Майская ночь, или Утопленница”) и т. д. Все фантастическое в мире Гоголя имеет приметы обыденного: реальное и ирреальное не просто сосуществуют в мире, а взаимопроникают, благодаря чему действительность приобретает черты абсурда. Так, например, черт в “Ночи перед Рождеством” – это “настоящий губернский стряпчий в мундире, потому что у него висел хвост, такой острый и длинный, как теперешние мундирные фалды”, а нос майора Ковалева (в повести “Нос”), который он любил “задирать”, оказывается не кем иным, как статским советником “в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником”, в замшевых панталонах, со шпагой на боку и в шляпе с плюмажем и т. д. Потому не в реальной жизни герои Гоголя счастливы, а в чудесном мире сказки, где царят взаимопонимание и любовь.

В повести “Ночь перед Рождеством” кузнец Вакула, побуждаемый любовью к красавице Оксане, сумел подчинить себе черта и с его помощью осуществить желание возлюбленной: за одну ночь он побывал в Петербурге у царицы, добился того, что она подарила ему свои черевички, вернулся домой и преподнес царицын подарок своей невесте. Фантастическое в повести сплетается с реальным в единое целое: чудеса творит и нечисть, и сам Вакула. Но главным чудом становится любовь, способная подчинить себе и нечисть, и царицу, и сердце любимой девушки.

Интересно трансформируется аналогичная ситуация в рассказе Шукшина “Сапожки”. У Гоголя любовь осуществляется в сказочно-поэтическом мире, полном чудес, у Шукшина – в реальных буднях 60-х годов XX века. Главный герой Сергей Духанин захотел сделать жене подарок, и, будучи в городе в командировке, он купил ей красивые модные сапоги. Никто из его сотрудников не понял, зачем он это сделал: в деревне такие сапоги ни к чему да и дорого стоят. И у Сергея появились на этот счет сомнения: вдруг жена не поймет его подарка и начнет ру-

гаться. Но жена с радостью приняла подарок. И хотя сапоги оказались малы, она не расстроилась, наоборот, с радостью отдала их дочери.

В казалось бы простой житейской ситуации Шукшин нашел такие сокровенные глубины, которые помогают нам увидеть душевную красоту героев, трогательную сдержанность сохраненной ими любви. Оказывается, пусть и алогичный, но добрый, искренний поступок человека может помочь ему лучше понять и себя, и окружающих людей, пробудить ответный душевный порыв. В отличие от Гоголя у Шукшина любовь и взаимопонимание существуют в реальном мире, где человек может и должен быть счастлив.

И в повести Гоголя, и в рассказе Шукшина поступок героя является чудачеством в том смысле, что он нарушает привычное течение жизни и открывает истинные чувства и надежды, которые воплощаются во взаимном понимании и единении в любви.

Но если в художественном мире Шукшина ощущение полноты бытия не зависит от социальных причин, то для многих героев Гоголя, даже если они исполнены духовной чистоты и душевного богатства, ощутить полноту бытия в реальной действительности невозможно только потому, что они социально унижены. Поэтому часто осуществление мечты происходит в карнавально-перевернутом мире. “Праздник души” в творчестве Шукшина, несомненно, имеет связь с карнавальным осуществлением мечты у Гоголя. В празднике шукшинские герои прозревают, им открывается истина. Но главное отличие заключается в том, что герои Шукшина осуществляют желаемый праздник в реальной жизни: их карнавал – это обычная жизнь, но исполненная счастья. Для героев Гоголя, наоборот, фантастическая жизнь становится реальной.

Как видим, Шукшин в изображении своих “странных людей” продолжал традиции народно-смеховой культуры, которые нашли особое выражение в творчестве Гоголя, сделавшего своим героем смешного “маленького человека”.

У Гоголя и Шукшина “странные” герои наделены чувством прекрасного, желанием спасти красоту, как-то преобразить обыденную жизнь, ожиданием чуда. Но у Гоголя мир враждебен герою, который одинок в своих стремлениях и потому осуществ-

вить желание может только в фантастической реальности. У Шукшина герой осуществляется в родном ему мире, и потому он внутренне свободен. Для Шукшина важен не столько результат действий героя, сколько сам его душевный порыв, потому неудача хотя и огорчает героя, но не становится катастрофой. Для Гоголя очень значим момент социальной ущемленности как мотива поведения персонажа, для Шукшина – этический момент.

Исходя из всего вышесказанного, можно заметить, что странность героев Гоголя заключается прежде всего в их причастности к некой тайне, скрытой от других. Герои же Шукшина живут в постоянном духовном поиске, они жаждут открыть истину, которая всегда им доступна, если они сохраняют в своей душе естественную чистоту, сохраняют тесную связь с “малой родиной” и не пытаются в противоположность героям Гоголя “быть какими-то другими”. Идеал, по Шукшину, заложен в естественной человеческой жизни, обогащенной культурным наследием всего человечества. Именно такая жизнь открывает в каждом человеке нечто особое и делает его подлинным героем.

### **Цитированная литература**

1. Биличенко Н.А. Структура характеров в прозе В. Шукшина // Структура литературного произведения. – Л., 1984.
2. Белая Г. Антимиры Василия Шукшина // Лит. обозрение. – М., 1977. – № 5.
3. Бахтин М.М. Рабле и Гоголь // Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
4. Лейдерман Н. Мироздание по Шукшину // Урал. – Свердловск, 1982. – №3.
5. Карташова И.В. Об одной гоголевской традиции в творчестве Ф.М. Достоевского (тема мечтателя) // Гоголь и современность. Творческое наследие писателя в движении эпох: Сб. ст. – К., 1983.
6. Кузьмук В.А. Своеобразие героя рассказов Василия Шукшина // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – М., 1978. – №2.

### **Анотація**

У статті ставиться питання про зв'язок “чудних” героїв В.М. Шукшина з “маленькою людиною” М.В. Гоголя, про продовження Шукшиним традиції народно-сміхової культури, що знайшла особливе вираження в творчості М.В. Гоголя. Своєрідність героїв М.В. Гоголя та В.М. Шукшина розкривається в порівняльному аналізі. Намічаються точки зіткнення, але в той же час визначається різниця в розумінні основ життєдіяльності їхніх героїв.

### **Annotation**

The article sets the question of the connection between V.M. Shukshin's “strange” heroes and N.V. Gogol's “small man”. It also rises the question of Shukshin's following the tradition of folk laugh culture which found its specific reflection in Gogol's works. The peculiarity of Gogol and Shukshin's heroes comes to light through the comparative analysis. Some common aspects are discovered in the process of the analysis but at the same time the difference in the understanding of their heroes' life basis is established.

*Стаття надійшла до редакції 12.04.2004*  
*Стаття поступила в редакцію 12.04.2004*

## КОМПОЗИЦИОННЫЙ РИТМ “ЭЛЕГИИ” (1988) И. БРОДСКОГО

В повести Дж. Б. Пристли “Затемнение в Грэтли” председательствующий “читал настолько медленно, что даже такие слова, как “который” и “где”, приобретали загадочный и довольно зловещий смысл и от них веяло черной магией” [1, с. 121]. Такое впечатление можно объяснить глобальным поворотом современной культуры от статики к динамике. Читатель нашего времени, обращаясь к античной литературе сразу замечает медлительность стиля древних авторов. По мысли М.Л. Гаспарова, “античное стихосложение (особенно в элегической поэзии) сплошь и рядом оказывается статическим описанием, не развивающим, а лишь развертывающим свою тему, так что в конце стихотворения читатель остается в неизменном психологическом состоянии и лишь представляет его себе менее смутно и более проясненно” [2, с. 351]. Радикальное изменение темпоральности исследуется многими гуманитарными науками, поскольку носит кризисный характер, приводит к эстетической дискредитации духовно-интеллектуальной практики, способствует отчуждению человека от самого себя. (Ср. чтение вслух и “быстрое” чтение, “классические” и “быстрые” шахматы, литература и видео.) Еще Ф.Ницше, размышляя над культурной ситуацией своего времени, заметил: “Люди живут только сегодняшним днем, живут страшно торопливо, снимая с себя всякую ответственность за события, и это называется у них “свобода”” [3, с. 209]. Все это, надо полагать, является предпосылкой того, что ускорение ритма человеческого бытия участвует в мотивировании такой цели поэзии, как “пересотворение” человека, и может становиться идеей, из которой развертывается произведение. Таково, например, стихотворение “Dominikanaj”<sup>\*</sup> из “Литовского дивертисмента” И. Бродского:

Сверни с проезжей части в полу-  
слепой проулок и, войдя  
в костел, пустой об эту пору,

---

<sup>\*</sup> Доминиканцы (литов.) – костёл в Вильнюсе.

сядь на скамью и, погода,  
в ушную раковину Бога,  
закрытую для шума дня  
шепни всего четыре слога:  
– Прости меня. [4, с.197]

Как общая идея образ времени часто попадает в поле зрения исследователей творчества нашего автора. В настоящей же статье на примере “Элегии” (1988) мы намерены показать не только специфику этого элемента художественной системы, но и его влияние на организующий принцип строения целого.

I 1 Постоянство суть эволюция принципа помещенья  
2 в сторону мысли. Продолжение квадрата или  
3 параллелепипеда средствами, как сказал бы  
4 тот же самый Кляузевиц, голоса или извилин.

---

II 5 О, сжавшаяся до размеров клетки  
6 мозга комната с абажуром,  
7 шкаф типа “гей, славяне”, четыре стула,  
8 козетка, кровать, туалетный столик  
9 с лекарствами, расставленными наподобье  
10 кремля или, лучше сказать, нью-Йорка.

---

11 Умереть, бросить семью, уехать,  
12 сменить полушарие, дать вписать  
13 другие овалы в четырехугольник  
14 – тем громче пыльное помещенье  
15 настаивает на факте существования,  
16 требуя ежедневных жертв от новой  
17 местности, мебели, от силуэта в желтом  
18 платье; в итоге – от самого себя.  
19 Пауку – одно удовольствие заштриховывать пятый угол.

---

III 20 Эволюция – не приспособление вида  
21 к незнакомой среде, но победа воспоминаний  
22 над действительностью. Зависть ихтиозавра  
23 к амебе. Расхлябанный позвоночник  
24 поезда, громыхающий в темноте  
25 мимо плотно замкнутых на ночь створок  
26 деревянных раковин с их бесхребетным, влажным,  
27 жемчужину прячущим содержимым.

Анализируемое произведение – размышление на экзистенциальном и катастрофическом материале о Слове и времени, о призвании поэта и судьбе человечества.

Стихотворение астрофично, но восприятие его композиции облегчают четкие различия в материи выделяющихся частей:

I – 1-4 стих – “теоретическая” экспозиция;

II – 5-19 стих – саморефлексия, интроспективно-ретроспективное размышление о преодолении небытия в творческом акте;

III – 20-27 стих – философская рефлексия, размышление о Слове и “железном веке”.

Вводная сентенция (типичный для прозы прием) содержит в себе “голый” метод, размышление в “чистом” виде. В абстрактной форме обнажена динамика целостности бытия [5, с.61]: внешнее – внутреннее, пространство – время, наличная реальность – сверхреальность, инобытие, слово. Соответственно:

“принцип помещенья” → “мысль”;

“квадрат”, “параллелепипед” → “голос”, “извилины”.

Относительно всего стихотворения первая часть носит парадигмальный характер. В основной части открыто присутствуют интенции, зафиксированные во вступлении:

“комната” → “умереть” → “заштриховывать” (творческий акт);

“действительность” → “воспоминания”.

Провозглашаемая через всеобщий закон вечная истина – это отражение безграничности мира, а первое же слово стихотворения (“постоянство”) – семантический камертон всего произведения, к тому же резонирующий с жанровым названием. Такое наложение статичности разнородных элементов в зачине, а также формулирующая, неторопливая, неэкспрессивная интонация, протяженный первый стих с четырех- и пятисложными словами, “холодный” научный словарь и фразеология вовлекают нас в замедленный ритм художественного мира.

Отвлеченная мысль поэтизируется благодаря ритму, обрванной основе, семантическому повтору (дважды в разной форме развернута одна философия) и сниженному контексту упоминания немецкого военного теоретика с отсылкой к его хресто-



матийной формуле<sup>\*</sup>. Кроме того, обращение к общеизвестному выполняет еще одну роль. Подчеркивая тривиальность установки, автор приближает к себе читателя (“так может сказать каждый”). Ольга Седакова, говоря о лирическом герое И.Бродского, подчеркнула, что “в нем есть everyone, и вместе с тем, это очень конкретно-индивидуальный образ” [7, с.224]. Такое совмещение снимает в лирическом субъекте остроту (но не глубину) переживания, в том числе и протекания времени, и отражает вневременной характер поэзии.

Композиционную слитность отвлеченной мысли и личной темы обеспечивает повтор “голоса” и “извилин” в пятом и шестом стихах в виде “голосового” определения лирического субъекта (междометие) и образа смертельной боли: “О, сжавшаяся до размеров клетки / мозга комната...”.

Содержанием второй части является опыт применения экспозиционной философии в экзистенциальной ситуации, поэтому, как уже говорилось, лирический сюжет разворачивается в соответствии со вступительным утверждением и логикой бытия:

5-10 стих –	Пространство –	“комната”
	↓	↓
11-18 стих –	Время–	“умереть”
	↓	↓
19 стих –	Герой–	“Пауку – одно удовольствие заштриховывать пятый угол”

Это движение начинается с внешнего созерцания пограничной ситуации. Соответствующий образ замедляющегося времени проявляется в семантической фигуре одиночества, которая заключена в картине. Все детали “комнаты с абажуром” вне ассоциаций, через которые возможен выход из нее в другие контексты. Это еще сильнее “сжимает” пространство. В этом плане содержательной оказывается композиция отрезка с пятого по десятый стих. Здесь значительно сокращена длина стихов после первой части, а мелкие движения взгляда лирического субъекта переданы через компактный синтаксис. Резко изменяется и интонация с формулирующей

<sup>\*</sup> “Война есть не что иное, как продолжение государственной политики иными средствами” [6, с. 88].

на перечислительную с открытым рисунком. Интонационное напряжение смягчается в 9-10 стихах размышлением “не по теме”: трагический феноменологический ряд завершается направлением сознания субъекта на геометрические формы, то есть на вечное и в то же время в описываемой ситуации несущественное:

...столик  
с лекарствами, расставленными наподобье  
кремля или, лучше сказать, нью-йорка.

Подобный прием, часто встречающийся у И.Бродского, указывает на отсутствие обостренного ощущения стрелы времени, выражает спокойствие героя, его равнодушие к физической стороне смерти. “Художник, лучшее Я которого укрылось в его произведениях, испытывает почти злобную радость, видя, как его тело и дух медленно подтачиваются и разрушаются временем, как если бы он из-за угла смотрел на вора, взламывающего его денежный шкаф, тогда как он знает, что шкаф этот пуст и что все его сокровища спасены” (Ф.Ницше) [8, с. 149]. Забегая вперед, обратим внимание на тот факт, что к категории “сокровище” относится выделенная художественная деталь, которой завершается стихотворение: “жемчужина”.

Вся тема пространства замкнута кольцевой композицией, которую образуют родственные семантические фигуры небытия: “сжавшаяся до размеров клетки мозга комната” и “столик с лекарствами”.

Трагический видеоряд после десятого стиха сменяется определением взаимоотношений Поэта и Времени. Этому переходу соответствует четкое разграничение зрительного и умозрительного поля в субъектно-объектных отношениях. Взгляд героя в “сжавшемся” пространстве скользит по неподвижной поверхности в сторону тупика (“столик с лекарствами”), который преодолевается “мыслью”, “голосом”, Словом, которое и есть не что иное, как “продолженье” лирического субъекта во внутреннем мире, в сверхреальности, в бесконечности. (Взгляд – напротив, “продолженье” субъекта в конечном внешнем мире, внутри “помещения”, “квадрата”, “комнаты”). Происходит слияние субъекта и объекта (Времени) в Слове. Количество бытия (тупик) переходит в качество (преодоление, бессмертие); физическое исчезновение, будь то смерть или “смена полушария”, не оборачивается пустотой. Остается “факт существования” – Слово.

Активным деятелем становится не субъект высказывания, а Время. Прошлое – “пыльное помещенье” – отдаляет от героя зыбкое настоящее. Обратим внимание на усиленную глагольность и инициальную позицию в стихах интересующих нас предикатов Времени:

– тем громче пыльное помещенье  
настаивает на факте существования,  
требуя ежедневных жертв от новой  
местности...

Мотив небытия и его преодоление не разрушают монотонию целого, т.к. характер расположения структурных элементов лишает интонацию экспрессивности. В этом участвует антиклимакс от “умереть” к “дать вписать”, а также невыделенное положение эмоциональных деталей (“громче”, “жертв”) и резких непоэтических (“факт”, “в итоге”). Градация “снижает” смерть, приравнивает ее к механической и геометрической операции, т.е. к тому, что не есть конец, но что позволяет обернуться из “новой местности” в поисках “факта существования”. Боль утраты переходит в творческую энергию. Именно творческий акт является референтом завершающей вторую часть фразы, в которой лирический субъект обретает целостную определенность в образе “паука”. Такая характерная для И.Бродского самоидентификация через сравнение с субъектом творчества, функционирующем в биологическом, природном, то есть в замедленном относительно человека времени, соответствующим образом деформирует художественный мир произведения.

“Пятый угол”, сравниваемый с темнеющим под пером листом бумаги, – это направленность творческого сознания, “продолженье квадрата” в бесконечность, первый шаг “четырёхугольника” в сторону круга. До 19 стиха четырёхугольностью акцентируется ограниченность пространства: “квадрат”, “параллелепипед”, “комната”, “шкаф”, “четыре стула”, “козетка”, “кровать”, “столик”, “четырёхугольник”. В творческом горении – “одно удовольствие” – оказывается возможным преодолеть конечность вещей. Таким образом, творческий акт – “заштриховывать” – придает пятому углу метафорический смысл преодоления пространственно-временной ограниченности, ситуации тупика.

В художественной системе Бродского изображение творческой деятельности, как правило размеренной, без надрыва, часто является исходным пунктом для изложения темы. Например: "...бисер слов / покрывает фото супруги..." ("Полярный исследователь") [9, с. 69]; "различишь в тишине, как перо шуршит / помогая зеленой траве произнести "всё кончено"" ("Надпись на книге") [4, с. 522]; "подсохший мазок в одной из живых картин, / которые пишет время..." ("В кафе") [4, с. 481]; "Я / знаю, что говорю, слагая из букв когорту" ("Корнелию Долабелле") [4, с. 640].

Заключительная часть стихотворения воспринимается как надпись в "пятом углу", как своеобразное произведение в произведении. На это указывает резкий разворот темы после самоидентификации лирического субъекта через сравнение себя с субъектом творчества, переход с предметной, объективной и субъективной точки зрения на субъектную, а также риторичность композиции, о чем речь пойдет ниже. После экзистенциального высказывания мы снова вернулись к философской рефлексии, но на качественно ином уровне. Если во вступлении, как мы уже говорили, задается метод, то теперь, после слияния субъекта высказывания и Времени в целостном определении, делается вывод, в котором констатируется трагический разрыв между Словом и человечеством. Образная основа выходит на передний план и полностью захватывает финал. Все объекты рефлексии метафоризируются.

В представленной "эволюционной теории" Бродский дает негативную оценку движению и развитию, в ходе которых человек лишается своих сущностных свойств, "расчеловечивается", "приспосабливаясь к незнакомой среде", к технологической "действительности" и ее ритму. Герой, а вместе с ним и читатель, переживает другую "эволюцию" – самоизменение, суть которого в сопротивлении отчуждению человека от своей сущности; главная роль здесь принадлежит поэту как хранителю Времени и Языка и самому Слову-Времени, прошлому, воспоминаниям. В ходе эволюции-по-Бродскому происходит просветление ("факт существования", "жемчужина") прошлого в будущем, в то время как эволюция-отчуждение приводит к разрушению прошлого и настоящего в надвигающейся катаст-

рофе (“расхлябанный позвоночник поезда”). Таким образом, “победа воспоминаний над действительностью” – преодоление Времени в Слове – гарантирует встречу с источником целостности, то есть с тем, что “не здесь”, что исторически позади человека. Только такая эволюция, а не разворот от универсалий культуры (по определению вечных) к бездуховной технологической действительности, способна удержать от гибели цивилизацию, в зрительном образе которой уже проступают черты вымершего ящера:

...Зависть ихтиозавра  
к амебе. Расхлябанный позвоночник  
поезда...

Благодаря соседству по сильной позиции в смежных стихах “ихтиозавр” делится семантикой “вымирания” с человечеством, а усиление этому мотиву придают тревожные художественные детали: “расхлябанный”, “в темноте”, “на ночь”.

Особую трагичность образу разрушающегося мира придают два фактора. Во-первых, Слово многократно укрыто, спрятано от человека. Соответствующую семантику мы обнаруживаем в каждом слове речевого отрезка, который захватывает три стиха:

...в темноте  
мимо плотно замкнутых на ночь створок  
деревянных раковин...

