

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

Литературоведческий
сборник
Выпуск 19

Донецк, 2004

ОТ РЕДАКЦИИ

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. - Вып. 19. - Донецк: ДонНУ, 2004. - 200 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; Фришман 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

- *«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 ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.0

Федоров В.В.

АРХИТЕКТОНИКА ДРАМАТИЧЕСКОГО ПОЭТА

I

Термин "архитектоника" в русской филологии впервые применил М.М.Бахтин в отношении к "эстетическому объекту". Ученый различал "внешнее произведение" и "эстетический объект". Обе величины, по его мнению, являются структурированными, организованными. Организацию внешнего произведения М.М.Бахтин охарактеризовал как "композицию", эстетического объекта - как "архитектонику".

Наши исходные положения несколько отличаются от бахтинских. Точнее, мы развиваем одну из тенденций, присутствующих в ранних - первая половина 20-х г. прошлого века - работах М.М.Бахтина, представляющуюся нам наиболее перспективной и ценной. Поэтические формы, согласно нашим представлениям, осуществляют поэта, который и должен стать предметом внимания филологии. Это положение и является причиной некоторого изменения терминологии, принятой М.М.Бахтиным. А именно: мы вводим термин "тектоника" и отказываемся от термина "композиция". Из дальнейшего изложения читатель уяснит, насколько обосновано это нововведение; комментировать его здесь не имеет смысла, потому что к этому и сводится, собственно, содержание предлагаемой работы.

Смысл терминов довольно прост: тектоника - это организация (устройство) отдельного бытийного плана, архитектоника - это организация планов. Или: тектоника - внутренняя организация онтологического плана, архитектоника - межпланная организация. Фактически речь может идти о тектоническом устройстве одного плана - фабульного, поскольку другие планы, будучи превращенными, не являются тем самым специфически-

ми и самостоятельными. Устройство фабульной действительности (в частности, ее хронотоп) является тектоническим, поскольку все реалии и связь между ними суть "посюсторонни", фабульны, пребывают в едином времени-пространстве.

Поэт является трехпланым в онтологическом плане существом - словесным, языковым и телесным (жизненным прежде всего, но также и растительным и вещественным). Наличие трех планов бытия, известным образом между собой соотносящихся, и позволяет определять организацию поэта как архитектурно-тектоническую.

II

В определенной перспективе субъект поэтического бытия является единственным. Эта перспектива, будучи основной, вместе с тем не является единственной. Поскольку поэт - субъект превращенно-словесного (творческого) бытия, те, в кого он себя превращает, суть также субъекты существования, действительные онтологические величины. Воображается и превращается поэт в субъекта языкового бытия. В специально литературном аспекте субъектом языкового бытия является или повествователь (эпический род литературы), или исполнитель (драматический), или лирический субъект (лирика). Субъект языкового бытия также превращает себя - в совокупность жизненно определенных субъектов, пребывающих в телесной (пространственно-временной) действительности и соотносенных между собой на жизненной основе.

Соотношение планов бытия поэта - это, таким образом, соотношение субъектов: например, языковое бытие является, действительно, планом бытия поэта, однако этот план персонафицирован в субъекте языкового бытия, для которого это бытие - не "план", но род существования. Соотношение этих субъектов определяется нами как превращение: поэт превращает себя в исполнителя, превращающегося в телесного персонажа и его (фабульную) действительность.

Событие поэтического бытия осуществляется, таким образом, посредством события языковой бытия, а оно - посредством

события жизненно-прозаического (термин М.М.Бахтина) существования.

Отношения между фабульными персонажами осуществляются на жизненной основе. Этот род связей и отношений традиционно символизируется горизонтальной линией. Фабульные персонажи, будучи самостоятельными существами в пределах телесной действительности, являются — в другой перспективе — превращенной формой бытия исполнителя, или, что то же, исполнителем в его превращенной форме. Сказанное, естественно, относится ко всем фабульным персонажам без исключения. И не только к ним, но и ко всем фабульным реалиям: замку Барона из "Скупого рыцаря" или шляпной коробке, которую Городничий в "Ревизоре" пытается надеть на голову, и проч. Соотношение исполнителя и фабульного персонажа обозначается вертикальной линией. Горизонтальная линия представляет тектоническую организацию - однопланную, плоскостную; вертикальная - архитектоническую, двупланную. Исполнитель как субъект превращенно-словесного бытия является архитектурно организованным объектом, в которой мы фиксируем субъектов трех типов бытия: словесного (поэт), языкового (исполнитель) и телесного (фабульный персонаж). Эти субъекты соотносятся между собой "по вертикали".