Обратим внимание на то, что перед нами фигура мысли, участвующая в создании монотонии, – нагнетание. Во-вторых, образ “железного века” является “трехмерным”: он одновременно и зрительный (“позвоночник поезда”), и слуховой, передающий “симфонию” прогресса (“громыхающий”), и динамичный, но в движении теряющий свою целостность (“расхлябанный”).

Художественный метод – акцентирование на оппозиции разрушающегося и Целого – определяет композиционную структуру заключительной части, которая представляет собой повтор антонимичных пар:

1) “действительность” –	“воспоминания”
2) “ихтиозавр” –	“амёба”
3) “расхлябанный – позвоночник поезда” (“железный век”)	“деревянные раковины” (книги – Слово) “бесхребетное, влажное, жемчужину прячущее” (уста – гортань – язык – речь – Слово)
↑	↑
Разрушающееся Гибнущее	Целое Неуничтожимое

В то время как культура постмодерна ориентирована на снятие идеи оппозиционности, Бродский не только обращается к этому типу семантических отношений, но и углубляет противопоставление в ходе развития финальной темы духовного катаклизма. Если в первой и второй паре элементы соседствуют, соприкасаясь своими семантическими полями, то между “позвоночником поезда” и “жемчужиной” различие смыслов достигает статуса противоречия. Они мыслятся как закрытые друг для друга и расходящиеся. “Жемчужина” – это то, что не может быть превзойдено, что пронизано закономерностью и порядком. “Расхлябанный позвоночник поезда” – это то, что погружается в небытие и вот-вот прекратит свое существование. “Темнота” и “ночь” сгущают мрак и отсекают панораму вместе с перспективой эволюции-разрушения, углубляя тем самым финальную антитезу.

Противопоставление усиливается также благодаря наложению семантических составляющих внутри словесных групп, представляющих образы рассматриваемой пары. И “деревянные раковины” (книги) и “бесхребетное, влажное...” (уста, язык, гортань) – это то, что имеет отношение к Слову, возможность его сохранить и передать, то есть преодолеть время. Аналогичным образом пересечение семантических полей “поезда” и “громыхающий” усиливает сему “железо”, которая отсылает нас к классической метафоре, которая фиксирует установку на разрыв между человеком и Словом:

Век шествует путем своим железным,  
В сердцах корысть, и общая мечта  
Час от часу насущным и полезным  
Отчетливей, бесстыдней занята.

Исчезнули при свете просвещения  
Поэзии ребяческие сны,  
И не о ней хлопчут поколенья,  
Промышленным заботам преданы. [10, с. 186].

Философская рефлексия диктует риторическую композицию заключительной части стихотворения. Три предложения – три фигуры мысли; первая определяет смысл предмета, а две остальные уточняют его; соответственно: 1) дефиниция, включающая антитезу, 2) антитеза, 3) антитеза. Кроме того, второе и третье предложения заключают в себе своеобразные примеры к определению, а все три противопоставления являются тождественными, повторяют одно и то же на разный лад, и, таким образом, представляют собой фигуру “задержки” [11, с. 449]. Последние два предложения характеризуются смысловой недостаточностью. Здесь обозначены только члены оппозиции и расставлены ценностные акценты. Смысловая же связь между полюсами ретроспективно восполняется в дефиниции. Таким образом, три предложения образуют тесное единство, которое укреплено сплошным переносом и грамматической природой предложений (второе и третье – контекстуально неполные).

Противопоставления оформлены резкими в семантическом и интонационном плане оборотами: “победа над”, “зависть к”, “мимо замкнутых”, – которые, однако, не занимают сильные позиции в стихах и не разрушают монотонию в разворачивании темы апокалипсиса.

Такие фигуры построения придают структуре произведения статичность. “Постоянство” художественного сознания лирического субъекта-элегика объективируется в замедленном композиционном ритме.

Определительно-разъяснительной конструкции с однородными элементами разных уровней соответствует монотонная замедленная интонация, механизм которой сильно обнажается в финале, образуя ясно ощутимый каданс, совпадающий с конечным пунктом нашего сюжета, с постижением сущности. Этому во многом способствует и выход на передний план стиховых факторов, играющих в метафизической поэзии обычно более скромную роль. Последние три стиха – самая урегулированная

группа произведения: параллельные сильные места и словоразделы после четвертого и седьмого слога, а также симметричность длины стихов (11-14-11 слогов). Заключительный стих урегулирован и по длине слов (4-5-4 слога) и имеет, как и большинство стихов, акцентный безударный отрезок перед последним иктом, что является замедляющим интонацию приемом.

Итак, перечислим выявленные фигуры построения высказывания, замедляющие композиционный ритм:

- сообщение главной мысли в начале разворачивания микротемы (далее следует разъяснение, переформулировка, пример, экспликация идеи, то есть логический повтор);
- вставные конструкции, содержащие “несущественные” подробности;
- метафоризация чистых структур и реалий обыденной жизни, отражающая переход от “сказанного” к “созданному”, от теоретического высказывания к метафорическому, от прозаической простоты к поэтической громоздкости;
- переход из визуального пространства в интеллектуальное [12, с. 122].

Данный анализ позволяет нам сделать еще один важный вывод. В композиционной технике стихотворения среди приемов, отражающих статичность художественного мира, выделяется механизм торможения, который состоит в том, что грамматическое настоящее время (не представленное в тексте, но ясно мыслимое “умираю” в 5-10 стихах) накладывается на семантически протяженное (инфинитив в 11-13 стихах), рождая качественно иное понятие – время замедленное. Этот переход акцентирует творческий статус субъекта и соответствует общей схеме сюжета, широко представленной у Бродского: движению от “голых” формул и привычных реалий обыденной жизни к Абсолюту, т. е. от предметной, объективной и субъективной точки зрения к субъектной. Другими словами, энергия созерцания объекта и определенного к нему отношения реализуется в обращении субъекта творчества к миру из пространства-времени сотворенного целого, включающего в себя и субъект, и объект – “душа в заветной лире” [13, с. 586].

Яркий пример такой смены субъектного плана мы находим в стихотворении “Пейзаж с наводнением”, где в первой и



второй фразе соединены субъективная (1-й стих) и объективная (2-й стих) точки зрения:

Вполне стандартный пейзаж, улучшенный наводнением.  
Видны только кроны деревьев, шпили и купола.

Изменение в субъектной организации отражается на характере “живописи” заключительной фразы, в которой мы находим не “стандартный пейзаж”, а метафизический, т.е. полную его противоположность:

И впору поднять перископом ребенка на печи,  
Чтоб разглядеть, как дымят вдали корабли врага [4, с. 581].

В сюрреалистической картине субъект перестает быть “физическим” деятелем, он исчезает, скрывается под водой (мотив небытия). Его судьбу определяет сотворенный им объект – “ребенок-перископ” – который образует с субъектом (которого больше нет) целое, раздвигает его пространственно-временные рамки от “видны только” до “разглядеть... вдали”, т.е. сам становится субъектом преодоления времени, формой присутствия своего создателя в вечности:

Нет весь я не умру – душа в заветной лире  
Мой прах переживет и тленья убежит... [13, с. 586].

Описанная трансформация является фундаментальной закономерностью духовной деятельности, что отражено в положении Ф.В.Шеллинга о том, что “предоставлять действовать лишь самому объекту является высшей силой всякой поэзии” [14, с. 200].

Такой диалектический канон в субъектно-объектных отношениях отражает углубление мировосприятия и принципиальное отрицание ритма обыденного бытия с его “дурной бесконечностью” скольжения по поверхности вещей (суэта). Лирический герой сливается со временем, которое “только кажется быстро текущей рекой – оно скорее неподвижный бескрайний ландшафт, а движется только взгляд, созерцающий его” [15, с. 305].

Иосиф Бродский всем своим творчеством демифологизирует идею “прогресса”. В его художественном мире “линейный” миф о бесконечном превосходстве настоящей “действительности” разбивается о материю стиха.

### Цитированная литература

1. Пристли Дж.Б. Затемнение в Грэтли. – М., 1988.
2. Гаспаров М.Л. Топика и композиция гимнов Горация // Об античной поэзии. – СПб., 2000.
3. Ницше Ф. Сумерки кумиров или как философствовать молотом. – Минск, 1997.
4. Бродский И.А. Перемена Империи: Стихотворения (1960-1996). – М., 2001.
5. Гиршман М.М. К проблеме специфики художественной литературы // Литературное произведение: теория художественной целостности. – М., 2002.
6. Философский энциклопедический словарь. – М., 1983.
7. Полухина В. Бродский глазами современников. – СПб, 1997.
8. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. – Минск, 1997.
9. Бродский И. Урания. – СПб., 2000.
10. Баратынский Е.А. Стихотворения и поэмы. – М., 1982.
11. Гаспаров М.Л. Античная риторика как система // Об античной поэзии. – СПб., 2000.
12. Савельева В.В. Художественный текст и художественный мир: проблема организации. – Алматы, 1996.
13. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1985. – Т.1.
14. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М., 1999.
15. Уайлдер Т. Мартовские иды. – М., 1999.

### Анотація

У статті розглядається композиційний ритм вірша Й. Бродського “Елегія” (1988) у зв'язку з феноменом уповільнення часу у поезії даного автора. Досліджується вплив образу часу на організуючий принцип будови цілого.

### Annotation

The article deals with the composition rhythm in J.Brodsky's “Elegy” (1988) in connection with the time slowing down phenomenon in this author's poetry. The time image influence on the organizational principle of the construction of the world is investigated.

*Стаття надійшла до редакції 14.05.04  
Статья поступила в редакцию 14.05.04*

УДК 821.161.1-1.09

Пахарева Т.А.

## АКМЕИСТИЧЕСКИЕ КОРНИ И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ФИЛОЛОГИЗМА ПОЭЗИИ Л. ЛОСЕВА

О сознательной ориентации поэтов-акмеистов на филологию неоднократно уже говорилось ведущими исследователями акмеизма (в частности, см.: [1, с. 286], [2, с. 114], [3, с. 56-57], [4, с. 199], [5, с. 162] и др.). В контексте происходящего сегодня усиления взаимодействий между филологической наукой и собственно поэзией эта особенность акмеистического мировосприятия актуализируется самым решительным образом. Конечно, наиболее близким наследником “филологического” мировоззрения акмеистов был И. Бродский. Если его творчество во многом является не столько прямым продолжением акмеистических принципов, сколько отрицанием акмеизма на языке самих акмеистов [6, с. 731], то его отношение к языку, глубинный филологизм его мировосприятия являются непосредственным, прямым и, что особенно важно, непреднамеренным, органичным продолжением акмеистического филологизма (о филологичности как черте, которая отделяет Бродского и поэтов, пришедших вслед за ним, от непосредственных предшественников, сближая с такими “филологичными” поэтами, как Мандельштам и Хлебников, пишет, например, О. Седакова [7, с. 699]).

Но Бродский является далеко не единственным поэтом, которому свойственно смотреть на мир филологически – подобно тому, как это было присуще акмеистам. В том “самом книжном в истории России” поколении, к которому он принадлежал, постепенно появился особый тип “поэта-филолога”, что связано не только с усилением культурной и литературной рефлексии как таковой в поэзии, но и с постепенным усилением духовного авторитета филологии и ученых-филологов в 70-е годы (на эту тему нам уже приходилось высказываться – см.: [8]).

Духовное лидерство людей науки в 70-е годы (и не только – как представляется, оно продлилось вплоть до начала перестройки) очевидным образом обуславливает не только влияние ученых на строй мыслей молодых интеллектуалов и поэтов этого времени, но

и влияние метаязыка науки и научного типа мышления на язык и мышление художественной литературы вообще и поэзии в частности. Так, именно с экспансией научного языка и мышления в область художественного творчества можно связать и усиление рефлексивности, аналитичности поэтических текстов, и их обращенность на самое себя – автометаописательность, в русле которой формируется уже достаточно обширное “поле метапоэтики, стирающей границы между собственно художественными и научно-филологическими жанрами” [9, с. 417], о чем писал Р. Барт еще в статье 1967 г. “От науки к литературе”: “Логическое продолжение структурализма может состоять лишь в том, чтобы воссоединиться с литературой не просто как с “объектом” анализа, но и в самом акте письма” [10, с. 379]. На уровне поэтического языка это явление взаимопроникновения филологического и собственно художественного начал в современной русской поэзии исследовала Л. Зубова, пришедшая в итоге к выводу, что “поэты занимаются исследованием языка профессионально... Можно сказать, что они не только интуитивные, но и практические лингвисты” [11, с. 33].

На наш взгляд, кроме И. Бродского, О. Седаковой, В. Кривулина, о котором та же Седакова пишет как именно о поэте-филологе [7, с. 699], представляющей уже “сверхновое” поколение П. Барсковой, ярким явлением, иллюстрирующим процесс “филологизации” современной поэзии является представленная Л. Лосевым, М. Ереминым, В. Уфляндом, С. Кулле, Л. Виноградовым и А. Кондратовым ленинградская “филологическая школа”, существовавшая в общем русле “неофициальной” поэзии 50-60-х гг. (подробнее о “филологической школе см.: [12]. Из ряда имен поэтов-филологов, названных выше, для более подробного анализа изберем творчество Льва Лосева. О природе его творчества как филологической по преимуществу уже писали такие исследователи, как М. Айзенберг [13, с. 69-70], Л. Зубова [11, с. 96 – 103], А. Зорин [14, с. 157], С. Савицкий, который вообще всю неофициальную литературу, а не только поэзию представителей “филологической школы”, определяет с помощью формулы: “консерватизм плюс филологизация” [15, с. 120]. Л. Зубовой с возможной полнотой описаны проявления “филологизма” в поэзии Лосева на языковом уровне [11].

Но и на мотивном, сюжетном, ритмическом уровнях его творчество не менее филологично, чем на уровне собственно языковом. Так, его образность строится не только на отмеченной Л. Зубовой метафоризации языковых единиц, но и на метафоризации литературоведческих категорий и терминов. Например, в описании университетских склеротических профессоров метафоризируется понятие парной рифмы: “Старички в штанишках сухопары // и старушки (смешанные пары). // Склованный склероз телодвиже- // ний, как пары рифм: две м, две ж” [16, с. 209] (далее все цитаты из Лосева приводятся в тексте по данному изданию с указанием в скобках страницы). А в триптихе “Амфибронхитная ночь” заложенное в названии обозначение стихового размера, в котором выдержаны все три стихотворения этого мини-цикла, формирует определенную читательскую установку на значимость самого этого размера, так что семантика метра дополняет основную семантику цикла, внося в нее, например, “воспоминание” о гневных амфибрахиях позднего Мандельштама (“Квартира тиха, как бумага...”, “У нашей святой молодежи...”).

Можно найти у Лосева в его картине мира и такое соотношение между природной реальностью, текстовой реальностью и лирическим субъектом, которое крайне близко акмеистическому видению мира – когда природная и текстовая реальности предстают как автономные и самодостаточные, а поэт становится медиатором между ними и “орудием языка” в реальном мире. Так, у Лосева в стихотворении “*Natürlich*” и выстраивается почти эмблематичная картина, в которой поэт наглядно, физически предстает медиатором между текстом природы и текстом поэтическим (в данном случае – текстом Хлебникова): “Утомленный то скукой, то злостью, // я на солнце улегуся ничком, // упираясь затылочной костью // в Велемира увесистый том. // Совершали букашки набеги, // было жарко и болконскиймо, // и тогда мне кузнечик на веки // положил золотое письмо. // Притяжение текста и текста, // их стремление слиться в одно // гонит токи сквозь вязкое тесто, // и вспухает, и бродит оно” (с. 232). При этом попадание в поле притяжения между текстом природы и текстом поэзии живописуется как преобразующее воздействие, так что в этом лосевском стихотворении, кроме легко узнаваемых реми-

нисценций стихов Хлебникова, угадывается еще и сюжетная аллюзия на пушкинского “Пророка”. По-акмеистически почти-тельно по отношению к знаковой реальности звучит и стихотворение “Сказка. “Камень”. Сюжет этого стихотворения, фактически, является сплавом фольклорного сюжета о камне, лежащем на перепутье, и тютчевского “Камня” (мандельштамовский “Камень” остается здесь лишь в подразумеваемом интертекстуальном пространстве). В стихотворении Лосева присутствует и раздорожье, и акт “низвержения” камня: не найдя в обещаниях, высеченных на камне, ничего утешительного, герой лосевского стихотворения “вывернул волглый валун, от натуги треща, // и его сковырнул с дороги в побеги хвоща” (с. 167), каковое действие в стихотворении интерпретируется не как символическая, а как буквальная победа над теми бедами, которые были обещаны в надписях на камне: “по-нашему, тот, кто разрушил знак, // разрушил обозначенное знаком” (с. 168). “По-нашему” здесь – это вполне по-акмеистически, с пониманием слова как “плоти деятельной, разрешающейся в событие”.

Определенная филологическая маркированность отличает и индивидуальную поэтическую мифологию Лосева. Так, среди его излюбленных объектов поэтической рефлексии и мифологизации – персонажи и события, вошедшие в историю литературы. Например, в его индивидуальной мифологии заметное место занимает образ, который условно можно назвать образом “литературного ада”, который выстраивается, в частности, в таких стихотворениях, как “Вплоть до ада”, “31 октября 1958 года” и “День писателя”. В первом из них в иерархии адских казней самая тяжкая ждет “тех, кто в Елабуге // деньжат не подбросил, еды не принес” (с. 71). Во втором поэт размышляет о тоскливом, как неподвижная вокзальная очередь “между грязных колонн” (с. 236) (здесь, кстати, Лосев “переадресовал” пастернаковский “талон на место у колонн” его гонителям и предателям цехового писательского братства) потустороннем будущем тех писателей, которые приняли участие в травле Пастернака (31 октября 1958 года – это дата того собрания московских писателей, результатом которого стала резолюция с требованием изгнать Пастернака из СССР). Наконец, в третьем из названных стихотворений путь писателя в ад, собственно, и обрисован как

путь коллаборациониста, перебежчика из пространства “ворованного воздуха” в изобилующее земными благами предательское пространство “разрешенной” литературы (“Уж как везло! Уж так везло! // Он в общем знал, что это зло, // но бес, щекочущий в ребро, // шептал: ништяк, добро, добро!” (с. 313)).

Другие примеры поэтической и одновременно филологической рефлексии Лосева над персонажами и событиями словесности – это и написанные вслед мандельштамовским “Стихам о русской поэзии” “Выписки из русской поэзии” (с. 78-82), и насквозь литературный образ Петербурга, сотканный из мотивов и персонажей Серебряного века, в стихотворении “ПБГ” (с. 88-89), название которого самим автором расшифровывается в подстрочной сноске не просто как аббревиатура названия города, а как анаграмма “Поэмы без героя”. Расшифровка загадки героя ахматовской поэмы подобным образом положена в основу не только этого стихотворения, но и статьи Л. Лосева “Герой “Поэмы без героя” [17, с. 109-122], так что в вышеупомянутом стихотворении граница между филологическим текстом и текстом поэтическим становится прозрачно-проницаемой до полного метатекстуального слияния первого со вторым.

Филологическая рефлексия над историко-литературными фактами и персонажами становится в художественном мире Лосева способом символического присвоения этих персонажей и событий. Так возникает не только сотканный из “серебряновековых” аллюзий лосевский ПБГ, но и, например, свой собственный, лосевский Маяковский в стихотворении “Юбилейное”. Такому же филологическому и одновременно интимно “присваивающему” переосмыслению подвергаются в других стихах Лосева почерк Достоевского или Пушкинские места в одноименных стихотворениях, а визит к Пастернаку, описанный в стихотворении “30 января 1956 года”, предстает моментом посвящения в поэты, поэтической инициации и, следовательно, ключевым событием всей индивидуальной поэтической мифологии Лосева – “день, меня смявший и сделавший мной” (с. 272) (отметим попутно, что это стихотворение продолжает значимый для акмеистов и убедительно разработанный в их поэзии мотив “передачи лиры”, поэтического ученичества (см., например, ахматовские и гумилевские посвящения Анненскому).

Филологическая природа поэтического дара Лосева раскрывает себя и в его поэтике цитирования. Обостренное филологическое чувство контекста и порожденная им повышенная чувствительность к цитате в поэзии – это и общепризнанная черта акмеистической поэтики. Следует заметить, что обостренное восприятие “чужого слова” всегда порождает в поэзии новые приемы цитирования, толкает к изобретению все новых форм поэтического диалога. Элемент новизны привносит в поэтику цитирования и Лосев. Так, он практикует цитирование не только на уровне отдельных фрагментов текста или на уровне образа или сюжета, но и на уровне словаря цитируемого поэта. Например, в стихотворении “Иосиф Бродский, или Ода на 1957 год”, приводится в перечислительной конструкции ряд слов, составляющих ядро поэтического словаря Бродского, и образ поэта предстает преломленным через образ его словаря: “Но главное – шумит словарь, // словарь шумит на перекрестке. // душа крест человек чело // век вещь пространство ничего // сад воздух время море рыба // чернила пыль пол потолок // бумага мышь мысль мотылек // снег мрамор дерево спасибо” (с. 274). В таком же разложенном на “первозлементы” составе цитата бунинского “Одиночества” вводится в стихотворение “Слова для романа “Слова” (“Я складывал слова, как бы дрова: // *пить, затопить, купить, камин, собака.* // Вот так слова и поперек слова. // Но почему ж так холодно, однако?” (с. 213)), существенно расширяя интерпретационные возможности текста.

В целом техника цитирования у Лосева, вообще-то цитатами не злоупотребляющего, отличается ярко выраженной аналитичностью – например, в стихотворении “Останься пеной, семиозис...”, темой которого становится распад смыслового поля в человеческом бытии. Та же мысль, выраженная уже на языке суровой прозы, звучит, например, у М. Эпштейна, пишущего, что по мере накопления избыточной информации в современном мире, информационный “шум” все дальше отрывается от сферы смысла, что и формирует – в качестве реакции на травматический опыт передозировки информацией – поверхностную “постмодернистскую чувствительность”, “как бы безучастную, притупленную ко всему происходящему” [18, с. 36]. Эту проблему разрыва между информацией и смыслом, маркирующую постмодернистскую эпоху, Ло-



сев с помощью цитат вводит в контекст классической темы “силениума”, ограниченности человеческих возможностей в выражении глубинных смыслов: “Останься пеной семиозис. // Мысль изреченная есть что-с? // Вам все игрушки, все смеетесь, // как бы вам плакать не пришлось. // (De la musique avant toute chose – // мысль изреченная есть что-с?) // Вот телефона белый ужас, // вот трубки белый унитаз. // Лицо, побагровев, натужась, // выдавливает пару фраз: // одно корявое словечко, // одно прямое, точно свечка, // два-три овечьих катышка // бесчеловечного смешка” (с. 212). Таким образом, ряд классических цитат, репрезентирующих тему отказа от слов во имя смысла, полемически переосмысливается в контексте стихотворения, вторая часть которого всей своей “фекальной” метафорикой демонстрирует результат такого отказа в современном мире, приведший к деградации как словесной, так и смысловой сферы и – в итоге – к человеческой деградации уже на видовом уровне, так как коммуникация, лишенная смысла, превращается в сугубо физиологическую процедуру (и эпитет “бесчеловечный” в этом контексте означает не отсутствие человечности, понимаемой как доброта, гуманность, а человечности как видового обозначения, как свойства, отличающего человека от всех других биологических существ именно как “мыслящее животное”).

И, наконец, в контексте темы филологизма следует сказать о лирическом герое Лосева, лирическое “я” которого часто проявляет себя именно как “я” филологическое. Такое “филологическое я” свойственно не только поэзии Лосева, развитие этой субъектной формы в творчестве многих современных поэтов является естественным следствием бурного развития филологической науки в XX столетии, так что современный поэт обречен в своем творчестве не только на диалог с “блаженным наследством” мировой поэзии, но и на своеобразную научную самоидентификацию. В окружении филологических (и не только филологических, но и философских, культурологических, психологических и пр. гуманитарных) теорий и школ поэт каждое произнесенное в стихе слово уже ощущает не только частью мирового поэтического текста, но и неизбежной поживой мирового культурно-антропологического дискурса. Это самоощущение порождает потребность в диалоге не только с текстами мировой поэзии, но и с наиболее значимыми для духовного самоопределе-

ния данного поэта научными школами и теориями. В творчестве Лосева мелькают имена Лотмана, Бахтина, а художественному осмыслению в контексте индивидуальной мифологии автора подвергаются и идеи В.Я. Проппа и Р. Барта, и традиционный объект несколько брезгливого внимания со стороны русских поэтов – З. Фрейд, и др. Остановимся на Проппе и Барте и текстах Лосева, выстроенных вокруг тех или иных идей этих ученых.

В.Я. Пропп, присутствие которого в поэтическом мире Лосева мотивировано еще и физическим присутствием этого ученого в студенческой биографии поэта (Лосев слушал лекции Проппа, учась в ЛГУ), в стихах Лосева предстает своеобразным антагонистом его лирического героя и автором одной экзистенциально значимой и одновременно вызывающей неприятие героя теории (изложенной в “Исторических корнях волшебной сказки”) – о том, что “лес в неведомых дорожках – на деле гроб” (с. 29). Эта пропповская мысль в художественном мире Лосева обретает статус символа репрессивных начал бытия, и в “Двенадцати коллегиях” расшифровка этого символа в тексте предстает вполне недвусмысленно в аналогиях “зачет/допрос” и “про(курор)/про(фессор)”: “Я на допросе препирался с про- // (зачеркнуто) – на зачете с Проппом. // Я думал, сказки – то, се, зло, добро, // а Пропп считал избушку гробом. // И Пропп был прав, а я не прав. И вот // ко мне избушка повернулась задом” (с. 208). В другом стихотворении Лосева эта злополучная пропповская избушка оказывается помещенной в “тот уголок кошмара” (с. 29), в котором герою стихотворения раскрывается “в тонком сне” весь ужас будущего. Таким образом, вполне академическая идея в индивидуальной мифологии Лосева обретает экзистенциальный статус и становится значимым элементом его художественного мира.

Что касается Барта, то на цитате из “Удовольствия от текста”: “Текст значит Ткань” [10, с. 515], – строится одно из программных стихотворений Лосева “Ткань” (с филологическим подзаголовком “Докторская диссертация”). В данном случае Лосев, на наш взгляд, очень уместно воспользовался метафорой “текст – ткань”, актуальность которой в последние десятилетия не только обусловлена авторитетом Р. Барта, но и многократно усилена ее использованием в художественном дискурсе – при-

чем, именно в поэзии “филологической” – от Мандельштама (“Люблю появление ткани...” [19, с. 200]; вообще, семантический комплекс “ткань – творчество – жизнь” в поэзии Мандельштама – предмет отдельного разговора) и Ахматовой (“Для них соткала я широкий покров // Из бедных, у них же подслушанных слов” [20, с. 202]) до В. Павловой (см. посвященные Ахматовой строки: “Воздух ноздрями пряла, // плотно клубок наматывала, // строк полотно ткала // Ахматова” [21, с. 152]). Представляется, что метафора “текст – ткань” органично связана в русской поэзии XX века с линией семантической поэтики, поскольку именно в ней в наибольшей мере реализованы как установка на органичность поэтики (см., в частности, мандельштамовские рассуждения об органической поэтике в “Разговоре о Данте” и его рассуждения о природе слова; кстати, в “Разговоре о Данте” Мандельштам уделяет достаточно много внимания и “текстильной” метафорике в “Божественной Комедии”, [22, с. 249]), так и на усиленную авторефлексивность, структурно воплощенную “осознанность” текста (автометаописательность семантической поэтики). Именно органичность и четкая структурированность являются и основными значениями самого понятия “ткань” – и, следовательно, лежат в основе метафорических употреблений этого понятия. Все эти значения, заложенные в метафоре “текст – ткань”, Лосев использует в своем стихотворении. Прежде всего, он актуализирует возможности двойного словарного толкования слова “ткань” – ткань как текстильный продукт и ткань как одна из жизненно важных составляющих живого организма. Соответственно, “доктор” в его стихотворении – это и “Любомудр”, способный починить “пелену тонкотканой культуры”, и целитель живой ткани. От этого значения слова “доктор” намечается такое понимание Лосевым роли читателя-исследователя, которое близко роли “читателя, советчика, врача” у Мандельштама. В финале же лосевского стихотворения звучит еще одна важная идея, возвращающая нас к теме слияния поэтического и профессионально-филологического дискурсов и формулирующая императивное требование к филологии выйти за рамки мертвого академизма и слиться со стихией творчества: “Ткань – это текст, это жизнь. Если ты доктор – дотки” (с. 75).

Наиболее прямым и проторенным в сегодняшней поэзии путем слияния филологии с поэзией является путь автометаописания. Усилившаяся автометаописательность современной поэзии является наиболее ярким проявлением в ней не только лирического, но и “филологического я”, о котором велась речь выше. Автометаописательность свойственна и поэзии Лосева, в большой мере реализуя его “филологическое я”. Именно вокруг этого “филологического я” сформирована субъектная основа его поэзии: своего лирического героя он чаще всего позиционирует именно как профессионального филолога. Занятия филологией в той или иной ее форме (преподавание, академические исследования, в числе которых – написание книги об эзоповом языке в русской литературе, редакторская работа в “Костре”, подготовка к докладам и т.п.) – это постоянно упоминаемые в стихах Лосева автобиографические детали, которые становятся также доминантными и в отношении его героя. Например, свой поэтический автопортрет Лосев составляет по преимуществу из “профессиональных” самообозначений: “Левлосев не поэт, не кифаред. // Он маринист, он велимировед, // бродскист в очках и с реденькой бородкой, // он осиполог с сиплой глоткой...” (с. 206). В другом стихотворении в качестве главного занятия своего героя он называет преподавание русской литературы – причем, в русле основной темы своих научных изысканий (“эзопов язык”): “я обучал иноземца читать между строк” (с. 211). Именно “филолог-поэт” становится лирическим героем одного из самых пронзительных стихотворений Лосева “Один день Льва Владимировича”, где мучительная ностальгия поэта, мечтающего “дней скоротать остаток по-латински, // слезою увлажняя оком, // как Бродский, как, скорее, Баратынский” (с. 133), преломлена сквозь рефлексию филолога, привычным профессиональным взглядом отмечающего и пошлости в литературных страничках эмигрантской газеты, и пошлость банальных рассуждений коллеги-слависта, и убожество собственных попыток преподавать русскую литературу недостаточно знающим русский язык американским студентам. Филологический характер “самоидентификации” героя стихов Лосева сказывается и в постоянном сопоставлении его судьбы с судьбами литературных героев или с судьбами поэтов. Так, в своей преподавательской ипостаси ге-

рой Лосева сам себе напоминает толстовского “неизменного Карла Ивановича” (с. 86) или набоковского Пнина (с.76); в ипостаси потерявшего родину изгнанника чувствует себя, “как Надсон, высланный на ща” (с. 199); в качестве же автора, пишущего для толстых журналов, выглядит “что твой Случевский” (с. 332). Даже трагические воспоминания о судьбе “литературного поколения” застойных времен Лосев интонирует не только лирически, но и с некоторым профессионально-филологическим отстранением. Так, именно с объективистски-профессиональных характеристик своих героев начинает Лосев стихотворение: “...в “Костре” работал. В этом тусклом месте, // вдали от гонки и передовиц, // я встретил сто, а может быть, и двести // прозрачных юношей, невзрачнейших девиц. // Простужено протискиваясь в дверь, // они, не без нахального кокетства, // мне говорили: “Вот вам пара текстов”. // Я в их глазах редактор был и зверь. // Прикрытые немыслимым рваньем, // они о тексте, как учил их Лотман, // судили как о чем-то очень плотном, // как о бетоне с арматурой в нем. // Все это были рыбки на меху // бессмыслицы, помноженной на вялость, // но мне порою эту чепуху // и вправду напечатать удавалось” (с. 52). Заканчивает же он это начатое с профессионально-беспощадной ноты стихотворение неожиданно трагически-поминально: “И время шло, ни с кем не церемонясь, // и всех оно по кочкам разнесло. // Те в лагерном бараке чифируют, // те в Бронксе с тараканами воюют, // те в психбольнице кычат и кукуют, // и с обшлага сгоняют чертенят” (с. 52). Таким образом, благодаря неожиданному и органичному синтезу лирической и филологически-профессиональной интенций, происходит буквально “на глазах” перевод отношений “поэт – филолог” из состояния оппозиции в состояние тождества, воплощая на уровне поэтического субъекта формообразующую для поэзии Лосева идею слияния творческой, поэтической – и аналитической, филологической стихий.

### Цитированная литература

1. Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма //Russian Literature. – 1974, № 7/8. Цит. по:

- Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама (Москва, 28-29 декабря 1998 г.). – М.: РГГУ, 2001.
2. Лекманов О. Книга об акмеизме и другие работы. – Томск, 2000.
  3. Мандельштам Н.Я. Вторая книга: Воспоминания. – М., 1990.
  4. Лотман М.Ю. Осип Мандельштам: поэтика воплощенного слова // Классицизм и модернизм. Сб. статей. – Тарту, 1994.
  5. Успенский Б.А. Анатомия метафоры у Мандельштама // Новое лит. обозрение. – М., 1994, № 7.
  6. Лотман Ю.М., Лотман М.Ю. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского “Урания”) // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996.
  7. Седакова О.А. Проза. – М., 2001.
  8. Пахарева Т.А. Развитие форм автометаописания в современной русской поэзии // Південний архів. Збірник наукових праць. Філологічні науки. Вип.12. – Херсон, 2001.
  9. Фатеева Н.А. Основные тенденции развития поэтического языка в конце XX века // Новое лит. обозрение. – М., 2001. – № 50.
  10. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М: “Прогресс”, 1989.
  11. Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. – М.: “НЛО”, 2000.
  12. Литературное обозрение. – 1997, № 5;
  13. Айзенберг М. Литература за одним столом // Лит. обозрение. – М., 1997, № 5.
  14. Зорин А. Осторожно, кавычки закрываются. О “Конце Цитаты” Михаила Безродного // Безродный М. Конец Цитаты. – СПб., 1996.
  15. Савицкий Ст. Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы. – М., 2002.
  16. Лосев Л.В. Собранное: Стихи. Проза. – Екатеринбург, 2000.
  17. Лосев Л. Герой “Поэмы без героя” // Ахматовский сборник. 1. – Париж, 1989.
  18. . Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. – М., 2000.

19. Мандельштам О. Соч.: В 2 т. – М., 1990. – Т. 1.
20. Ахматова А. Соч.: В 2 т. – М., 1989. – Т. 1.
21. Павлова В. Совершеннолетие. – М., 2001.
22. Мандельштам О. Соч.: В 2 т. – М., 1990. – Т. 2.

### **Анотація**

На матеріалі поезії Л. Лосева у статті розглянуто, яким чином у сучасній ліриці набуває розвитку професійна філологічна рефлексія, притаманна свого часу поезії акмеїстів. У статті досліджено, як посилення філологічного начала в поезії впливає на формування нової суб'єктної позиції і розвиток у сучасній поезії так званого „філологічного я” на зміну класичному „ліричному я” поета.

### **Annotation**

The article investigates L.Losev's poetry finding out how professional philological reflection, which was typical of acmeist poetry, is being developed in modern poetry. It shows in what way strengthening of the philological in poetry influences the formation of a new subjective position and the development of the philological "I" in modern poetry that replaces classical lyrical "I" of the poet.

*Стаття надійшла до редакції 23.04.2004*  
*Стаття поступила в редакцію 23.04.2004*

**ПОЭТИКА ПИСАТЕЛЬСКИХ ОБРАЗОВ В  
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ДРАМЕ Т. СТОППАРДА  
“ИЗОБРЕТЕНИЕ ЛЮБВИ”**

Английская художественная традиция “литературы о литературе”, имеющая достаточно давнюю историю, во второй половине XX века достигла своего наиболее полного и разнообразного воплощения. А. Мердок, Дж. Фаулз, Э. Берджес, П. Акройд, Дж. Барнс, А. Байетт, М. Брэдбери, М. Эмис – список современных британских авторов, создававших произведения о литературе и писателях, можно продолжить. Творчество большинства из этих прозаиков до сих пор изучено довольно фрагментарно, поэтика писательских образов как литературоведческая проблема практически не выносилась в центр изучения. Чаще всего, говоря о том или ином романе в целом, исследователи затрагивают лишь один из многочисленных аспектов этой проблемы. Так, например, художественную реконструкцию писательской биографии в романе Э. Берджесса “Влюбленный Шекспир” рассматривают с позиций поэтики постмодернизма как попытку “создать собственную, абсолютно субъективную версию жизнеописания канонизированного и уже давно мифологизированного читательским сознанием персонажа” [1, с. 269]. К сюжету “о судьбах модерна и постмодерна” [2, с. 172] сводится противостояние двух писателей в романе М. Эмиса “Дознание”. Центральный писательский образ в произведении Дж. Фаулза “Мантисса” анализируется с позиций эксперимента автора “с писательским, т.е. ... собственным Я” [3, с. 269]. В поле внимания может попадать проблема игровой соотнесенности главного персонажа, одного из второстепенных действующих лиц и авторского “я”, как в случае с романом М. Эмиса “Деньги” [см. 2, с. 150-156], и так далее.

Тем не менее, современная проза традиционно привлекает больше внимания специалистов, чем драма. Поэтому вполне закономерен тот факт, что целый ряд писательских образов в про-



изведениях известного, но столь малоизученного современного английского драматурга, как Том Стоппард, не становилась отдельным предметом литературоведческого анализа. Нередко в отношении системы персонажей в его пьесах пользуются подобными стереотипными оценками: “Сюжет и слово – два конька его (Стоппарда – Л.М.) дарования. По сравнению с ними персонажи занимают куда более скромное место: они не столько “образы”, сколько действующие... даже не лица, а идеи. Винтики в механизме сюжета” [4, с. 12].

Тема литературы и ее вариации проходят через все творчество Т. Стоппарда. Она была заявлена в пьесе “Розенкранц и Гильденстерн мертвы” образами героев, “заточенных” в рамки всемирно известного шекспировского текста, и продолжилась галереей образов писателей, реальных и вымышленных: Дж. Джойс в “Травести”, драматург Генри в “The Real Thing” (“Настоящая вещь”). Сюда же можно отнести и писательский квартет в “Аркадии”, куда входят живущие в XX веке исследователи жизни и творчества Байрона Ханна Джарвис и Бернард Найтингейл, третьесортный поэт, современник Байрона, Эзра Чатер и сам лорд Байрон. Образ последнего выдержан в духе поэтики “минус-приема”: он не появляется на сцене, но при этом определяет интригу драмы. Весьма интересен образ непризнанной при жизни, а через полвека восхваляемой и изучаемой поэтессы Флоры Кру из “Indian Ink” (“Портрет индийской тушью”). Кульминацией в разработке литературной темы, безусловно, стала предпоследняя из созданных Стоппардом на сегодняшний день пьеса – “The Invention of Love” (“Изобретение любви”, 1997 г.).

“Изобретение любви” можно с полным правом назвать пьесой о писателях, хотя далеко не все ее действующие лица таковыми являются. Тем не менее, две центральные проблемы драматургии Т. Стоппарда – онтологическая (триада жизнь-смерть-бессмертие) и гносеологическая (значимость знания для человечества) – ставятся и раскрываются именно посредством писательских образов. Целью нашей работы является определение тех семантических нюансов, которые привносятся в смысловую множественность “Изобретения любви” писательскими образами, а также выявление их художественного своеобразия.

Система персонажей в интеллектуальной драме Т. Стоппарда, по нашему мнению, может быть представлена так. Два героя состав-

ляют центральную оппозицию персонажей, воплощающих основную экзистенциально-платоническую концепцию пьесы, – “изобретение любви” как способ достижения бессмертия через творчество. Это А.Э. Хаусмен, практически не сходящий со сцены и замыкающий действие пьесы в своем сознании, и О. Уайльд, большую часть действия присутствующий незримо, подобно Байрону в “Аркадии”, но в отличие от Байрона, все-таки выходящий на сцену ближе к финалу пьесы. Остальные писательские образы распадаются на две “фоновые” группы, каждая из которых оказывает существенное влияние на формирование личности и судеб главных героев и, следовательно, на раскрытие основной идеи произведения. Первую группу составляют викторианские писатели. Философский и филологический мир викторианского Оксфорда представлен в пьесе такими легендарными фигурами, как Дж. Рёскин, У.Пейтер, М. Паттисон и Б. Джоуэтт, которые сыграли значительную роль в формировании философско-эстетической мысли конца XIX – начала XX веков. Все они в свое время преподавали в Оксфорде у студентов Уайльда и Хаусмена. Особняком от оксфордского круга стоит образ Дж.К.Джерома. Однако представляется возможным отнести его к первой, “викторианской” группе писательских образов. Как и оксфордские мыслители, Джером олицетворяет дух викторианства, которое не приемлет инакомыслия, будь то вопросы творчества или вопросы морали. Безапелляционное заявление Б. Джоуэтта о том, что Платон согласился бы с теми изменениями, которые были привнесены им (Джоуэттом) в диалог “Федр” при переводе на английский язык, чтобы “передать описание педерасти в виде нежного уважения, подобного тому, что существует между английскими супругами” [5, р. 21], перекликается с приговором, вынесенным Джеромом творчеству Уайльда – “декаданс был тупиком в жизни и литературе Англии” [5, р. 85]. Как и преподаватели Оксфорда в начале жизненного пути главных героев, Джером играет решающую роль в судьбе Уайльда. Хаусмен раскрывает ее в своем заключительном монологе: “В декабре 1894 года Джером Клапка Джером, прославленный автор “Троих в лодке, не считая собаки”, выступил с напад-

---

\* Здесь и далее цитаты из пьесы Т. Стоппарда “The Invention of Love” даются в нашем переводе – Л.М.