Языковой тип бытия появляется и существует не "сам по себе", не потому, что так было "всегда", но потому, что в него превращает себя субъект поэтического бытия. Особенно существенно это положение для телесного плана: жизненно определенные лица появляются и существуют не потому, что поэт воспроизводит реальную жизнь, но потому, что в них воображает и превращает себя исполнитель, воображенный поэт.

Здесь следует сказать (к сожалению "между прочим"), что лишь фабульная действительность и жизненно определенные лица доступны нашему восприятию, но не непосредственно, а через созерцателя - субъекта, осуществляющего функцию восприятия персонажей и их действительности. Восприятию созерцателя, таким образом, доступны лишь те, в кого превращается исполнитель. Само событие превращения он не фиксирует потому, что в нем участвует. Относительно события превращения и субъекта, этот акт осуществляющего, позиция венаходимо-

сти, необходимая для осуществления восприятия, невозможна. Сказанное не означает, что исполнитель и тем более поэт невоспринимаемы: они воспринимаемы, но, подобно способу их существования, а этот способ превращенный, - также превращенным образом: воспринимая персонажа, мы тем самым воспринимаем и того, кто себя в него превращает.

III

Цель поэтического бытия - преодоление превращенности. Оно начинается в точке А, в которой осуществляется акт превращения поэта в конечном счете в жизненно-прозаического персонажа, а завершается в точке Я, в которой осуществляется акт обратного превращения: персонаж превращает себя "обратно" в поэта, который из субъекта превращенно-словесного бытия становится субъектом непосредственно-словесного, т.е. перестает быть поэтом.

Превращенное бытие является конфликтным "по определению". Поэт - субъект словесного существования, являющегося абсолютно высшей формой бытия. К нему человека влечет онтологическая интуиция. Однако поэтическая форма *достигается*, вследствие чего она представляется временной, а жизненное существование - постоянным и как бы "базовым". Поэтическое бытие можно уподобить онтологическому всплеску, на который способен человек, но он обречен снова возвратиться в свое исходное, т.е. жизненное состояние. В принципе это неверно. Человек достигает формы бытия, являющегося словесным не только по *типу*, но и по способу (непосредственному) его осуществления (откуда дороги "назад" - к жизни - нет), но для этого ему необходимо разрешить тот онтологический конфликт, о котором мы сказали выше.

В поэте противостоят две онтологические тенденции: одна стремится к овладению словесной формой бытия как "человеческой" (и по существу, и по принадлежности). Другая - жизненная - удерживает его в "позиции жизненной находимости", поскольку достичь словесной формы значит преодолеть жизненную форму существования, преодолеть жизненную форму существования значит умереть.

Литературоведческий сборник

Поэт заинтересован в том, чтобы преодолеть жизнь и стать субъектом непосредственно человеческого бытия. Жизненно определенный человек заинтересован в сохранении жизни: он оказывает онтологическое сопротивление поэту. Поэт, таким образом, не описывает чью-то, в том или ином отношении интересную и поучительную жизнь, но разрешает свою "собственную" проблему, причем проблему бытийную. Не "кто-то" сопротивляется Пушкину-поэту, не давая ему разрешить конфликт в акте обратного превращения, но сам Пушкин - как жизненно-прозаическое существо. Пушкин преодолевает свою жизненность, когда становится поэтом. Будучи превращенной формой бытия Космоса как первичного человека, он - в качестве поэта онтологически "напрягает" Космос, поскольку ему в данной ситуации предстоит осуществлять не телесное, но словесное бытие Пушкина.

Относительно Космоса Пушкин занимает ту же позицию, что и фабульный персонаж относительно него как поэта. Например, Барон - фабульный персонаж не только "соотносится" с Пушкиным-поэтом по аналогии с тем, как Пушкин соотносится с Космосом, но отношение "Пушкин-поэт - Барон-фабульный персонаж" является практической формой отношения "Космос-Пушкин". Цель Пушкина-поэта - преодолеть превращенность и достигнуть непосредственно словесного способа бытия. И подобно тому, как Барон превращает себя "обратно" в Пушкина-поэта, так и Пушкин-жизненно определенный субъект превращает себя "обратно" в Космос - того, кто себя превращает в Пушкина (творит Пушкина) и им становится.