ками на оксфордский журнал “Хамелеон”, который, как оказалось, писал он, – пропагандирует потворство противоестественным, болезненным влечениям, ни больше, ни меньше. Этим, – сказал он, – должна заняться полиция... Статья Джерома побудила отца Дугласа оставить в клубе “Альбермал” карточку с подписью: “Оскар Уайльд, выставляющему себя содомитом”. После чего пошло-поехало” [5, р. 101]. Вторую “фоновую группу” составляют образы античных писателей, создаваемые при помощи системы мотивов, связанных с античной литературой и философией. Их достаточно много – Гораций, Проперций, Катулл, Феогнид, Корнелий Галл, Платон и др. Две обозначенные писательскими образами эпистемы – викторианская и античная – не изолированы друг от друга. Взаимодействие этих эпох обусловлено тремя аспектами, и, в первую очередь, решающим влиянием представителей обеих мировоззренческих систем на формирование личности главных героев. И Уайльд, и Хаусмен изучали в Оксфорде классическую филологию. Хаусмен, видя несовершенство филологических исследований его учителей, посвящает себя делу восстановления античных текстов, устранения искажений, привнесенных временем и толкователями. Влияние оксфордского периода на свою судьбу Уайльд характеризует в пьесе следующим образом: “Я столкнул лбами Рёскина и Пейтера; соединив нравственную суровость одного и эстетическую душу другого, я превратил искусство в философию, которая может смело взглянуть в глаза XX веку” [5, р. 96]. Второй аспект, определяющий взаимопроникновение двух культурных эпох, заключается в том, что одна эпистема является в пьесе объектом изучения для представителей другой эпистемы. Представление об античном мире в сознании англичанина викторианской эпохи складывалось на основании переводов оксфордских ученых, “подгонявших” античное мировосприятие под моральные рамки викторианства. Хаусмен и Уайльд оказываются в оппозиции к викторианскому ханжеству: первый – своими исследованиями, второй – своим искусством и судьбой. И, в-третьих, античная и викторианская эпохи, представленные в пьесе в сопоставлении и противопоставлении, раскрывают степень относительности любой системы нравственных ценностей, с одной стороны, и неоспоримой вечной ценности истинного произведения искусства – с другой.

Итак, герои, составляющие центральную пару в системе персонажей пьесы (Хаусмен и Уайльд), представляют два типа

несовпадения личности со своим временем. Устремления Хаусмена направлены в прошлое (античность). Уайльд воспринимает свое творчество как начало новой эпохи – XX века. Своеобразие их двойничества заключается в необычности фокусировки действия. Сюжет пьесы представляет ряд событий из жизни главного героя, А.Э. Хаусмена, выдающегося специалиста в области классической филологии и поэта викторианской эпохи, показанных через призму его сознания, причем воспринимающее сознание представляет собой внутренний мир уже умершего, но еще не отошедшего в царство мертвых человека. Все события и все герои пьесы, в том числе и Уайльд, представлены в зависимости от их значимости в судьбе Хаусмена. В начале пьесы мы видим Хаусмена стоящим на берегу Стикса в ожидании подплывающего Харона. Первая реплика героя (“Итак, я мертв. Хорошо” [5, р.1]) фиксирует парадоксальную ситуацию – главное действующее лицо на самом деле мертво. Этот прием не нов для драматургии Стоппарда, изначально “мертвых” действующих лиц можно обнаружить и в “Розенкранце...”, и в “Аркадии”.

Образ умершего Альфреда Эдварда Хаусмена, обозначаемый в пьесе аббревиатурой его полного имени “АЕН”, обманчиво статичен, тем более, что вводная авторская ремарка в начале пьесы констатирует его неизменность (“АЭХ, в возрасте семидесяти семи лет и более не стареющий ...”) [выделено нами – Л.М.] [5, р. 1]). С этой ипостасью образа, по сути дела, ничего не происходит, событийная канва как бы исключает его, он – пассивный наблюдатель ретроспективного повторения своей жизни. Но первое же погружение в реку воспоминания вызывает к жизни двойников Хаусмена – его самого в различные моменты жизни от 18 до 26 лет. Графическое сходство аббревиатуры имени Хаусмена “АЕН” и древнегреческого символа Ε указывает на то, что, став частью прошлого, Хаусмен уже не способен изменяться внутренне или внешне, его образ представлен как данность. Оттого динамика образа юного Хаусмена окрашена горькой иронией, поскольку характер задан в пьесе изначально. Сосуществование в пределах одной пьесы нескольких ипостасей одного и того же персонажа ведет к хронотопическому расслоению, перемещению и смешению различных периодов жизни Хаусмена, парадоксально открывающихся констатацией его смер-

ти. Множественность образа Хаусмена достигает кульминации в сценах, где “АЕН”-Хаусмен, уже умерший, встречается с восемнадцатилетним Хаусменом-студентом. Интересно, что “АЕН”-Хаусмену предоставляется возможность общения по эту сторону Стикса только с двумя персонажами, не считая мифологического Харона, – с самим собой в молодости и с Оскаром Уайльдом. Важность этих парадоксальных встреч заключается в том, что молодой Хаусмен и Оскар Уайльд сопоставляются как родственные варианты образа “АЕН”-Хаусмена (Уайльд, безусловно, лишь в восприятии Хаусмена).

Помимо двойничества, ведущим приемом в создании разноплановых писательских образов в пьесе “Изобретение любви” становится интертекстуальность. Образы людей, творящих текст или восстанавливающих его, избавляющих от искажений, создаются текстуальными средствами.

Насыщенность произведения межтекстовыми связями, традиционна для драматургии Т. Стоппарда. Форма реализации проблем во многих его произведениях носит “ребусный”, “кодовый” характер в расчете на особый тип “просвещенного” читателя. Чтение предполагает интеллектуальную активность восприятия, широкий спектр “означивания” художественного текста, что позволяет определять жанр его пьес как интеллектуальный. В рассматриваемой пьесе интертекстуальность носит весьма специфический характер. Поскольку действие пьесы фиксируется в сознании главного героя, то любая возникающая по ходу действия аллюзия или цитата в первую очередь проецируется на образ Хаусмена, а затем зеркально транспонируется и на образ Оскара Уайльда, обогащая структуру образов дополнительными гранями. Остановимся чуть подробнее лишь на нескольких примерах.

Античный аллюзивный пласт определяет основные тематические линии в пьесе. Так, платонические аллюзии, диссонирующие с судьбами Хаусмена и Уайльда, задают тему “придуманной любви”, неизбежно трагичной для любящего, но одновременно являющейся путем достижения бессмертия. В противовес Платону, в пьесе Стоппарда любовь оказывается неспособной поднять возлюбленного до божественного уровня, однако наделяет любящего способностью создавать произведение искусства, т.е. порождать прекрасное. А “рождение – это та доля бессмертия и вечности, ко-

торая отпущена смертному существу” [6, с. 117]. Такова высшая стадия любви, дарующей бессмертие не только поэту, но и объекту его любви. И только тот, кто постиг любовь во всей ее многогранности, ее мимолетные радости и неизбежную боль, заслуживает бессмертия. В подобном ракурсе представлены в пьесе образы античных поэтов, неразрывно связанные с их возлюбленными, – Горация и Лигурина, Катулла и Лесбии, Феогнида и Кирна, Проперция и Синтии. Контекстуально в этот же ряд становятся Уайльд и Бози Дуглас, Хаусмен и Моисей Джексон.

“Джеромовская” аллюзия, выводящая на повторяющийся мотив “троих в лодке, не считая собаки”, вносит иную нюансировку в образ Хаусмена, делая особый акцент на его преданности и верности. В сочетании с двумя античными мотивами “джеромовская” аллюзия выводит на очередной виток семантической множественности пьесы – тему героической любви-дружбы, готовой к самопожертвованию в любой момент. Мы имеем в виду пару “Тезей – Пирифой”, которая вводится повторяющейся строкой из “*Diffurge nives*” (“Снег покидает поля”) Горация: “*Nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro vincula Pirithoo*” [5, р. 39] – “Даже Тезей не разбил на руках Пирифоя // Леты холодных цепей” (цит. в переводе А. Тарковского по: [7, с. 413]). Второй упомянутый нами мотив связан с историческим фактом, описанным Плутархом, – священным отрядом фиванцев, состоявшем из 150 пар любовников, которые предпочли погибнуть на глазах друг у друга в битве при Херонее, чем выказывать трусость перед возлюбленным.

Библейские аллюзии в сравнении с античными не столь многочисленны в драме, но их значимость для восприятия полноты семантического потенциала образа достаточно велика. Прямые и косвенные упоминания о Моисее и Иоанне Крестителе (см., например, фразу Уайльда “Я погрузил свой посох в соты с диким медом” [5, р. 96]) дают возможность трактовать образы Хаусмена и Уайльда в мессианском плане. У каждого героя есть святая для него миссия, выполнению которой каждый из них посвящает свою жизнь. Уайльд представлен в пьесе как предтеча нового времени, искусства и морали наступающего XX века. Дело жизни Хаусмена имеет несколько иную направленность.

Её целью стало восстановление античных текстов, приравниваемое в его понимании к восстановлению истины.

На аллюзивном уровне проявляются и параллели с “Алисой в стране чудес” Л. Кэрролла. Сюда можно отнести развертывание действия в другом, подземном мире, сценическую игру оксфордских мыслителей в крокет в “некоем оксфордском саду” [5, р. 8], переходящую в “кркет” коммуникативный. Реплика персонажа уподобляется здесь удару молоточком по мячу, она не рассчитана на ответный удар, ведь крокет – не командная игра. Реплики словно замирают на площадке, не пройдя через “воротца” адекватного понимания. Рёскин, Пейтер, Джоуэтт выговариваются, не слыша друг друга. Достижение понимания затрудняется и по ряду других причин. Подобно героям Э. Ионеско, персонажи Стоппарда не совпадают коммуникативно: они не дослушивают и не договаривают фразы, не узнают друг друга или принимают одного персонажа за другого, оговариваются. Такие оговорки вносят иные оттенки в их высказывания. Вспомним пейтеровскую фразу “the Italian Tumescence” (итальянское набухание), получившуюся вместо предполагаемой “the Italian Renaissance” (итальянское Возрождение) в достаточно двусмысленной реплике, которую можно перевести так: “мы все еще являемся свидетелями той революции, посредством которой человек овладел своим естеством и достиг итальянского возбуждения” [5, р. 17].

Кэрролловские аллюзии также проявляются в своеобразной технике “спящего сознания”. Это можно обнаружить и на уровне хронотопа: “время (текущее как бы во сне) не соотносится ни с психологическими самоощущениями героев, ни с разверткой их биографий; пространство – многомерно ... и легко трансформируется любым мыслимым образом” [8, с. 531]. Свою смерть Хаусмен воспринимает как сон, не веря до конца в возможность повторения жизни (“Не мертв, лишь вижу сон!” [5, р. 5]). В характеристику кэрролловского хронотопа Стоппард привносит изначально заимствованную у Беккета и апробированную еще в “Розенкранце...” и “Травести” циклическую модель, которую исследователь творчества Беккета Дж. Флетчер определил как “repetition-with-a-difference” (“повторение с изменением”) [9, р. 68]. Время в драме Стоппарда течет не произвольно, а дозируется или частично повторяется в памяти Хаус-

мена в зависимости от важности того или иного момента. Так, несколько раз по ходу пьесы выплывает лодка с тремя друзьями (то с собакой, то без нее), знаменующая поворотный момент в жизни Хаусмена – осознание готовности посвятить свою жизнь другому человеку. Когда лодка появляется на сцене в очередной раз, в ней оказывается не студент Хаусмен со своими друзьями, а Дж.К. Джером, проплывающий мимо Рединга вместе с Джорджем и Харрисом. Как известно, Рединг – один из пунктов маршрута речного путешествия джеромовской троицы – был также местом, где отбывал заключение Оскар Уайльд. Таким образом, циклический “лодочный” мотив отражает поворотные этапы не только в судьбе Хаусмена, но и в судьбе Уайльда.

Техника “спящего сознания” в пьесе Стоппарда обогащается также использованием приема драматизированного “потока сознания”, подчеркивающего внешнюю произвольность развертывания событий, которая зависит от капризов старческой памяти. Так, в конце первого акта, поговорив с самим собой в молодости и вновь увидев своего возлюбленного, Хаусмен вспоминает фразу из оды Горация, обращенную к Венере: “Parce, precor, precor” (“Пощади, молю, молю”). Фраза пробуждает в нем воспоминание о его преподавательской деятельности, и, будучи один на сцене, он разыгрывает воображаемое занятие по латыни в Лондонском Университете. Вместе с вымышленными студентами он обсуждает их переводы Горация, иронизируя по поводу явных нелепостей. Мы слышим только слова Хаусмена, адресованные студентам. Но когда во время анализа оды он доходит до отрывка, выполняющего в пьесе функцию ключевого (Лигурин, бегущий по Марсову полю), античный текст проецируется на его собственную судьбу. В глубине сцены зритель замечает бегущего Джексона и долгий монолог завершается цитатой из Горация: “По ночам я крепко сжимаю тебя в своих объятиях, я бегу за тобой по Марсову полю, я захожу за тобой в набегающие воды, а ты не выказываешь жалости” [5, р. 49]. За право получить бессмертие главному герою приходится платить собственной жизнью, изливая сердечную муку в своих произведениях. Так было в древнем мире, в XIX веке, такова извечная доля поэта.

Итак, образы писателей в пьесе Т.Стоппарда “Изобретение любви” акцентируют амбивалентную природу вдохновенного любовью творчества, дарующего бессмертие ценою



счастья самого творца. Основными художественными приемами, придающими писательским образам семантическую многоплановость, становятся парадоксальность, двойничество, “коммуникативная затрудненность” и интертекстуальность. Достаточно интересную перспективу дальнейшего исследования, на наш взгляд, представляет возможность рассмотрения своеобразия образов писателей в творчестве Т.Стоппарда в целом, а также в контексте традиций литературы Великобритании конца XX века.

### **Цитированная литература**

1. Горбачева М. Два Шекспира Энтони Берджесса // ИЛ. – 2002. – №8.
2. Рейнгольд Н. Мартин Эмис: Реальность покорно следовала за мной // Вопросы литературы. – Сент. – окт. 2001.
3. Баткин Л. Автор, оказывается, не умер // ИЛ. – 2002. – №1.
4. Шишлина М.Н. Приглашение на вернисаж // Темная Башня: Радиопьесы Великобритании и Ирландии. – М., 1990.
5. Stoppard T. The Invention of Love. – L., 1997.
6. Платон. Пир // Платон. Федон, Пир, Федр, Парменид. – М., 1999.
7. Античная лирика. – М., 1968.
8. Грицанов А.А. Кэрролл // Новейший философский словарь. – Мн., 2001.
9. Fletcher J. A Faber Critical Guide. Samuel Beckett. – L; 2000.

### **Анотація**

У статті йдеться про поетологічну своєрідність письменницьких образів у п'єсі Т.Стоппарда “Винахід кохання” та їхню функцію у розкритті семантичної множинності драми.

### **Annotation**

The article deals with the specific poetic features of writers' images in T. Stoppard's “The Invention of Love” as well as the functions of the images in manifesting the semantic plurality of the drama.

*Стаття надійшла до редакції 17.03.2004  
Статья поступила в редакцию 17.03.2004*

### **РАЗДЕЛ 3. ПУБЛИКАЦИИ И КОММЕНТАРИИ**

#### **От редакции**

В данном разделе мы публикуем в переводе на русский язык статью одного из самых значительных представителей философии XX века Эммануэля Левинаса “Реальность и ее тень”, которая представляет принципиальный интерес в осмыслении взаимосвязей философии диалога и искусства, сущности и значения художественного произведения.

В качестве аналитического комментария к работе Э. Левинаса мы перепечатаем из сборника “Евреи в меняющемся мире” (Рига, 2000) статью профессора Белорусского государственного университета И. Духана “Тень бытия: искусство и Эмманюэль Левинас”.

В статье М. Гиршмана рассматривается взаимосвязь критики основ искусства Э. Левинасом с его более поздними позитивными утверждениями о сущности, значении и ценности поэтического произведения в эссе о творчестве П. Целана “От бытия к иному”.

Статья Э. Левинаса “Реальность и ее тень” печатается в переводе с французского Е. Гиршман, под редакцией А. Роменской по изданию E. Levinas “Les imprévus de l’histoire”, Paris, 1994. – p. 107-127.

## РЕАЛЬНОСТЬ И ЕЕ ТЕНЬ

### Искусство и критика

Обычно принимается как догма мнение о том, что функцией искусства является выражение и что художественное выражение основано на познании. Человек искусства говорит: даже художник и музыкант. Он высказывает невыразимое. Произведение увеличивает и превосходит обычное восприятие. То, что в первом банально и недостаточно, второе, совпадая с метафизической интуицией, схватывает в его первоначальной сущности. Там, где обычный язык бессилен, поэма или картина говорит. Так, произведение, более реальное, чем реальность, защищает достоинство художественного воображения, которое выступает в качестве абсолютного знания. Подвергаемый незаслуженной критике как эстетический канон, реализм сохраняет всю свою ценность. Фактически, он отвергается лишь во имя высшего реализма. Сюрреализм – это превосходная степень.

И сама критика провозглашает эту догму. Она вступает в игру художника со всей серьезностью науки. Посредством произведения она изучает психологию, характеры, обстоятельства, пейзажи. Так, в эстетическом событии объект изучался под микроскопом – или телескопом – художественным видением страстного исследователя. Однако рядом с трудом художника критик начинает казаться паразитом. Глубина бытия, не подвластная концептуальному знанию, становится его добычей. Или же критика заменяется искусством. Интерпретировать Маллармэ – не значит ли это его исказить? Интерпретировать верно – не значит ли его подавлять? Говорить ясно то, что он говорит неясно, – значит показывать несостоятельность его неясной речи.

Критика как отдельная функция литературной жизни, критика опытная и профессиональная, выступающая как газетная или журнальная рубрика или как книга, может, без сомнения, показаться подозрительной и бессмысленной. Однако она имеет источник в уме слушателя, зрителя или читателя, существует

критика как поведение публики. Не согласная погрузиться в эстетическое наслаждение, публика испытывает настоятельную необходимость говорить. То, что у публики есть, что сказать, когда художник отказывается говорить что-либо, кроме самого произведения, невозможность созерцания в молчании оправдывает критику. Можно дать следующее определение: критик – это человек, кому есть, что сказать, когда всё уже сказано, кто может сказать о произведении что-то, кроме самого произведения.

Следовательно, мы вправе задать вопрос: действительно ли художник знает и говорит. Во введении или в манифесте – да, но там он сам является публикой. Если бы искусство не было изначально ни языком, ни познанием, если бы этим оно ставило себя вне “существующего в мире”, соприкасающегося с истиной, критика была бы реабилитирована. Она бы являлась необходимым вмешательством ума, призванным приобщить к человеческой жизни и разуму нечеловеческую и отклоняющуюся от привычного природу искусства.

Быть может, тенденция воспринимать литературу как эстетический феномен, где слово предоставляет художнику материал, объясняет современную теорию познания через искусство. Не всегда мы уделяем должное внимание той трансформации, которую слово претерпевает в литературе. Искусство как слово, искусство как познание ведет нас к пониманию искусства как тенденциозного, что совпадает с понятием ангажированной литературы. Мы недооцениваем цельность, несмываемую печать самобытности художественного произведения, посредством которого произведение остается в сущности свободным; высший миг, когда последний мазок сделан, когда ни слова нельзя ни прибавить и ни убрать из текста, что делает всякое произведение классическим. Явная завершенность, отличная от обычной прерывистости, характеризует произведения природы и человеческого труда. Можно также задаться вопросом, не следует ли усмотреть элемент искусства в ремесленных изделиях, во всех продуктах человеческой деятельности, в той степени, в которой, соответствуя своей цели, они свидетельствуют о гармонии со своей внешней судьбой, помещающей это произведение за пределы мира, подобно прошлому, навсегда ушедшему в руины,

подобно неуловимой необычности экзотики. Художник останавливается, так как произведение отказывается вместить что-то еще, оно преисполнено. Произведение завершается *вопреки* всем помехам – социальным или материальным. Оно не призывает к началу диалога.

Эта завершенность не обязательно оправдывает академическую эстетику искусства для искусства. Эта формула ложна в той степени, в которой она помещает искусство *над* реальностью и не признает в ней учителя, и аморальна в той степени, в которой она освобождает художника от его человеческого долга и приписывает ему претенциозное и легкое благородство. Но произведение не было бы связано с искусством, если бы оно не имело этой формальной структуры завершенности, если бы хотя бы в этом оно не было свободно. Необходимо лишь прийти к общему мнению относительно ценности этой свободы и, в первую очередь, относительно ее значения. Отделиться от мира, всегда ли это выходить *за пределы*, в направлении идей Платона и вечности, которые господствуют в мире? Разве невозможно говорить о свободе *в пределах*? О прерывании времени неким движением, идущим по эту сторону времени, в его пределах?

Выходить за пределы – это общаться с идеями, понимать. Не состоит ли функция искусства в том, чтобы не понимать? Разве неясность не дает искусству свою собственную основу, и завершенность *suí generis*, не чуждо ли оно диалектике и жизни идей? Можно ли сказать, основываясь на этом, что художник знает и выражает даже неясность реального? А это подводит нас к более общему вопросу, которому подчиняются все эти заявления об искусстве: в чем состоит *не-истинность* бытия? Определяется ли она всегда по отношению к истине как остаток *понимания*? Судить о неясном как о полностью независимом онтологическом событии, не выражает ли это категории, не сводимые к категориям познания? Мы хотим показать это событие в искусстве. Оно не соответствует какому-то определенному типу реальности, оно резко отличается от познания. Более того, собственно оно и есть само событие затемнения, наступления ночи, сгущения тени. Говоря языком теологии, который позволяет разграничить, хотя и грубо, эти идеи и современные кон-

цепции, искусство не принадлежит к категории откровения. Не принадлежит оно, впрочем, и к категории творения, чье движение происходит в обратном направлении.

### **Воображаемое, чувственное, музыкальное**

Самый элементарный прием искусства состоит в замене объекта образом. Образом, и ни в коем случае не концептом. Концепт – это объект постигнутый, объект понятный. Этим действием мы вступаем с реальным объектом в живые отношения, мы его постигаем, мы его воспринимаем. Образ нейтрализует это реальное отношение, это первоначальное понимание акта. Знаменитая отстраненность художественного видения, на котором останавливается, впрочем, обычный анализ эстетики, означает прежде всего слепоту в отношении концептов.

Но отстраненность художника едва ли заслуживает свое название. Она исключает как раз ту свободу, которую предполагает понятие отстраненности. Строго говоря, она исключает также порабощенность, которая предполагает освобождение. Образ не порождает *концепцию*, подобно научному знанию и правде, не содержит в себе “попустительства”, Sein-lassen Хайдеггера, где совершается превращение объективности в способность действовать. Образ – это воздействие на нас, это наша естественная пассивность, скорее, чем инициатива. Поглощенный, вдохновленный, художник, как говорят, внимает музе. Образ музыкален. Пассивность непосредственно видима в магии, в песне, в музыке, в поэзии. Особая организация эстетического существования позволяет прибегнуть к слову “магия”, что нам позволит уточнить и конкретизировать немного избитое понятие пассивности.

Идея ритма, которую критика искусства так часто упоминает, но которая, тем не менее, остается понятием туманным и слишком общим, предполагает, что поэтический порядок воздействует на нас скорее, чем внутренний закон этого порядка. От реальности отделяются замкнутые совокупности, чьи элементы перекликаются взаимно, как слоги стиха, но которые перекликаются так, лишь навязывая себя нам. *Но они навязывают*

*себя нам без нашего принятия.* Иными словами, наше согласие с ними обратно участию. Мы ли входим в них, они ли входят в нас, не имеет значения. Ритм представляет собой уникальную ситуацию, когда нельзя говорить ни о согласии, ни о принятии, но об инициативе, ни о свободе, потому что предмет постигнут и завершен. Он является частью собственной репрезентации. Даже не *вопреки* себе, ибо в ритме уже нет *себя*, собственное переходит в сферу анонимного. Именно в этом заключается чарующая и магическая природа поэзии и музыки. Способ существования, которому не соответствуют ни форма сознания, ибо “я” отказывается от своей прерогативы присваивать, от своей власти, ни форма бессознательного, так как вся ситуация и все их сочленения *присутствуют* в своей туманной ясности. Сон наяву. Ни привычки, ни рефлекса, ни инстинкта не остается в этой ясности. Особенный автоматизм ходьбы или танца под звуки музыки есть способ существования, в котором нет бессознательного, но в котором сознание, парализованное в своей свободе, играет, поглощенное игрой. Слушать музыку, в каком-то смысле, – это удерживаться от ходьбы или от танца. Движение, жест не имеют большого значения. Было бы более справедливо говорить о вовлеченности, нежели об отстраненности в отношении образа. Он заинтересовывает, но не в утилитарном смысле, а в смысле “захватывает”. Этимология этого слова такова: быть *среди* вещей, которые должны были иметь лишь ранг объектов. “Среди вещей”, в отличие от хайдеггера “быть в мире”, составляет патетику воображаемого мира сна: сюжет находится среди вещей не только в силу своего бытия, требующего какого-то “здесь”, “где-нибудь” и сохраняющего свою свободу; он среди вещей как вещь, как составная часть спектакля, внешнего по отношению к самому себе; но не в телесном плане, так как боль я-актера испытывает я-зритель, и это происходит не из сочувствия. Это на самом деле экстериоризация интимного. Удивительно, что феноменологический анализ никогда не стремился извлечь пользу из этого фундаментального парадокса ритма и сна, который очерчивает сферу, находящуюся вне сознательного и бессознательного и играющую важную роль, как показала этнография, во всех экстатических ритуалах; удивительно, что анализ остано-

вился на метафорах “идео-моторных” феноменов и на изучении продления ощущений в действиях. Держа в уме это превращение способности действовать в участие, мы будем использовать понятия ритма и музыкальности.

Их следует отделить от звуковых искусств, где они занимают исключительное место, и перевести их в общеэстетическую категорию. Наиболее привилегированное место ритм занимает, без сомнения, в музыке, так как в этой сфере реализуется в наиболее чистом виде деконцептуализация реальности. Звук – это качество, наиболее отделенное от объекта. Его отношения с субстанцией, которая от него исходит, не относятся к его качествам. Его звучание не имеет личностного характера. Даже его тембр, печать его принадлежности к объекту, воплощается в его качестве и не сохраняет структуру взаимоотношений. Поэтому, слушая, не схватываем ли мы “что-то”, нечто неконцептуальное: музыкальность является естественной характеристикой звука. И, вследствие этого, из всех классов образов, которые выделяет традиционная психология, образ звука более всего родственен реальному звуку. Настаивать на музыкальности всякого образа – это видеть в образе его отделенность по отношению к объекту, его независимость по отношению к категории субстанции, которую учебный анализ приписывает чистому ощущению, еще не перешедшему в восприятие – ощущению адъективному – и которое для эмпирической психологии остается крайним случаем, чисто гипотетическим данным.

Всё происходит так, будто ощущение, будучи вне концепции, это знаменитое ощущение, неуловимое для интроспекции, появляется вместе с образом. Ощущение – это не то, что осталось от восприятия, но собственно функция: воздействие, которое образ имеет на нас – функция ритма. Существо-в -мире, как его называют сегодня, – это существование с концепциями. Чувственное становится особым онтологическим событием, но происходит оно всецело посредством воображения.

Если искусство состоит в замене бытия образом, эстетический элемент в соответствии со своей этимологией является чувством. Целое нашего мира со всеми данными, элементарными и интеллектуально усложненными, может оказывать на нас музы-



кальное воздействие, становится образом. Именно поэтому связь объекта с классическим искусством, все эти картины, статуи, символизирующие “что-то”, все эти поэмы, подчиняющиеся правилам синтаксиса и пунктуации, не менее соответствуют настоящей сущности искусства, чем современные произведения, которые считаются чистой музыкой, чистой живописью, чистой поэзией: под предлогом того, что они изгоняют объекты из мира звуков, красок, слов, в который они нас вводят; под предлогом того, что они покончили с репрезентативностью. Объект представленный, уже в силу того, что он стал образом, превращается в не-объект. Образ как таковой входит в особую категорию, которую мы хотим представить здесь. Деинкарнация реальности посредством образа не равняется простому уменьшению степени реальности. Она выходит из онтологического пространства, которое простирается не между нами и осязаемой реальностью, но там, где борьба с реальностью является ритмом.

### Сходство и образ

Феноменология образа настаивает на прозрачности. Намерение того, кто созерцает образ, возможно, проходит сквозь образ, как через окно в мир, который представлен этим образом, однако по направлению к *объекту*. Ничто, однако, не является столь таинственным, как понятие “мир, который представлен этим объектом”, поскольку репрезентация выражает лишь функцию образа, которую еще предстоит определить.

Теория прозрачности в противовес теории ментального образа рисует внутреннюю картину, которую должно оставить в нас восприятие объекта. Взгляд воображения направлен всегда вовне, но воображение модифицирует или нейтрализует этот взгляд: реальный мир в нем присутствует в каком-то смысле в скобках или в кавычках. Проблема заключается в уточнении смысла этих приемов словесного творчества. Воображаемый мир предстает как ирреальный – но можно ли что-либо еще сказать о его ирреальности?

Чем отличается образ от символа, от знака или от слова? Самой формой связи со своим объектом: сходством. Но это

предполагает остановку мысли на самом образе и, следовательно, некоторую непрозрачность образа. Знак есть чистая прозрачность, о нем ничего нельзя сказать, кроме него самого. Следует ли на этом основании возвращаться к восприятию образа как самостоятельной реальности, которая сходна с оригиналом? Нет, но следует устанавливать сходство – не как результат сравнения образа и оригинала, но как движение, которое порождает образ. Реальность, быть может, не является только тем, что она есть, что она открывает о себе в истине, но она также ее двойник, ее тень, ее образ.

Бытие – это не только оно само, это что-то ускользающее. Вот человек, который есть то, что он есть; но он не дает забыть, не исчерпывает, не охватывает объекты, которые он вмещает, и манеру это делать. Его жесты, органы, взгляд, его мысль, его кожа ускользают от его сущности, не способной, подобно дырявому мешку, все это вместить. Именно таким образом личность несет на своей внешности, наряду со своей сущностью, с которой она совпадает, свою собственную карикатуру, собственную живописность. Живописность всегда немного карикатурна. Это знакомо, повседневно, прекрасно приспособлено для пера художника, но качества вещи, ее цвет, форма, положение остаются одновременно будто позади ее существа, это будто “обноски” души, извлеченной из этой вещи, будто натюрморт. Тем не менее все это есть вещь, есть человек. Таким образом, в этом человеке, в этой вещи, в ее сущности присутствует дуализм. Она есть то, что она есть, и она чужда самой себе, и есть связь между этими двумя моментами. Мы скажем, что вещь – это сама вещь и одновременно ее образ. И что связь между вещью и ее образом есть сходство.

Эта ситуация родственна той, которая реализовывается в басне. Животные, которые изображают людей, придают басне ее особый колорит, так как люди видятся *как* животные, а не просто *через* животных; так как животные останавливают и наполняют мысль. В этом заключается вся сила и вся оригинальность аллегории. Аллегория – не просто помощница мысли, способ конкретизировать и популяризировать абстракцию для инфантильных умов, символ бедности ума. Это двусмысленное обще-

ние с реальностью, где реальность соотносится не с самой собой, а со своим отражением, своей тенью. Аллегория, следовательно, отражает то, что есть в самом объекте двойного. Образ же, можно сказать, является аллегорией бытия.

Бытие есть то, что оно есть, то, что оно проявляет в своей истинности, оно одновременно подобно себе и своему собственному образу. Оригинал представляется отдаленным от себя, удаляющимся, будто что-то в бытии отстает от бытия. Сознание отсутствия объекта, которое характеризует образ, не эквивалентно простой нейтрализации тезиса, как того хочет Гуссерль, но является изменением самого бытия объекта, таким изменением, при котором его основные формы проявляются как наряд, который он снимает, удаляясь. Созерцание образа – это созерцание картины. Именно отталкиваясь от феноменологии картины следует понимать образ, а не наоборот.

Картина имеет, с точки зрения представленного объекта, собственную наполненность: она сама является объектом созерцания. Осознание репрезентации состоит в знании отсутствия объекта. Воспринимаемые элементы не являются объектом, они будто его “обноски”, цветовые пятна, кусочки мрамора или бронзы. Эти элементы не служат символами, и в отсутствии объекта они не делают обязательным его присутствие, но своим присутствием настаивают на его отсутствии. Они полностью занимают его место, чтобы подчеркнуть его отдаленность, будто представленный объект умирает, распадается, теряет свою вещественность в собственном отражении. Итак, картина не уводит нас за пределы данной реальности, но в каком-то смысле оставляет в пределах. Это символ наоборот. Он находится в распоряжении поэта или художника, которые открыли “тайну” или “странность” мира, в котором они живут каждый день и видят в нем нечто выходящее за рамки реального. Тайна бытия – это не его миф. Художник вращается во вселенной, которая предшествует – далее мы скажем, в каком смысле, – миру сотворения, во вселенной, которую художник уже превзошел своей мыслью и повседневными действиями.

Идея тени или отражения, которую мы используем, идея сущностного дублирования реальности ее образом, двойственности

“в пределах”, распространяется до озарения, до мысли, до внутренней жизни. Вся реальность несет в себе собственную аллегория вне ее откровения и ее истинности. Искусство, используя образ, не только отражает, но и осуществляет эту аллегория. В нем аллегория входит в мир, подобно тому, как истинность осуществляется через познание. Две современные возможности бытия. Рядом с одновременностью идеи и души, то есть бытия и его раскрытия, как учит *Федон*, есть одновременность бытия и его отражения. Абсолютное открывает себя разуму и одновременно поддается разрушению, внешнему по отношению ко всякой причинности. Неистинность – это не остаток бытия, но его чувственный характер, благодаря которому в мире существует сходство и образ. Из-за сходства платоновский мир становления есть мир меньший, это лишь мир видимости. В качестве диалектики бытия и небытия, становление со времен *Парменида* просто проявляется в мире Идей. Именно в качестве имитации участие порождает тени и резко отличается от взаимодействия Идей, которое обнаруживается в разуме. Дискуссия о примате искусства или природы – имитирует ли искусство природу, или природная красота имитирует искусство – не признает одновременности истины и образа.

Понятие тени позволяет, таким образом, включить в категорию бытия категорию сходства. Сходство – это не наличие бытия в идее – античный аргумент третьего человека показывает бессодержательность этого – оно есть сама структура чувственного как такового. Чувственное – это бытие настолько, насколько оно себе подобно, насколько помимо своего всепобеждающего дела быть, оно отбрасывает тень, смутную и неуловимую суть, фантом, который ничто не позволяет идентифицировать с сущностью, открытой в истине. Поначалу нет первичности образа как отвлеченного видения объекта, который затем отличался бы от знака и символа своим сходством с оригиналом: нейтрализация какой-то части образа именно и является этим сходством.

Трансцендентальность, о которой говорит Жан Валь, отделенная от этического значения, которое она приобретает у него, взятая в строго онтологическом смысле слова, может характеризовать этот феномен деградации или разрушения абсолютного, которое нам явилось в образе и сходстве.

## Межвремяе

Утверждение, что образ – это тень всего сущего, было бы, в свою очередь, лишь метафорой, если бы мы не показали, где находятся пределы, о которых мы говорим. Разговор о бездействии или смерти мало куда нас приведет, так как потребуются предварительно показать онтологическое значение самой материальности.

Мы рассматриваем образ как карикатуру, аллегория или живописность, нарисованные на собственном лице реальности. Всё творчество Жироду последовательно осуществляло это переведение реальности в образы, что не было оценено по достоинству, несмотря на всю славу Жироду. Однако до сих пор мы основывали нашу концепцию на трещине в бытии между ним и его сущностью, которая не сливается с ним, которая его скрывает и искажает. А это позволяет нам лишь приблизиться к феномену, который нас занимает. Искусство, называемое классическим, искусство античности и подражания ему, искусство идеальных форм исправляет карикатуру бытия – приплюснутый нос, неловкий жест. Красота – это бытие, в котором скрывается его карикатурность и содержится его тень. Полностью ли оно ее поглощает? Речь идет не о том, чтобы задаться вопросом, могут ли совершенные формы греческого искусства быть еще совершеннее, или будут ли они казаться совершенными в любом месте. Непреодолимая карикатурность самого совершенного образа заключается в абсурдности идола. Образ как идол приводит нас к онтологическому значению ирреальности. В этом случае искусство быть, само *существование* бытия дублируется подобием существования.

Говорить, что образ есть идол, – это утверждать, что всякий образ в конечном счете пластичен и что всякое произведение искусства есть в конечном итоге статуя – остановка времени или, скорее, его отставание от самого себя. Но образ стремится показать, в каком смысле время останавливается или отстает и в каком смысле существование статуи есть подобие существования бытия.

Статуя есть реализация парадокса мига, который длится без будущего. Миг – это не его реальная продолжительность. Он не предстает здесь как мельчайшая частица длительности – вспышка молнии – он имеет по-своему квази-вечную длительность. Мы не думаем только о длительности самого произведения как объекта, о постоянстве книг в библиотеке и скульптур в музее. Внутри жизни или мертвости скульптуры миг длится бесконечно: вечно Лаокоон будет в тисках змей, вечно Джоконда будет улыбаться. Никогда будущее, видимое в напряженных мускулах Лаокоона, не сможет стать настоящим. Никогда улыбка Джоконды, которая, казалось бы, вот-вот засияет у нее на лице, не засияет. Будущее, навечно застывшее, стелется вокруг неподвижной статуи, как будущее, которое навсегда останется будущим. Близость будущего длится, что лишает отдельный миг существенной характеристики настоящего, которая есть его постепенное исчезновение. Он никогда не выполнит свою задачу в настоящем, будто реальность покидает его собственную реальность и делает его бессильным. Ситуация, когда настоящее не может ничего взять на себя, ничего не может заявить является тем самым мигом безличным и анонимным.

Неподвижный миг скульптуры обязан остротой своему безразличию по отношению к длительности. Он не вытекает из вечности. Но также неверно полагать, что это художник не смог ему дать жизнь. Жизнь произведения не выходит за пределы мига. Произведение не достигает успеха, является плохим, когда оно не имеет этого стремления к жизни, которое тронуло душу Пигмалиона. Но это лишь стремление. Художник дал скульптуре жизнь без жизни. Смехотворную жизнь, которая не является хозяйкой себе, карикатуру жизни. Присутствие, которое не охватывает само себя и которое вылезает из всех углов, которое не держит в руке нити марионетки, которой оно является. Можно сосредоточить внимание на том, что есть марионеточного в персонажах трагедии и смеяться в Комеди Франсез. *Всякий образ уже карикатурен.* Но эта карикатурность превращается в трагичность. Безусловно, одному и тому же поэту выпадает на долю быть по-этом трагическим и комическим, эта двойственность составляет

особую магию таких поэтов, как Гоголь, Диккенс, Чехов, Мольер, Сервантес и, превыше всех, Шекспир.

Это настоящее, бессильное вызвать будущее, есть сама судьба, эта судьба, непокорная воле языческих богов, сильнее, чем разумная необходимость законов природы. Судьба не проявляется в универсальной необходимости. Необходимость в свободном существе, превращение свободы в необходимость, их одновременность, свобода, которая оказывается плененной, т.е. судьба не находит места в жизни. Конфликт между свободой и необходимостью в человеческих действиях обнаруживается лишь постфактум: когда плохое действие уже в прошлом, человек обнаруживает мотивы, которые сделали его необходимым. Но антиномия не есть трагедия. В миге статуи, в ее вечно застывшем будущем, может совершиться трагическое – одновременность свободы и необходимости: сила свободы застывает в бессилии. И здесь искусство сближается со сном: миг скульптуры – это кошмар. Художник не изображает существа, согнутые под бременем судьбы, но существа, вступающие в свою судьбу, так как они изображены. Они замкнуты в своей судьбе, но именно это и есть произведение искусства, событие затемнения бытия, параллельное его откровению, его истинности. Произведение искусства не воспроизводит остановившееся время: в общем хозяйстве бытия искусство есть движение падения по эту сторону времени, в судьбе. Роман не является, как считает Пуйон, способом воспроизводства времени, он имеет собственное время, он является уникальным способом для времени создать собственное время.

Итак, теперь мы понимаем, что время, введенное в образ непластическими искусствами, такими, как музыка, литература, театр и кино, не отменяет неподвижности образа. То, что персонажи книги обречены на бесконечное повторение одних и тех же действий и мыслей, – не просто случайно для повествования и вне контроля персонажей. О них можно рассказать, потому что их бытие *сходно*, оно дублируется и застывает в неподвижности. Неподвижность, полностью отличная от концепта, который приводит в действие жизнь, делает реальными наши силы, правду, выявляя диалектику. Своим отражением в повествовании бытие

имеет недиалектическую неподвижность, оно останавливает диалектику и время.

Персонажи романа – существа закрытые, взятые в плен. Их история никогда не заканчивается, она еще продолжается, но не идет вперед. Роман замыкает существа в некоей судьбе, не смотря на их свободу. Жизнь взывает к романисту, когда она ему является такой, будто она уже сошла со страниц книги. Нечто завершенное возникает перед ним, будто некая последовательность фактов застыла и сформировала серию. Эти события происходят между двумя строго определенными моментами, на участке времени, где существование пересекло нечто вроде тоннеля. Рассказанные события складываются в ситуацию, что роднит их с пластическим идеалом. Это и есть миф – пластичность повествования. То, что мы называем выбором художника, есть естественный выбор фактов и черт, которые фиксируются в ритме, трансформируют время в образ.