Здесь мы должны сделать одно терминологическое уточнение. Подобно тому, как отвлеченно жизненное существо не является человеком, так и фабульный персонаж (в своей фабульной, т.е. жизненной, отвлеченности) не является человеком. Поэтому фабульный персонаж не может совершить акт обратного превращения. Как и в нашей реальной действительности, так и в реальной жизни Барона (Онегина, Хлестакова...) человек находится в ситуации онтологической изоляции, которую он, однако, преодолевает - способом, не создающим для него никаких затруднений, - воображением. Высказываясь, фабульный персонаж становится воображающим, т.е. согласно нашей точке зре-

ния, субъектом превращенно-языкового бытия. Осуществляющие его языковые формы, превращаясь, создают вторичных фабульных персонажей, существующих во вторичной фабульной действительности. Субъекта, занявшего внефабульную позицию и ставшего субъектом языкового бытия, мы предлагаем, в зависимости от рода литературы, обозначить термином эпический, драматический или эпический герой.

Исполнитель, превращая себя в фабульного персонажа, осуществляет его отвлеченно телесными формами (отвлекаемыми от языковых фабульным онтологическим контекстом и соединяемыми непосредственно между собой).

Воображаясь и становясь субъектом превращенно-языкового бытия, драматический герой восстанавливает эту связь, но уже по собственной онтологической инициативе. При этом он не перестает быть превращенной формой бытия исполнителя. Однако в соотношении "исполнитель - драматический герой" появляется то, чего не было в соотношении "исполнитель - фабульный персонаж", а именно - возможность обратного влияния драматического героя на исполнителя.

IV

Драматический герой, будучи субъектом превращенно-языкового бытия, соотносится с вторичным фабульным персонажем аналогично тому, как исполнитель соотносится с ним самим как субъектом жизненно-прозаического существования. Вторичный фабульный персонаж является превращенной формой бытия драматического героя, являющегося превращенной формой бытия исполнителя. Вторичная фабульная действительность, в которой существует вторичный фабульный персонаж, может принципиально и существенно отличаться от первичной. Следовательно, существенно должны отличаться и осуществляющие драматического героя языковые формы, способные превращать себя в телесные формы, отличные от первичных (или исходных).

Драматический герой осуществляется, конечно, не какими-то "параллельными" языковыми формами, а теми, совокупность которых осуществляет бытие исполнителя. Осуществляя -

конфликтным. Конфликтность поэта выражается и оформляется самой архитектурой его бытия. В сферу эстетического конфликта вовлекаются не только персонажи, но и сферы их существования.

Цитированная литература

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979.

Анотація

Описується структура драматичного поета і визначається як архітектонічна за своїм типом, що складається з трьох: словесного, мовного та тілесного - планів. Ці плани співвідносяться як той, що перетворюється - перетворюваний, що виявляється основою конфліктності поетичного буття. Фабульний персонаж, висловлюючись, стає драматичним героєм, тобто, як і виконавець, суб'єктом мовного буття. Внаслідок цього він може спричинити зворотній вплив на виконавця і брати участь в естетичному конфлікті.

Annotation

In the article the dramatic poet's structure is described. It is defined as architectonic by its type and comprises three planes - verbal, linguistic and corporeal. These planes correlate as transforming and being transformed, which proves to be the basis of the conflict character of poetic being. The plot personage, expressing himself, turns into a dramatic hero, i.e. the subject of the language being, like a performer. As a consequence, he can have the reverse influence upon the performer and take part in the aesthetic conflict.

*Стаття надійшла до редакції 14.09.2004
Статья поступила в редакцию 14.09.2004*

УДК 801.73

Домашенко А.В.

О "ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ" ТЕОРИИ

Для уяснения не только возможности, но также и необходимости разговора об этой новой теории, мы осуществим критику "филологического разума", ограниченную, естественно, рамками статьи и конкретными задачами, стоящими перед нами.

Современная теория литературы зиждется на трех большей частью не рефлектируемых аксиомах:

- а) все ее направления* опираются на определенный метод, т.е. они методологичны;
- б) все они формируются в пределах субъект-объектной схемы;
- в) все они опредмечивают поэзию и только такую - опредмеченную - поэзию изучают.

Все эти аксиомы могут быть сведены к одной, поскольку они взаимообусловлены. Их единство определяется их общей принадлежностью к сфере представляющего мышления. Подразумевается, что только в сфере действия этих аксиом возможна филологическая наука.

Данные аксиомы выявляют общность всех направлений современной академической теории литературы перед лицом возможной "филологической" теории. Вопрос, однако, заключается в том, обеспечивают ли эти аксиомы постижение поэзии во всей ее полноте? Ответы на этот вопрос будем давать в той же последовательности, в какой формулировали аксиомы.