Это пластическое совершенство литературного произведения было замечено Прустом на одной особенно замечательной странице его “Пленницы”. Говоря о Достоевском, он сосредоточивается не на религиозных и метафизических идеях или на психологии, но на нескольких профилях молодых женщин, нескольких образах: доме, в котором было совершено преступление, с его лестницей и его дворником в “Преступлении и наказании”, силуэте Грушеньки в “Братьях Карамазовых”. Это дает основание полагать, что пластический элемент реальности есть в конечном счете цель даже психологического романа.

Всегда много говорится об атмосфере романа. Даже критика с готовностью перенимает этот метеорологический язык. Некоторые принимают интроспекцию за фундаментальный прием романиста и думают, что вещи и природа могут войти в книгу лишь облеченные в атмосферу человеческих эманаций. Мы же, напротив, считаем, что взгляд извне – полностью извне, как то, что мы описывали выше в отношении ритма и где даже сюжет является внешним по отношению к самому себе, – и есть истинный взгляд романиста. Атмосфера – это неясность образа. Поэтичность Диккенса, безусловно, психолога деталей, атмосфера пыльных интернатов, тускло освещенных лондонских



офисов с их клерками, лавок антикваров и старьевщиков, самих фигур Никлби и Скруджа, воспринимается в полной мере лишь взглядом извне, возведенным в ранг метода. Не существует другого. Даже романист-психолог видит свою внутреннюю жизнь извне, не обязательно глазами другого, но как бы участвуя в ритме или сне. Вся сила современного романа, его магия, держится, быть может, на этом способе видеть внутреннее извне, что совсем не совпадает с принципами бихевиоризма.

Со времен Бергсона мы привыкли воспринимать непрерывность времени как саму сущность длительности. Картезианское учение о прерывистости длительности считается иллюзией момента времени, взятого в точке пространства, источником ложных проблем для умов, не способных осмыслить длительность. Мы воспринимаем как трюизм в высшей степени пространственную метафору “отрезок времени”, фотографическую метафору мгновенности движения.

Что касается парадокса о том, что мгновение может остановиться, то мы отдавали себе в этом отчет. Изобретение искусства есть выраженная во времени неуверенность человечества в своей жизнеспособности и, как смерть, дублирующая бег жизни, – запечатление мига на фоне длительности – наказание Ниобы – зыбкость бытия, предчувствующего судьбу, навязчивая идея художественного мира, языческого мира. Зенон, жестокий Зенон... Эта стрела...

Здесь мы покидаем ограниченную проблему искусства. Это предчувствие судьбы в смерти сохраняется, как сохраняется язычество. Без сомнения, достаточно создать длительность, чтобы лишить смерть силы прерывать ее. Таким образом, она побеждена. Поместить ее в какой-то момент времени – значит преодолеть ее, попасть на другую сторону пропасти, где смерть позади. Смерть-небытие – это смерть другого, смерть для выжившего. Само время смерти не может иметь другой стороны. Уникальность и мучительность этого мгновения заключается прежде всего в том, что оно не проходит. В смерти задан горизонт будущего, но будущего как обещания нового настоящего нет – мы находимся в интервале, навсегда интервале. Пустой интервал, в котором вынуждены были находиться персонажи некоторых

рассказов Эдгара По в присутствии постоянно приближающейся угрозы, – невозможно было никак укрыться от этой близости, но и само это приближение не могло кончиться. Тревога, которая длится, например, в других рассказах, подобно страху быть погребенным заживо: как будто смерть никогда не является достаточно мертвой, будто параллельно длительности жизни тянулась вечная длительность интервала – межвременье.

Искусство совершает именно эту длительность в интервале, в этой сфере, которую бытие имеет способность пройти, но где застывает в неподвижности его тень. Вечная длительность интервала, где застывает в неподвижности скульптура, радикально отличается от вечности концепта – скульптура находится между временем, всегда незавершенная, по-прежнему продолжающаяся – нечто нечеловеческое и чудовищное.

Инерция и материя не осознают особую смерть тени. Инертное вещество соотносится с субстанцией, к которой привязаны его качества. В скульптуре вещество познаёт смерть идола. Этот запрет (“не сотвори себе никакого изображения”) есть величайшая заповедь монотеизма, доктрины, которая преодолевает судьбу – некое творение и откровение наоборот.

## **К вопросу о философской критике**

Итак, искусство покидает объект исследования ради тени.

Но, внося в бытие смерть каждого мгновения, оно совершает свое вечное течение между временем, свою единственность, свою ценность. Ценность двойственную: мгновение уникально, поскольку невозможно выйти за его пределы, поскольку, неспособное завершиться, оно не может стремиться к лучшему, оно не имеет качества живого мгновения, которому открыто спасение становления и где оно может завершиться и продолжиться. Ценность этого мгновения складывается, таким образом, из его несчастья. Эта печальная ценность есть, без сомнения, красота современного искусства в противоположность счастливой красоте классического искусства.

С другой стороны, будучи вполне свободным, искусство в мире инициативы и ответственности обрело отдельную нишу.

Мы являемся свидетелями тем самым наиболее распространенного и банального переживания эстетического наслаждения. Эта одна из причин, заставляющих проявиться ценности искусства. Оно вносит в мир неясность фатума, но в особенности безответственность, которая пленяет нас, как легкость и грация. Она освобождает. Создать или вкусить роман или картину – это значит, что уже не приходится ничего задумывать, это значит отказаться от усилий науки, философии и действия. Не говорите, не думайте, любуйтесь в молчании и в покое – таковы советы удовлетворенной мудрости перед лицом прекрасного. Магия, везде считающаяся прерогативой дьявола, пользуется в поэзии непостижимой терпимостью. Автор мстит за зло, создавая его карикатуру, отбирая у него реальность, но не уничтожая ее, автор придумывает злые силы, заполняя мир идолами, у которых есть уста, но которые уже не говорят. Будто смешное убивает, будто песней все может реально закончиться. Мы находим успокоение в том, что, вне призыва понять и действовать, мы погружаемся в ритм реальности, которая добывается лишь ее допущения в книгу или картину. Миф заменяет тайну. Мир, который нужно завершить, заменяется существенным завершением своей тени. Это не равнодушие созерцания, а безответственность. Поэт сам изгоняет себя из общества. С этой точки зрения, ценность прекрасного относительна. В эстетическом наслаждении есть что-то злое, эгоистичное и трусливое. Есть эпохи, когда это особенно постыдно, как пир во время чумы.

Итак, искусство занимает свое положение не благодаря своей собственной заслуге. Но именно из-за этого искусство не представляет собой высшей ценности цивилизации, и не будет преступлением предположение, что когда-нибудь оно будет сведено лишь к источнику удовольствия – чего нельзя оспаривать всерьез, что оно будет занимать место – лишь место – в счастье человека. Будет ли дерзостью разоблачать гипертрофию искусства в нашу эпоху, когда почти все отождествляют его с духовной жизнью?

Но все это верно в отношении искусства, отделенного от критики, включающей нечеловеческое произведение художника в человеческий мир. Критика вырывает его из мира безответст-

венности тем, что начинает рассматривать его технику. Она относится к художнику как к человеку, который работает. Стараясь установить, каким влияниям он подвергается, она вновь вводит в исторический процесс этого человека, свободного и гордого. Это предварительная критика. Она не набрасывается на художественное событие как таковое: затуманивание бытия в образе, его остановку между временами. Ценность образа для философии заключается в его нахождении между двумя временами и его двойственности. Философ обнаруживает за пределами заколдованной скалы, где он находится, все окружающие его возможности. Он их схватывает посредством интерпретации. Это значит, что произведение может и должно рассматриваться как миф: эта неподвижная статуя, нужно заставить ее двигаться и говорить. Предприятие, которое не совпадает с простым воспроизведением оригинала на основе копии. Философская экзегеза измерит дистанцию, которая отделяет мир от реального бытия, осознает событие как творца самого себя, событие, которое ускользает от познания, которое переходит из бытия в бытие, переходя от интервала к интервалу между времен. Так, миф есть одновременно и не-истина, и источник философской истины, если только философская истина действительно содержит качество ясности, не удовлетворяется законами и причинами, которые связывают существа друг с другом, но побуждает произведение быть самим собой.

Критика, интерпретируя, неминуемо выбирает и ограничивает. Но если в своем выборе она останется по эту сторону мира, который запечатлен в искусстве, она вновь сделает его частью понятного мира, в котором она находится и который является истинной родиной мысли. Даже самый трезвомыслящий писатель оказывается в заколдованном мире своих образов. Он говорит так, как будто он вращается в мире теней – загадками, аллюзиями, намеками, то есть двусмысленно, будто у него недостаточно сил, чтобы оперировать реалиями, будто он не может приблизиться к ним без колебаний, будто, обескровленный и неловкий, он действует, не повинаясь своим решениям, будто он проливает половину воды, которую нам несет. Самый опытный, самый трезвомыслящий – тем не менее безумец. Критическая

интерпретация говорит в полном владении собой, откровенно, оперируя концептами, которые подобны мускулам ума.

Современная литература, опороченная из-за своего интеллектуализма, который восходит, впрочем, к Шекспиру, “Дон Жуану” Мольера, к Гете, Достоевскому, демонстрирует, безусловно, все более отчетливое осознание глубокой недостаточности художественного идолопоклонства. Этим интеллектуализмом художник отказывается быть только художником, не потому что он защищает некий тезис или дело, но потому что он сам нуждается в интерпретации своих мифов. Быть может, сомнения, которые заронила в души начиная с эпохи Ренессанса так называемая смерть Бога, скомпрометировали для художника реальность моделей, ставших отныне несостоятельными, и навязали ему задачу обрести эти модели в самом процессе творения, заставили поверить в свою миссию творца и открывателя. Задача критики остается существенной, даже если бы Бог не умер, а лишь был изгнан. Но мы не можем здесь затрагивать тему “логики” философской экзегезы искусства. Это бы потребовало расширение перспективы, намеренно ограниченной данным исследованием. Это бы означало, безусловно, введение проблематики взаимоотношений с другим, без которой бытие не могло бы быть описанным в своей реальности, то есть в своем времени.

## **ТЕНЬ БЫТИЯ: ИСКУССТВО И ЭММАНЮЭЛЬ ЛЕВИНАС**

Воскрешение этического в искусстве в последние десятилетия XX в. делает философский мир Эмманюэля Левинаса существенным для сферы художественного. Вместе с тем Левинас не принадлежит к философам, для которых искусство было инспиратором размышлений. Встречи Левинаса и искусства парадоксальны и редки – обращаясь к проблеме художественного творения, Левинас стремится прежде всего установить границы по отношению к миру и Бытию. Установление этих границ искусства происходит в модусе их сужения, выведения художественного и поэтического из того ореола “прорыва к Бытию”, который им придал Мартин Хайдеггер и который стал характерным для восприятия искусства в XX в. После прочтения Левинасом художественное творение оказывается перед вызовом и настойчивым требованием этического, и этот вызов в определенной мере застает самодостаточный художественный мир середины XX в. врасплох.

Проблема истинности художественного произведения – центральная тема в рассматриваемой здесь небольшой работе Э. Левинаса “Реальность и ее тень”, а также в его нескольких более поздних сочинениях – оказалась в фокусе философских размышлений XX столетия. К ней обращаются ведущие мыслители, причем именно в это послевоенное время и особенно настойчиво – Хайдеггер. Не без определенного воздействия позднего Хайдеггера отношение к художественному творению получило своеобразную “философскую сакрализацию”. Произведение искусства – то, что делает Бытие достигаемым, выводит его в непотаенность, раскрывает глубинные структуры мира, недоступные философскому, научному и тем более обыденному постижению. Хайдеггер, при всей подлинной оригинальности и индивидуальности своего мышления об искусстве, выразил здесь отношение к произведению искусства, исходящее еще от раннеавангардной и символистской эстетики и пронизывающее философию искусства XX в., а именно: произведение искусства есть движение к Откро-

вению. И даже критицизм таких рефлексивно и скептически ориентированных мыслителей, как Ж. Деррида в его симптоматичном труде “Истинность в живописи”, ориентированном на критическую деконструкцию новоевропейского отношения к картине, сохраняет на себе воздействие хайдеггеровского импульса.

В таком контексте позиция, обозначенная Эмманюэлем Левинасsem, оказывается парадоксально противостоящей общему духу понимания художественного произведения. В одном из своих редких обращений к художественному творению, в статье “Реальность и ее тень”, опубликованной в 1948 г. [1], т.е. в период выбора Левинасом его собственной философско-этической позиции, художественному творению Нового времени вынесен радикальный приговор. Оно объявляется опасной тенью Бытия, попыткой создать особенную художественную предметность – чувственное “замещение” Реальности, строящееся по сюжетной логике мира и стремящееся полностью (тотально) захватить внимание всматривающегося субъекта. Появление этой небольшой работы Левинаса в ноябрьском выпуске “Les Temps Modernes” за 1948 г. – казалось бы, эпизодическое событие в становлении его философского мира. Однако при осмыслении этого завершенного и предельно насыщенного фрагмента становится очевидным, что фактически здесь в контекст философско-этического и теологического мышления выведены самые фундаментальные проблемы онтологии и смысла художественного творения и в итоге представлен достаточно ясный и убеждающий ответ философа.

Статья об искусстве 1948 г. – эпизод, но не случайность в мышлении Э. Левинаса. Создается впечатление, что философ разрешает здесь одну из существенных предпосылок становления своего философского мира, выводя этот мир постепенно за пределы эстетически-художественного способа мирозерцания. В этом плане негативное определение искусства стало важным и, как нам кажется, необходимым моментом в становлении философии Левинаса. Отсюда – универсально-энциклопедический сюжет, напряженно-вопрошающий тон и окончательно негативный итог размышлений 1948 г. Позиция Э. Левинаса по отношению к искусству здесь определилась ясно и завершенно. Впоследствии он иногда возвращался к осмысленному им в 40-е гг.

целостному образу художественного. Это соотносится с общим стилем эволюции философии Левинаса, который Ж. Деррида характеризовал как волнообразный, каждый прилив которого вносит новый смысловой горизонт, а Р. Коэн – более убедительно – как голос, становящийся все громче и громче [2, с. 136]. В отличие от последовательного продвижения и развития основных тем своей философии сквозь свое творчество 40-80-х гг., к теме искусства Левинас обращается лишь эпизодически в работах о Бланшо, Прусте и некоторых других\*, разоблачая искусство как мираж Бытия в 1948 г.

Кратко напомним логику размышлений Левинаса. Общепринятым следует полагать то, что функция искусства – экспрессия, что художественная экспрессия основывается на специфическом воспроизведении мира. Художник стремится поведать нам нечто. Именно там, где обычный язык останавливается, начинает свою речь картина или поэтическое творение. Художественная критика, отмечает Левинас, поддерживает эти догмы. Она стремится обнаружить в произведении искусства глубину реальности, недоступную обычному интеллектуальному познанию. Кроме того, критика учит нас говорить о произведении искусства как о чем-то живом и существующем. Она исследует в художественном произведении психологию характеров персонажей, среду, ландшафты и т.д. В итоге произведение искусства предстает такой же реальностью, как и реальность мира. Произведение искусства становится со-реальным миру, и здесь Левинас усматривает кардинальную онтологическую проблему и опасность, подстерегающую нас в нашем отношении к предстоящей Реальности.

Другой аспект, критически раскрываемый Э. Левинасом, – способность искусства вступить в диалогическое общение с нами. Произведение искусства знаменует завершенность в высшей степени. Последний мазок кисти – вот предел и критерий артистического творения. Левинас подчеркивает, что данное завершение существенно отличается от пауз и перерывов, которые

---

\* Levinas E. Sur Maurice Blanchot. Montpellier, 1975; Id. Mome propres. Montpellier, 1975; Id. de l'Existencce a l'existant. P., 1973; Id. De'termination philosophique de ride'e de Culture // Entre nous: Essais sur le penser-a-l'autre. P., 1991. P. 199-207; etc.



характеризуют, например, естественный язык или законы природы. Художник останавливается потому, что его произведение наполнено авторским замыслом, оно уже не в состоянии вместить ничего более. Произведение завершено, несмотря на любые индивидуальные, социальные или материальные факторы, которые могут вмешаться в его судьбу. Тем самым произведение оказывается выведенным за пределы диалогических связей мира и не позволяет вступить с ним в ответствующий диалог.

Это признание завершенности и самоценности не просто выводит искусство за пределы реальности – оно делает искусство чем-то над-реальным, дает основания утверждать, что над ним никто не властен. Такая самоценность искусства вообще выводит художника за пределы этического, освобождая его от моральной ответственности перед миром и другим.

Но что означает эта освобожденность от ответственности перед миром, предстоящим мастеру? Значит ли это, что художник застывает в границах своего творения, не стремясь проникнуть в смысл мира, идти далее – в мир идей, как это полагал Платон, или в целом в мир вечного, доминирующий над реальностью предстоящему взгляду мира? Но если художник не стремится постигать и познавать эту перспективу смыслов мира, то тогда к чему же он обращен? Быть может, к той неясной загадочно-темной силе за пределами Бытия, к которой устремлены художественные творения XX в.? К той *la vanité de son parler obscur* [1, с. 771] – призрачности непонятной речи, – которая так восхищает, например, почитателей С.Малларме? (По-видимому, не случайно, говоря о символизме Малларме, Э.Левинас употребляет французский средневеково-барочный термин *vanitas*, выражавший саму суетность и бесплодность).

Итак, должны ли мы признать, что художник выражает вот эту неясность, непрозрачность, непроясненность (спектр смысловых коннотаций\* французского *obscurité*) и что тогда произведе-

---

\* Коннотация (от латин. *connoto* – имею дополнительное значение) – эмоциональная, оценочная или стилистическая окраска слова, закрепленная в системе языка или имеющая окказиональный характер (т.е. не соответствующая общепринятому значению, индивидуальная, обусловленная специфическим контекстом). – Ред.  
[Все примечания принадлежат редакции рижского сборника].

ние искусства выражает собственно не-истинность Бытия, нечто кардинально противоположное подлинному познанию. Если это действительно так, то выражаемое искусством – сошествие мрака, уход от подлинного Бытия. И тогда искусство не принадлежит порядку Откровения и порядку Творения.

На наш взгляд, публикация Левинаса 1948 г. – завершенная “негативная диалектика” искусства, точнее, того состояния искусства, в котором последнее утвердилось в первой половине и середине XX в. В критических опусах Э.Левинаса нетрудно заметить протест против придания самооценности и самодостаточности художественному образу, его освобождению от истинного и непосредственного выражения Реальности, утвердившихся в идеях символизма и сюрреализма и доминировавших в художественной среде Парижа середины XX в. Не углубляясь в обсуждение множества значимых идей этой компактной работы, я хотел бы обратить внимание на три тезиса Левинаса, проясняющие, как мне кажется, соотношенность его идей с образом искусства в еврейской традиции, с одной стороны, и существенными проблемами генезиса художественного образа – с другой. А именно: я хотел бы прокомментировать понимание Левинасом искусства как подмены и миража Бытия, искусства как аллегории реальности и искусства как темпоральности.

Соотношение искусства и Бытия – то, что вызывает наибольшую обеспокоенность Э. Левинаса. В контексте этого соотношения Левинас намечает свою “негативную онтологию” художественного образа. Художественный образ, по мнению Левинаса, стремится стать специфическим замещением реальности. Эта стратегия образа реализуется в нескольких аспектах. Как уже отмечалось, художественный образ предстает насыщенным особенной исчерпанностью собственных смыслов и психологических содержаний и эта его интенсивность и наполненность столь значительна, что сквозь нее перестают просматриваться контуры денотата\* – Реальности.

Среди конструирующих художественный образ факторов Левинас проницательно выделяет ритм. Ритму придано

---

\* Денотат (латин.) – обозначаемый предмет. – Ред.

исключительное значение – он рассматривается не только как внутренний закон композиции, но и как специфический метод “сцепления” компонентов произведения, когда между ними устанавливаются имманентные связи (подобно связи звучащих слогов стихотворения), причем прочность их внутреннего сцепления значительно превышает связи этих компонентов с реальностью. Ритм не только интегрирует компоненты в целостностную структуру произведения, отрывая их от Реальности, – он обладает еще исключительным – магическим эффектом воздействия, проникая в сознание зрителя (слушателя, читателя), захватывая его целиком и отрывая его от реальности, превращая человека в созерцающую пассивность. Искусство в существе своем “музыкально” и “ритмично” [1, с. 774]; ритм создает уникальную магическую ситуацию, в которой мы лишаемся способности говорить о сообразности, инициативе, свободе, поскольку оказываемся захваченными и направляемыми. Субъективность и самость превращаются в анонимность.

Произведение искусства стремится стать замещением Бытия и целиком завладеть воспринимающим субъектом. Реальный объект, запечатленный в произведении, становится не-объектом, исчезает и растворяется в художественном творении, а художественный образ как таковой при этом выдвигается на авансцену и становится полноценной и единственной (для созерцающего произведение) реальностью. Это раз-воплощение реальности в художественном образе не просто уменьшение ее значимости. Произведение искусства вступает с реальностью в онтологически опасную игру обмена.

Нетрудно заметить в критике Левинасом самодостаточности художественного образа, его “освобожденное” от ответственной связи с Бытием, и в критике самой завершенности художественного творения как вещи, отзвуков раввинистической традиции борьбы с со всяческим и прежде всего художественным идолопоклонством, запечатленной уже в десяти заповедях (“не сотвори себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли”

(Исх. 20:4)) и далее более подробно истолкованного в Дварим\* (4:16-18) и раввиннистических комментариях.

Для прояснения традиции, в контексте которой становится понятной логика критики образа у Левинаса, уместно вспомнить родственные философские размышления на эту тему у Маймонида\*\*. Маймонид обращается к двум понятиям, обозначающим образ и отражение реальности в еврейской традиции, – *целем* (образ) и *дмут* (подобие) в библейском изречении: “Сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему” (Быт. 1:26). Он противопоставляет две традиции употребления понятия *целем* – как смыслового отображения сущности и как переноса протяженных свойств одной сущности на иную. Образ (*целем*) – “то содержание, благодаря которому вещь субстанцируется и представляет собой то, что она есть; это ее сущность в качестве вот этого конкретного сущего” [3, с. 22 и след.; см. также: 4, с. 38-39]. Для человека таким содержанием является то, посредством чего осуществляется человеческое постижение; именно в связи с этим разумным постижением сказано о человеке: “По образу Божию сотворил его” [4, с. 38]. Этому “истинному” значению *целем* в теологической перспективе Маймонид противопоставляет примеры искажения смысла *целем* и придания ему значений конкретно-изобразительных: “Полагали люди, что слово *целем* на иврите означает строение вещи и облик ее, и привело их это к чистейшему антропоморфизму, ибо сказано: “Сделаем человека по образу Нашему, по подобию Нашему”. И приписали они Богу человеческую форму сделали необходимым

---

\* Дварим – пятая книга Торы в русской традиции – Второзаконие. – Ред.

\*\* Маймонид Моисей (наст. имя Моше бен Маймон, в еврейских источниках сокращенно называется Рамбам, в русских – Моисей Египетский) (1135–1204) – крупнейший средневековый еврейский философ и теолог, по профессии врач; родился в Испании, жил в Марокко, Палестине и Египте (придворный врач султана Салах-аддина), где и умер. В своих трудах стремился синтезировать библейское откровение и арабский аристотелизм; оказал влияние на схоластику XIII-XIV вв. (особенно на Альберта Великого и Фому Аквинского). – Ред.

вывод о телесности и уверовали в него...” [4, с. 38] Устраняя прямые изобразительные связи в отношении прообраза и образа, Маймонид интерпретирует близкое понятие *дмут* – подобие: “Так и речение: “Образ (*дмут*)... престола и над образом этого престола” подразумевает подобие в отношении превознесенности и величия, а не [в том, что касается] квадратной формы, толщины и высоты ножек...” [4, с. 39] Образ, в идеале – прозрачное подобие прообраза, *spiritual “likeness”*, как определил подобный тип образного отражения мира в своей систематике образов В.Митчелл. Истолкование образа Маймонидом – контекст, в котором осмысление соотношения образа и реальности Левинаса погружается в близкий смысловой мир еврейской философской традиции. Непрозрачность образа, стремление последнего получить самостоятельную значимость подвергается критике и у Маймонида, и у Левинаса. Образ – прозрачная символическая проекция трансцендентной или предметной реальности. Фактически образ должен служить постижению сущности прообраза, а не быть его телесно-самодостаточной тенью. Именно в данном плане Левинас (подобно Маймониду) противопоставляет образ как категорию познания и образ в искусстве.

В искусстве образ стремится уйти от смысловой референции, переполняется собственной телесностью и собственными значениями – он утрачивает свою прозрачность и способность к отражению смысла первичной реальности. Именно так, как непрозрачность и самоценность, полагает Левинас, конструируется образ в новом искусстве, становясь аллегорией Бытия.

Последний тезис Левинас поясняет следующим образом: “Чем образ отличается от символа, знака, слова? Способом, которым он соотносится со своим объектом – внешней видимостью. Это предполагает, что мысль останавливается на чистом образе, она предполагает непрозрачность образа” [1, с. 780]. Искусство конституирует такую одновременность Бытия и его отображения (“*la simultanété de l'être et de son reflet*” [1, с. 780]), в которой образ превращается в независимую реальность, связанную со своим оригиналом лишь случайным, внешним и несущественным подобием. Иными словами – в аллерию. И здесь Левинас отмечает определенную тенденцию: аллерию – образ, ведущий независимое существование, вступает с самим аллерию-

ризированной Бытием в сложную игру обмена. В этой игре уже сама аллегория стремится навязать Бытию собственную логику. Художник, подчеркивает Левинас, создает некий аллегорический мир, как бы равный миру Творения.

Где еще мы встречаемся с таким радикальным противопоставлением художественной аллегории и Бытия? Прежде всего – в “Происхождении немецкой трагедии” Вальтера Беньямина\*, другого выдающегося “еврейско-европейского” мыслителя и старшего современника Э. Левинаса, еще малоизвестного в 40-е гг. [5]\*\*. Беньямин показывает, как в выразительной системе барокко аллегория отслаивается от соответствующей реальности, превращаясь в пышный и самостоятельный мир. В интерпретации Беньямина аллегория – и условное выражение некоего смысла, и само выражение условности. Аллегория барокко у Беньямина приобретает онтологический статус. Если понимание механизмов художественной аллегории у Левинаса и Беньямина оказывается весьма близким, то выводы существенно различны. Для Беньямина аллегория становится квинтэссенцией художественного опыта Нового времени и эффективным приемом изображения трагической реальности в ее разрывах смысла и формы, для Левинаса аллегоризм искусства – опасная игра замещения, попытка конкуренции с реальностью мира.

Наконец, третий ракурс критики художественного творения Э. Левинасом, который мне хотелось бы прокомментировать, – это темпоральность. Именно во второй половине 40-х гг. Левинас формулирует свою концепцию времени [6], поэтому параллельное обращение к проблематике художественного времени в “Реальности и ее тени” весьма логично.

---

\* Беньямин Вальтер (1892-1940) – немецко-еврейский философ, культуролог, литературный критик и переводчик. В 1933 г., после прихода нацистов к власти, эмигрировал, в основном жил во Франции; под угрозой быть выданным нацистам покончил с собой. – Ред.

\*\* Аллегоризм Вальтера Беньямина в немецко-еврейском духовном контексте превосходно проанализирован Сьюзен Хандельман (Handelman S. A. Fragments of redemption. Bloomington, 1991. P. 123 etc).

На фоне “Времени и другого”, где Левинас пытается ответить, на предельные вопросы о времени, прежде всего на вопрос: в какой ситуации, как возможно время? – анализ времени художественного произведения выглядит особенно негативно-критическим. Художественное произведение, подчеркивает Левинас, знаменует собой приостановку времени мира, его отсрочку [1, с. 782 и след.]. Пластичность и пространственность произведения противостоят его временной диалектике. “Статуя делает возможным парадокс длящегося момента без будущего”, “Лаокоон будет вечно обвиваться змеями, Джоконда будет вечно улыбаться” [1, с. 782]. Вечно длящийся момент, неспособный перейти в будущее (*un instant qui dure sans avenir*), невозможность будущего – наиболее негативная характеристика “художественного времени”. Художник дает статуе “безжизненную жизнь”; персонажи романа оказываются пленниками своей истории, которая неспособна свершиться и завершиться, которая как будто бы развивается, но не обладает перспективными линиями своего будущего [1, с. 782-783]. События вынуждены вечно вращаться в некоей ситуации. Это, как отмечает Левинас, – аналог замкнутой пластичности мифа. В произведении искусства нет временной диалектики.

Невозможность будущего – нерв негативной критики художественного времени у Левинаса. В 40-е гг., продумывая возможность времени и его становления, Э. Левинас вводит будущее, грядущее как решающий времяпорождающий импульс. В те годы временная концепция Левинаса в целом основывалась на особенной трактовке настоящего и будущего как своеобразных экстатических прорывов, а не данностей. Настоящее возникает как прорыв в бесконечной и неясной длительности повседневного бытия (“имеется”, *il y a*) в направлении возникновения индивидуального, существующего. Появление “чего-то, что есть” – настоящего – конституирует подлинную инверсию в структуре бытия, отмечает философ [7, с. 37]. Но только с выдвиганием горизонта грядущего – будущего возникает напряженность вектора временного переживания. Это будущее, возникающее внезапно, – нечто надвигающееся и непрозрачное. “Будущее – это другое” [7, с. 76], то, что мы не в состоянии предвидеть, прогнозировать, то, что “сваливается на нас и завладевает нами”.

Именно в выведении будущего в непотаенность конституируется и диалектика времени, непредсказуемость и предощущение будущего наполняет время драматизмом и трагизмом\*.

Именно этого напряженного предощущения будущего не усматривает Э. Левинас в феномене произведения искусства. Художественное время вращается в замкнутом цикле некоей “ситуации”, оно не может наполниться диалектикой времени. Этот критический вывод Левинаса продолжает в целом его идею о выведенности произведения искусства из диалогической связи с нами. Художественное время – квазивремя. Этот тезис Левинаса из “Реальности и ее тени” будет повторен им и в более поздних работах как один из наиболее существенных итогов аналитики искусства\*\*.

Нетрудно заметить, что тезис Левинаса о времени искусства кардинально противоречит сказанному о художественном времени и его диалектике у М.М. Бахтина, П.А. Флоренского, П. Рикера, Ю. Кристевой и других исследователей\*\*\*, для которых включенность произведения искусства в диалог с воспри-

---

\* Как отмечает сам Э. Левинас, его аналитика времени не носит чисто феноменологический характер. В отличие от последовательной феноменологической редукции времени как актов сознания в феноменологии Э. Гуссерля, анализ времени у Левинаса наполнен сложностью образа времени, специфическим драматизмом восприятия времени. Эта сложность косвенно отражает, по-видимому, особую сложность и многозначность времени, характерную для еврейской традиции восприятия времени. Сложность “еврейского” образа времени в его постоянной игре с временной осью, рекомбинациями временных шкал и систем всесторонне рассмотрена С.Э. Гольбер (Goldberg. S. A. La Clepsydre: Essai sur la pluralité des temps dans le judaïsme. P., 2000)

\*\* См., напр.: Lévinas E. Totalité et Infini. P., 1998. P. 244 etc.

\*\*\* Бахтин М. М. Проблемы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986; Флоренский П.А. Анализ пространственное и времени в художественно-образительных произведениях. М., 1993; Ricoeur P. Temps et récit. P., 1983. Т. 1-3; Kristeva J. Le temps sensible: Proust et l'expérience littéraire. P., 1994; etc.



нимающей и достраивающей его субъективностью является существенной предпосылкой.

Для понимания ситуации художественного времени уместно вспомнить последовательный анализ трансформации “истории” в структуру художественного повествования, проделанный Полем Рикером [8]. В композиции времени произведения сталкиваются метаритмы истории с разнообразием темпов художественного произведения. Время получает драматически развернутую и конденсированную форму, внешнее историческое время преобразуется во внутреннюю диалектику времени художественного творения с его особой системой отношений прошлого – настоящего – грядущего.

Обратимся к примеру, который непосредственно позволяет взглянуть на временную диалектику искусства под знаком диалектики времени Эмманюэля Левинаса, увидеть при этом парадокс схождения концепции Левинаса и современного художественного творчества. Крайне близкая по духу реакция на сюрреализм характерна для некоторых художественных проявлений середины XX в., современных размышлениям Левинаса, в частности для зарождающегося абстрактного экспрессионизма нью-йоркской школы. Сталкиваясь с проблемой беспомощности искусства в выражении смысловых и судьбинных проблем, современник Левинаса нью-йоркский живописец Барнетт Ньюмен\* вообще оставляет в какой-то момент свою живописную практику, прекращает работать как художник. Его возвращение в искусство симптоматично и связано с новым осмыслением художественного творения как преодоления хаотичности сущего. Ньюмен, по крайней мере в период своих поисков до середины

---

\* Ньюмен Барнетт (1905-1970) – американский художник, родился в семье евреев – выходцев из Европы. В 40-х гг. выступил как один из ведущих представителей “абстрактного экспрессионизма”, называемого также “живописью действия”. Часто его картины – это полотна, на которых полоса одного цвета выступает на другом, гладком по цвету фоне; первоначально вызвали негативную реакцию публики, но уже в 60-е гг. художник и другие “живописцы действия” были признаны основоположниками современной американской школы живописи. – Ред.

50-х гг., стремился к воплощению в абстракции того, что Левинас категорически отрицал в искусстве, – проникновения в смысловое целое мира в его временной диалектике и становлении.

Сделаем мысленный эксперимент. Попытаемся взглянуть на образ времени центрального произведения Ньюмена “*Onement I*” (1948) сквозь призму временной диалектики Левинаса 40-х гг. Абстракция Ньюмена наполнена исключительным внутренним напряжением, энергией цвета, энергией разрыва непрерывности\*. В “*Onement I*” Ньюмен стремится передать в абстрактной форме генезис мира и Человека, наполняя ее ассоциациями из еврейской мистической традиции. Свет отделяется от тьмы (Быт. 1:4) “пустого и хаотичного” мира. Именно этому соответствует пронзительный горяще-оранжевый луч артикуляции темно-красного бездонного фона. Действие происходит – вертикальный луч напряженно борется с фоном, который стремится сжать его со всех сторон. В произведении Ньюмена нет той сложности отношений времени и движения, которую мы наблюдаем, например, в живописи барокко. В “*Onement I*” мы сталкиваемся с чем-то существенно иным. Перед нами действие во времени как таковое, собственно преобразование и трансформация. Для Ньюмена, стремившегося к художественному переосмыслению символики еврейской каббалистической традиции с ее понятием сжатия Всевышнего (*цим-цум*) в момент сотворения мира, т.е. радикального преобразования времени и пространства, – такая интерпретация его произведения является вполне адекватной.

Ж.Ф.Лиотар в философском эссе о Б.Ньюмене так описывает временной стиль его произведений, прежде всего “*Onement I*”: “...название многих творений Ньюмена отсылает к идее (парадоксально!) становления. Слово (*le verbe*), подобно удару молнии во тьме или линии на чистой поверхности, разделяет, устанавливает различия (*les difference*) дает начало чувственному миру. Это начало антиномично. Оно обнаруживает себя как изначальное различие, как начало истории. Оно еще не есть этот

---

\* Анализ “*Onement I*” см. в кн.: Hess T. Barnett Newman. N. Y., 1971 P. 52-53 etc.

мир – оно только порождается, возникает из пред-истории, или из не-истории (*an-histoire*). Это – парадокс представления, явления. Явление – момент, который “падает на нас”, “приходит” непредсказуемо, но который, тем не менее, сразу же, как только возникает, получает свое место там, куда он прибывает. ...Без этой молниеносной вспышки не было бы ничего или господствовал бы хаос. Луч “всегда” здесь (как мгновение), и в то же время – никогда. Мир не перестает начинаться...” [9, с. 101].

Продолжая наблюдения Ж.Ф. Лиотара, я бы хотел подчеркнуть, что Ньюмен выражает здесь именно момент, предшествующий окончательной оформленной, след трансформации одной тотальности в другую. Перед нами метафора непосредственно происходящего действия *цим-цум*, сжатия и трансформации. Это пластически найденная формула времени в его явлении и становлении, метафора Генезиса.

Не есть ли художественная реализация Б. Ньюмена что-то предельно близкое ключевому понятию диалектики времени Левинаса тех лет – идее гипостазиса? Идея гипостазиса – перевод безличного состояния мира *il y a* в нечто индивидуальное и определенное, прорыв мгновения, когда оно из неопределенной длительности становится событием. В этом становлении безымянность “быть вообще” (“*etre*”) переходит в определенную форму, в нечто существительное. Именно здесь, в акте гипостазиса, впервые возникает время как настоящее и намечается диалектика времени. Произведение Б. Ньюмена как раз и есть попытка художественно выразить этот первоначальный прорыв становления, схватить почти неуловимый “гипостазис” в его выраженности. Художественная форма Ньюмена – выразительный коррелят идей времени Э. Левинаса. Нельзя не заметить, что близкие пластические и философские идеи времени Ньюмена и Левинаса возникают примерно в одни и те же годы.

В завершающих строках “Реальности и ее тени” возникает определенная надежда Э. Левинаса на способность художественного творения к смысловыражению – пожалуй, первый и последний “просвет” в негативной диалектике искусства 1948 г. Левинас говорит о тенденциях интеллектуализма в современной ему литературе, где возникает критическое отношение к художнику как самодостаточному творцу, начинает прорисовываться перспекти-

ва художественного творчества к Откровению. Но именно здесь Левинас прерывает свой дискурс, отмечая, что дальнейший анализ потребовал бы значительного расширения интенционально ограниченного горизонта исследования. В этих последних пассажах видится продуктивное сомнение Левинаса в ограниченности самой природы искусства по отношению к Бытию.

Голос Эмманюэля Левинаса 1948 г. должен быть услышан во всей его существенности. Как ни парадоксально, Левинас в своей негативной диалектике искусства отчасти выразил тот дух рефлексии и сомнения, который пережили многие творцы “современного искусства” (*“contemporary art”*) в 40-60-е гг. Во многом именно в эти годы искусство вновь пережило период формирования нового кредо, затрагивающего прежде всего осознание смысла и глубинной перспективы художественного творения. Попытка осознать художественное творение как интуицию и в определенных границах – как откровение, приведшее некоторых художников вообще к отходу от художественного творчества либо к сознательному отказу от традиционных форм художественной условности (со свойственными последним выведением искусства из сферы этики), – существенные тенденции 40-60-х гг. Этот период можно было бы назвать трагическим катарсисом\* в развитии искусства XX в., итогом которого стали тенденции *“contemporary art”* последней трети столетия. Пример Б.Ньюмена – не единственная ситуация, выявляющая удивительное сближение философии Э. Левинаса и искусства. Впрочем, только в 80-90-е гг. теоретики искусства обратили внимание на философию искусства Левинаса [10, с. 81-90], и рефлексивное осмысление в художественной среде его критических идей – в отличие от парадигматического интереса художников последних десятилетий к философским мирам Деррида, Бодрийера, Делеза, Кристевой и др. – имеет случайный характер.

Дискурс Э. Левинаса об искусстве, при всей его настойчивости и часто ригоризме, не дискурс морально-философской

---

\* Катарсис (гр. *katharsis* – очищение) – термин “Поэтики” Аристотеля, обозначающие очищение духа при помощи “страха и сострадания” как цель трагедии; и психоанализе З. Фрейда – один из методов психотерапии. – Ред.

проповеди. В этом дискурсе есть диалектика и раскрытие – сквозь негативную аналитику – нереализованных возможностей искусства. Строй размышлений Левинаса скорее напоминает дискурс Талмуда\*, в котором императив целого развернут в многообразии мнений и возможностей. Это многообразие – пространство выбора. Голос Левинаса, при всей определенности его онтологической и этической парадигмы, обращен к диалогу.

### Цитированная литература

1. Lévinas E. La Réalité et son ombre // Les Temps Modernes. 1948. Nr. 38 (Nov.).
2. Cohen R. Elevations. – Chicago, 1994.
3. Moses Maimonides. The guide of the perplexed. – Chicago, 1963. – Vol. 1.
4. Рабби Моше бен Маймон (Маймонид). Путеводитель растерянных / Пер. М. Шнейдера. – Иерусалим; Москва. 1991.
5. Benjamin W. Ursprung des deutschen Trauerspiels. – Frankfurt a/M., 1963.
6. Lévinas E. Le temps et l'autre // Wahl J. Le Choix, Le Monde, L'Existence. – Grenoble; Paris, 1948.
7. Левинас Э. Время и другой: Гуманизм другого человека. – Спб., 1998.
8. Ricoeur P. Temps et récit. – P., 1983. – Т. 1-3.
9. Lyotard J.-F. L'instant, Newman // L'art et le temps: Regards sur la quatrième dimension. Bruxelles, 1984.
10. Colléony J. Lévinas et l'art: La réalité et son ombre // Lapart de l'oeil. 1991. Nr. 7.

*Стаття надійшла до редакції 20.05.2004*

*Стаття поступила в редакцію 20.05.2004*

---

\* Исповедальное обращение к Талмуду и его философско-этические комментарии стали, как известно, конституирующим фактором в эволюции философии Э.Левинаса (см. фундаментальное введение Р. Козна к переводу “Новых талмудических чтений”: Cohen R. A. Translator's introduction // Levinas E. New Talmudic readings. Pittsburgh, 1999. P. 1-47).