а). Центральной здесь оказывается проблема соотношения "истины и метода" [Х.-Г.Гадамер]. Этой проблемы не существует для "литературоведческой грамматики", поскольку она преимущественно реализуется в сфере, согласно лучшему из известных мне определений, "малых крупиц" "надежного понимания" [2, с. 6]. Один из примеров такой "малой крупички"- следующая фраза из анализа стихотворения Ф.И.Тютчева "О чем ты воешь, ветр ночной?..": "Любопытно, что в клаузулах по сравне-

"Эйдосная" теория литературы, "литературоведческая грамматика", "персоналистская" теория литературы [см.: 1].

нию со всем текстом - обратно-зеркальное соотношение устойчивых "а" - "о" - "е" и неустойчивых "у" - "и": насколько устойчивые преобладают во всем стихотворении, настолько же в клаузулах преобладают неустойчивые и наоборот" [2, с. 7]. Это суждение "правильно", и оно будет оставаться таким через какое угодно количество лет, как никогда не изменится, к примеру, правильность химической формулы воды. Оставаясь в пределах "малых крупиц", "литературоведческая грамматика" достигает своей главной цели - полной объективности выводов. Но как только она переходит от малых наблюдений к обобщениям, касающимся сущности поэтического творчества, ее суждения неизбежно оказываются более произвольными, нежели суждения, принадлежащие другим направлениям академической теории литературы, которые к этой проблеме непосредственно обращены. Преимущественная сфера "литературоведческой грамматики" - это сфера правильности, а не истины. В этом ее специфика, здесь она превосходит все другие направления теории литературы, но в этом же и ее ограниченность. Тогда, может быть, "эй-досная" теория литературы и "персоналистская" имеют дело непосредственно с истиной, хотя по-разному ее понимают? Для первой путь к истине лежит через наглядное представление: "Что же касается утверждения, что *стихия искусства* есть вообще нечто недостойное, представляет собою *видимость* и *обман*, то это возражение было бы несомненно правильно, если бы можно было принимать, что видимость есть нечто не имеющее права на существование. Но на самом деле сама *видимость* существенна для *сущности*, истина не существовала бы, если бы она не становилась видимой и не являлась бы нам..." [3, с. 8. Пер Б.Г. Столпнера]. В свою очередь "персоналистская" теория литературы знает только "изреченную" истину: "Она выражается в *слове*. Истина, правда присущи не самому бытию, а только бытию познанному и изреченному" [4, с. 342]. Общим в приведенных разных пониманиях сущности истины является то, что оба они методологичны. Метод (*цѐв-одод* - букв.: путь вслед за чем) представляет собой путь к истине. Характером пройденного пути определяется сущность обретенного. Каждый из двух названных методов представляет собой одну из возможностей артикулировать истину. Глубина интерпретации в пределах того

или иного метода напрямую зависит от возможностей его языка. Известно, что наиболее пластичен язык "персоналистской" теории литературы. Можно ли утверждать, что ее метод открывает возможность для такой интерпретации, которая смогла бы захватить существо истины во всей возможной полноте, как она сказывается поэтическим произведением?

"Познанное и изреченное" в высказывании М.М.Бахтина отсылают нас к "мысли изреченной", которая, согласно Ф.И.Тютчеву, "есть ложь". Случайно ли это противоречие? Нет, потому что и в первом, и во втором случае мы имеем дело с ключевыми по значимости суждениями, позволяющими приблизиться к пониманию самого существа научной мысли М.М.Бахтина и поэтического творчества Ф.И.Тютчева. Поэтому указанное противоречие может означать только одно: истина, как ее понимает М.М.Бахтин, с какой-то иной точки зрения оказывается совсем не истиной. В этом как раз и проявляется конфликт истины и метода как такового (даже самого совершенного). О характере этого конфликта говорит Г.-Г.Гадамер: "...Науки о духе сближаются с такими способами постижения, которые лежат за пределами науки: с опытом философии, с опытом искусства, с опытом самой истории. Все это такие способы постижения, в которых возвещает о себе истина, не подлежащая верификации методологическими средствами науки" [5, с. 39. Пер. А.А.Рыбакова]. На чем основана наша уверенность, что устанавливаемое нами в результате проведенного исследования -это и есть истина, а не что-то другое? Не должен ли вопрос об истине (Истине) предшествовать любому нашему, в том числе и научному, изысканию? "Истину предполагаем "мы", ибо "мы", сущее в бытийном роде присутствия, "в истине" *суть*. Мы предполагаем ее не как что-то "вне" и "выше" нас, к чему у нас рядом с другими "ценностями" тоже имеется отношение. Не мы пред-полагаем "истину", но это *она* та, которая делает онтологически вообще возможным, что мы способны *быть* таким образом, что что-то "пред-полагаем". Истина впервые *делает возможным* нечто подобное предположению" [6, с. 227-228. Пер. В.В. Бибихина].