**“ТЕНЬ РЕАЛЬНОСТИ” ИЛИ “ДУХОВНЫЙ ПОСТУПОК”:  
ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА В СВЕТЕ  
ФИЛОСОФСКОЙ КРИТИКИ Э. ЛЕВИНАСА**

Основные идеи и направления критики искусства в статье Левинаса “Реальность и ее тень” могут быть обобщены и представлены в таких резюмирующих утверждениях: 1) искусство состоит в замене бытия его образом, а образ этот есть “идол”; 2) мир, который нужно завершить, заменяется в произведении искусства существенным завершением своей тени; 3) в такой подмене реальности проявляется не равнодушие содержания, а безответственность, в которой более всего обнаруживается глубинная недостаточность художественного идолопоклонства; 4) произведение – завершение тени – обособлено, отделено от мира, находится за его пределами, оно не призывает к началу диалога; 5) магия, везде считающаяся прерогативой дьявола, пользуется в поэзии непостижимым снисхождением. Тайна бытия – это не его миф, но миф заменяет тайну. Мы находим успокоение в том, что вне призыва понять и действовать мы погружаемся в ритм реальности, которая добывается лишь ее допущения в книгу или картину. В эстетическом наслаждении есть что-то злое, эгоистичное и трусливое. Есть эпохи, когда это особенно постыдно, как пир во время чумы.

Безусловно, что одним из истоков этой кардинальной критики искусства у Левинаса является традиция иудаизма с его идеей принципиальной невоплотимости и неизобразимости абсолюта, – традиция, позволяющая Ж. Лиотару в его работе “Хайдеггер и евреи” сказать: “Нет еврейской эстетики” [1, с. 63]. В работе И. Духана, публикуемой в этом же сборнике, вполне убедительно говорится о том, что “в критике Левинасом самодостаточности художественного образа, его “освобожденности” от ответственной связи с Бытием, и в критике самой завершенности художественного творения как вещи” нельзя не заметить “отзвуков раввинистической традиции борьбы со всяческим и прежде всего художественным идолопоклонством, запечатленной уже в десяти заповедях

(“не сотвори себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли” (Исх. 20:4) и далее более подробно истолкованного в Дварим (4:16-18) и раввинистических комментариях”.

Вместе с тем можно говорить и об общедialogическом истоке подобной критики искусства. Очень характерна в этом смысле переключка суждений Левинаса с идеями наверняка неизвестной ему работы М. Бахтина, напечатанной после смерти автора под названием “К философии поступка”. Разъясняя “соблазн эстетизма”, М.М. Бахтин писал: “В эстетическом бытии можно жить, и живут, но живут другие, а не я – это любовно созерцаемая прошлая жизнь других людей... себя я не найду в ней, но лишь своего двойника-самозванца, я могу лишь играть в ней роль, т.е. облекаться в плоть-маску другого-умершего” [2, с. 21]. Бахтин считал, что любая объективированная смысловая область: не только искусство, но и наука, и история – в своем смысле нереальны вне приобщающего их акта, вне единственного события свершаемого бытия; все теоретическое и эстетическое должно быть определяемо как момент его, конечно уже не в теоретических и не в эстетических терминах. Dialogическая установка проявляется в прояснении и внутреннем преодолении ситуации, в которой “встают друг против друга два мира, абсолютно не сообщающиеся и не проницаемые друг для друга: мир культуры и мир жизни, единственный мир, в котором мы творим, познаем, созерцаем, живем и умираем” [2, с. 7].

Формой аналогичной dialogической перспективы преодоления “тенизации реальности” и участного включения образа (но не идола), а точнее: включения поэтического произведения в реальность у Левинаса как раз и оказывается развертываемая им критика искусства. И в заключении статьи это прямо формулируется в осмыслении роли философской критики, “включающей, – как пишет Левинас, – нечеловеческое произведение художника в человеческий мир. Критика вырывает его из мира безответственности тем, что начинает рассматривать его технику. Она относится к художнику как к человеку, который работает... Философская экзегеза измеряет дистанцию, которая отделяет мир от реального бытия, осознает событие как творца самого себя, событие, которое ускользает от познания, которое переходит из бытия в бытие,

переходя от интервала к интервалу между времен... Философская истина... побуждает произведение быть самим собой”. И отказываясь развивать в рамках этой статьи тему “логики” философской экзегезы искусства, Левинас ограничивается только проясняющим диалогическую установку замечанием о том, что для этого необходимо “введение проблематики взаимоотношений с другим, без которой бытие не могло бы быть описанным в своей реальности, то есть в своем времени”.

В ходе развития диалогических идей альтернатива: или эстетическая завершенность или включение в реальность и общение с другим – преодолевается раскрытием более сложных отношений, не позволяющих, в частности, недооценивать разделение и то, что раздельное существование ценнее, чем первоначальное единство. Диалогический акцент на внутреннее общение требует адекватности усиленного ударения на проясненность границ, на разделение того, что тем не менее оказывается взаимоотнозывающимся, обращенным друг к другу, когда “объединяющимся и бесконечно взаимопроникающим сознаниям открывается их непроницаемость”, как писал Ж. Батай о “сильном общении”, присущем, по его мнению, только настоящей литературе [3, с. 143].

Вообще в литературном произведении такая отзывчивость разделяемого оказывается даже тем более значимой и напряженной, чем более осуществленной становится эстетическая завершенность разделяемых миров. Общение совершается именно и только на границе такой завершенной разделенности, в которой предстает онтология, включающая в себя зоны духовной непроницаемости. Реальный объединитель и осуществитель общения – единственная человеческая личность лицом к лицу с другой, столь же единственной, но, по Левинасу, более нуждающейся в обращенности к ней, в асимметричных отношениях единства – множественности – единственности человеческой жизни. Обращенность к единственной личности является внутренней установкой литературного произведения, и только при осуществлении такого сугубо личного усилия общение может стать событием духовной реальности. О поэтическом произведении как духовном поступке и говорит Э. Левинас в своем эссе о П. Целане “От бытия к иному”.



Э. Левинас приводит слова П. Целана: “Стихотворение становится диалогом, зачастую безумным диалогом... встречей, путем голоса к бодрствующему “ты” – и спрашивает: “Разве это не основные понятия Бубера? Так, может быть, предпочесть их одухотворенным толкованиям, самодержавно нисходящим на Гельдерлина, Тракля и Рильке с некоего таинственного “Шварцвальда”, представляя поэзию ключом к миру, даря ей все пространство между землей и небом? Предпочесть их упорядочению структур в межзвездных просторах Объективности... Личное – это и есть поэзия в каждом стихотворении... Личное: идущее от меня к другому” [4, с. 351].

И с такой же энергией Э. Левинас вместе с П. Целаном противопоставляет поэтическое произведение как личный поступок хайдеггеровской общности бытия и общности “ничейного” языка как “дома бытия”: “Пауль Целан... не собирается скрывать, как мало для него смысла в языке, укореняющем мир в бытии, в языке, однозначном, как сияющий фюсис досократиков. Целан сравнивает с таким языком “красивую дорогу в горах, где слова цветут – и цветут как нигде – царские кудри, а справа салатный колокольчик и непоодаль от него красуется *Dianthus Superbus*, гвоздика великолепная, и это не для тебя и не для меня – потому что я спрашиваю, для кого же она создана, эта земля, и отвечаю, что не для тебя и не для меня создана она – всегдашний язык, в котором нет Я и Ты, только Оно, только Это, ты понимаешь, только Он сам, и ничего больше. Ничейный язык” [4, с. 350].

Этому ничейному языку противостоят, с точки зрения Э. Левинаса, стихи, которые “существуют на уровне не только до всякого синтаксиса и логики (другого сегодня, вообще говоря, и нет!), но и до всякого смыслораскрытия: в миг чистого прикосновения, чистого контакта, ощупывания, которое, может быть и есть сам способ данности для дающей что бы то ни было понять руки. Язык близости ради близости, более древний, чем язык “истины бытия”, – который он, может быть, содержит и поддерживает – первый из языков, ответ, предшествующий вопросу, ответственность за ближнего, которая этой своей обращенностью-к-другому и делает возможным само чудо данности” [4, с. 350].

Поэтическое произведение как личный “духовный поступок” воссоздает не первичность какой бы то ни было человеческой общности, а первоначальность общения и заключенных в нем человеческих возможностей, которые со “странностью непостижимого” прорываются сквозь “варварство бытия” [5, с. 97].

В поэтических произведениях П. Целана и его суждениях о поэзии Э. Левинас открывает порыв к запредельному-другому. Стихотворение – духовный поступок единственной личности, устремленной к другому и только в этом устремлении возвращающейся к себе: “Возврат не в ответ на оклик, а силой бесконечного кругового движения, безупречной траектории, полуденной линии, которую описывают – в своей конечности без конца – стихи. Как будто идя к другому, я вернулся и врос в теперь уже родную и свободную от моей тяжести землю” [4, с. 353]. В мире после Освенцима неизбежен “разрыв с простодушием вестника, посланца или пастыря бытия. Треснувший мир, открывающийся не приютом для ищущего кров, а камнем, по которому стучит посох путника, отзываясь наречием минералов. Бессонница на ложе бытия, невозможность свернуться, чтобы задремать... Чтобы оборвать стук палки, колотящей по камню, и эхо этого стука в скалах, необходимо – наперекор общепотребительному здесь языку – подлинное слово” [4, с. 353-354].

Это “подлинное слово” существует несмотря на то, то “не существует абсолютного стихотворения”, оно “говорит о непригодности любых мерок и устремляется навстречу утопии, небывалым путем Небывалого... Оно и больше и меньше бытия” [4, с. 354]. В поэтическом произведении, по Э. Левинасу, реализуется “какой-то иной способ существования, не уместяющийся в границы бытия и небытия” или “несбыточная возможность существования – иного, чем бытие” [4, с. 354]. Центром стихотворения как личного, “неизбежного и вместе с тем невозможного” духовного поступка становится “вопрошание Другого, поиск Другого. Поиск, посвящающий стихотворение другому: песнь, подымающаяся до самоотдачи, до вручения-себя-другому, до самой смыслоносности смысла. Смысла, который древнее онтологии, древнее мышления о бытии и всего, что могут предположить знание и желание, философия и либидо” [4, с. 354].

Если для М. Бубера онтологически-первичным является “бытие-между”, бытие-общение человека с человеком, то Э. Левинас более радикально противопоставляет онтологии и усматривает в самом начале доонтологическую первичность общения бытия и небытия, общения на границе предельной разделенности, разрыва, даже непроницаемости. Очень интересно конкретизирует Э. Левинас эту проясняющуюся художественным произведением границу бытия и ничто, обращаясь к трагедиям Шекспира, которые открывают, с его точки зрения, противостояние личности и анонимного бытия, безличного наличия: “Такое возвращение присутствия в отрицание, невозможность избежать анонимного нетленного существования составляет глубинную суть шекспировского трагизма. Рок античной трагедии становится фатальностью неотпускающего бытия. Тени, привидения, ведьмы – не только дань Шекспира своему времени или остаток отработанных материалов; они позволяют постоянно передвигаться по той границе бытия и ничто, где бытие проникает в ничто как “пузыри земли”. Гамлет отступает перед “не быть”, потому что предчувствует возвращение бытия. Появление тени Банко в “Макбете” также является решающим опытом “безысходности” существования, его призрачного возвращения сквозь трещины, в которые его загнали. Макбета ужасает река бытия: бытия, вырисовывающегося в ничто” [4, с. 37-38].

Поддерживая, на мой взгляд, очень плодотворные суждения В.А. Малахова о постонтологии и постонтологическом дискурсе [см. 7], я хотел бы сказать о перспективности аналогичной разработки постонтологической эстетики и поэтики, которые видят в произведении не столько прорыв к Бытию вообще, сколько событийную реальность личного человеческого мгновения, событие персональной обращенности, если не именованная, то прикосновения к Другому – осуществления духовной связи с ним. Этика ответственности и отношения к другому, по Э. Левинасу, предшествует всему: и онтологии, и эстетике, к искусству: “понимание бытия в целом, – писал он, – не может главенствовать над отношением с Другим. Это последнее определяет первое. Я не могу вырвать себя из товарищества с Другим... Это говорение к другому... это отношение с другим как с собеседником, это отношение с бытующим – предшествует всякой

онтологии...” [6, с. 64]. Не раскрытие непотаенности Бытия, а отношение с бытующим и выявляет, по Левинасу, поэтическое произведение [см. 8, с. 484-496] – существование иное, чем бытие, иное, чем небытие, когда становится событием человеческая субъективность в общении одного с другим, “прорывы” человеческого сквозь варварство бытия.

### **Цитированная литература**

1. Лиотар Ж.Ф. Хайдеггер и “евреи”. – СПб., 2001.
2. Бахтин М.М. К философии поступка // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Т.1. Философская эстетика 1920-х годов. – М., 2003.
3. Батай Ж. Литература и зло. – М., 1994.
4. Левинас Э. Избранное: Тотальность и бесконечное. – М. – СПб., 2000.
5. Левинас Э. Философское определение идеи культуры // Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. – М., 1990.
6. Левинас Э. Тотальность и бесконечное: эссе о внешности // Вопросы философии. – 1999. – №2.
7. Малахов В.А. Еманюель Левинас: погляд із Києва // Дух і літера. – 1997. – №1-2.
8. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. – М., 2002.

*Стаття надійшла до редакції 21.05.2004  
Стаття постуила в редакцію 21.05.2004*

## Відомості про авторів

- Вінар С.М.* – аспірант Донецького національного університету  
*Гіршман М.М.* – доктор філологічних наук, професор Донецького національного університету  
*Голубенко М.Р.* – здобувач Донецького національного університету  
*Горенок Г.Ю.* – аспірант Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка  
*Дикун Є.С.* – здобувач Донецького національного університету  
*Домащенко О.В.* – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету  
*Духан І.* – професор Білоруського державного університету  
*Логвінова І.В.* – аспірант Донецького національного університету  
*Мармазова Л.Л.* – старший викладач Донецького національного університету  
*Мартинова В.В.* – аспірант Донецького національного університету  
*Пахарева Т.А.* – кандидат філологічних наук, доцент Київського педагогічного університету ім. Михайла Драгоманова  
*Просалова В.А.* – докторант Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка  
*Просцевічус В.Е.* – доцент Горлівського державного педінституту іноземних мов  
*Ревяков І.С.* – аспірант Донецького національного університету  
*Сікора Л.Т.* – аспірант Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка  
*Чобанюк М.М.* – викладач Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка  
*Шестакова Е.Г.* – докторант Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка

## Сведения об авторах

- Винар С.М.* – аспирант Донецкого национального университета  
*Гиришман М.М.* – доктор филологических наук, профессор Донецкого национального университета  
*Голубенко М.Р.* – соискатель Донецкого национального университета  
*Горенок Г.Ю.* – аспирант Дрогобычского государственного педагогического университета им. Ивана Франко  
*Дикун С.Е.* – соискатель Донецкого национального университета  
*Домашенко О.В.* – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета  
*Духан И.* – профессор Белорусского государственного университета  
*Логвинова И.В.* – аспирант Донецкого национального университета  
*Мармазова Л.Л.* – старший преподаватель Донецкого национального университета  
*Мартынова В.В.* – аспирант Донецкого национального университета  
*Пахарева Т.А.* – кандидат филологических наук, доцент Киевского педагогического университета им. Михаила Драгоманова  
*Просалова В.А.* – докторант Киевского национального университета им. Т.Г.Шевченко  
*Просцевичус В.Э.* – доцент Горловского государственного института иностранных языков  
*Ревяков И.С.* – аспирант Донецкого национального университета  
*Сикора Л.Т.* – аспирант Дрогобычского государственного педагогического университета им. Ивана Франко  
*Чобанюк М.Н.* – преподаватель Дрогобычского государственного педагогического университета им. Ивана Франко  
*Шестакова Э.Г.* – докторант Киевского национального университета им. Т.Г.Шевченко

## ЗМІСТ

<b>Від редакції</b>		5
<b>РОЗДІЛ 1.</b>	<b>ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ</b>	
Домашенко О.В.	Про три напрямки сучасної академічної теорії літератури	6
Просцевічус В.Е.	Про поняття “метатроп”	25
Мартінова В.В.	“Можливості” як конститутивний момент художньої оповіді	35
Логвінова І.В.	Максиміліан Волошин про творче буття поетичного твору	42
Чобанюк М.М.	Літературознавчі дослідження Юрія Луцького	51
Шестакова Е.Г.	“Абищиці” побуту як патогенний фактор сучасної повсякденності (на матеріалі текстів листівок та чашок)	62
<b>РОЗДІЛ 2.</b>	<b>ПОЕТИКА. ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ</b>	
Вінар С.М.	Семантика структурних елементів драматичної сцени Лесі Українки “Іфігенія в Тавриді” та їх комунікативна функція	78
Горенок Г.Ю.	Гамлет і гамлетизм у російській культурі Срібної доби	90
Сікора Л.Т.	Sacrum у контексті феміністичної проблематики: аспекти інтерпретації в романі Ольги Кобилянської “Апостол черні”	105
Просалова В.А.	Заголовок як чинник міжтекстової взаємодії: зі спостережень над дебютами поетів “Празької школи”	116
Ревяков І.С.	Халдеї, шабаш і амфібрахій (спроба інтерпретації одного вірша Даніїла Хармса)	127
Дикун Є.С.	“Чудні” герої В.М. Шукшина і “маленька людина” М.В. Гоголя	138
Голубенко М.Р.	Композиційний ритм “Елегій” (1988) І. Бродського	152
Пахарева Т.А.	Акмеїстичне коріння та індивідуальна своєрідність філологізму поезії Л. Лосева	165
		233

Мармазова Л.Л.	Поетика письменницьких образів в інтелектуальній драмі Т. Стоппарда “Винахід кохання”	278
----------------	---	-----

### **РОЗДІЛ 3. ПУБЛІКАЦІЇ ТА КОМЕНТАРІ**

Левінас Е.	Реальність та її тінь	189
Духан І.	Тінь буття: мистецтво і Еманюель Левінас	208
Гіршман М.М.	“Тінь реальності” чи “духовний вчинок”: твір мистецтва у світлі філософської критики Е. Левінаса	224
<b>Відомості про авторів</b>		<b>231</b>



## СОДЕРЖАНИЕ

От редакции

### РАЗДЕЛ 1.

### ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ

Домашенко А.В.	О трех направлениях современной академической теории литературы	6
Просцевичус В.Э.	О понятии “метатроп”	25
Мартынова В.В.	“Возможности” как конститутивный момент художественного повествования	35
Логвинова И.В.	Максимилиан Волошин о творческом бытии поэтического произведения	42
Чобанюк М.Н.	Литературоведческие исследования Юрия Луцкого	51
Шестакова Э.Г.	“Безделушки” быта как патогенный фактор современной повседневности (на материале текстов открыток и чашек)	62

### РАЗДЕЛ 2.

### ПОЭТИКА. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Винар С.М.	Семантика структурных элементов драматической сцены Леси Украинки “Ифигения в Тавриде” и их коммуникативные функции	78
Горенок Г.Ю.	Гамлет и гамлетизм в русской культуре Серебряного века	90
Сикора Л.Т.	Sacrum в контексте феминистической проблематики: аспекты интерпретации в романе Ольги Кобылянской “Апостол черни”	105
Просалова В.А.	Заглавие как фактор межтекстового взаимодействия: из наблюдений над дебютами поэтов “Пражской школы”	116
Ревяков И.С.	Халдеи, шабаш и амфибрахий (опыт интерпретации одного стихотворения Даниила Хармса)	127
Дыкун Е.С.	“Странные” герои В.М. Шукшина и “маленький человек” Н.В. Гоголя	138
Голубенко М.Р.	Композиционный ритм “Элегии” (1988) И. Бродского	152

Пахарева Т.А.	Акмеистические корни и индивидуальное своеобразие филологизма поэзии Л. Лосева	165
Мармазова Л.Л.	Поэтика писательских образов в интеллектуальной драме Т. Стоппарда “Изобретение любви”	178
<b>РАЗДЕЛ 3. ПУБЛИКАЦИИ И КОММЕНТАРИИ</b>		
Левинас Э.	Реальность и ее тень	189
Духан И.	Тень бытия: искусство и Эмманюэль Левинас	208
Гиршман М.М.	“Тень реальности” или “духовный поступок”: произведение искусства в свете философской критики Э. Левинаса	224
<b>Сведения об авторах</b>		231

**УДК 82.0**

Літературознавчий збірник. – Вип. 17-18. – Донецьк: ДонНУ,  
2004. – 236 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, 2004

---

Підписано до друку 05.07.2004 р. Формат 60х90/16. Папір типографський.  
Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 14,75. Тираж 300 прим. Замовлення №891

---

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

Свідоцтво про держреєстрацію:  
серія ДК №1854 від 24.06.2004 р.