Любой из названных методов заранее предписывает, чем отныне надлежит быть поэзии: текстом, наглядным представлением

или разновидностью речевого общения. То, что почитается в данном случае истиной, раскрывается лишь в горизонте актуальной для того или иного метода фундаментальной установки, поэтому она неизбежно частична - ограничена рамками правильности. Сказанное касается не только "литературоведческой грамматики", но также других направлений академической теории литературы. При этом существо истины таково, что она ни в коем случае не собирается в целое путем сложения частичных истин, полученных в пределах разных методов, т.е. разных точек зрения на истину. Мы подошли, таким образом, ко второй аксиоме.

б) Субъект-объектная схема и неотделимое от нее субъективированное сознание познающего человека являются определяющей особенностью новоевропейской истории: "Если теперь человек становится первым и исключительным субъектом, то это значит: он делается тем сущим, на которое в роде своего бытия и в виде своей истины опирается все сущее. Человек становится точкой отсчета для сущего как такового" [7, с. 48. Пер. В.В.Бибихина].

Все вышеназванные направления академической теории литературы осуществляются в пределах этой схемы, реализуя разные ее варианты. В "литературоведческой грамматике" субъект и объект очевидным образом противостоят друг другу*, при этом на первый план выходят "отношения между объектами" [4, с. 342]. Характер "эйдосной" теории литературы определяется отношениями "между субъектом и объектом" [4, с. 343], при этом в наглядном представлении происходит взаимное сближение представляющего и представляемого. В "персоналистской" проблематика радикальным образом переносится в сферу межсубъектных отношений, ее предмет - "отношения между субъектами - личностные, персоналистические отношения: диалогические отношения между высказываниями, этические отношения и др. Сюда относятся и всякие персонифицированные смысловые связи. Отношения между сознаниями, правдами, взаимовлияния, ученичество, любовь, ненависть, ложь, дружба, уважение, благоговение, доверие, недоверие и т.п." [4]. Такой перенос

"Элемент насилия в объектном познании" [8, с. 65]. 18

не означает, разумеется, преодоления означенной схемы. Напротив, в нем как раз и проявляется вполне та основная тенденция новоевропейской истории, которая характеризуется постепенным утверждением субъективированного сознания как конститутивного момента любого постижения сущего: "Гуманизм в более узком историческом смысле есть... не что иное, как этико-эстетическая антропология. Это слово... обозначает то философское истолкование человека, когда сущее в целом интерпретируется и оценивается от человека и по человеку" [7, с. 51]. Ограниченность любого метода, стало быть, связана с тем, что он неизбежно подчиняет истину конститутивной для себя субъект-объектной схеме.

Наиболее элементарным вариантом означенной схемы является объективизм новоевропейского научного естествознания, который остается образцом для "литературоведческой грамматики". Ее сторонники убеждены, что границы объективизма и рационализма совпадают, поэтому, помимо прочего, считают себя призванными защищать эту цитадель от разрушительных тенденций "иррационализма". Однако это подвиг такого рода, который превращается в свою противоположность, если только не забывать, что никто иной, как, согласно определению Л.Шестова, "безудержный рационалист" Э. Гуссерль дал самую уничтожающую критику объективизма. В дополнение к сказанному об этом в опубликованной ранее статье [см.: 1, с. 9-Ю, 12] приведу еще несколько его суждений из работы "Кризис европейского человечества и философия": "...Путь философии лежит через наивность... В этой вначале неизбежной наивности застряли все, и даже начавшие свое развитие еще в древности науки. Выразимся яснее: самое общее имя этой наивности - *объективизм*... <...> Улучшения не может наступить, пока не понята наивность объективизма, порожденного естественной установкой на окружающий мир, и пока не прорвется в умы понимание извращенного характера дуалистического мировоззрения, где природа и дух должны трактоваться как реальности сходного рода, хотя каузально закрепленные одна на другой. Я совершенно серьезно полагаю: объективной науки о духе, объективного учения о душе – объективного в том смысле, что оно считает души и сообщества личностей существующими внутри про-

странственно-временных форм, - никогда не было и никогда не будет. <...> Дух по своей сути предназначен к самопознанию, и как научный дух - к научному самопознанию, и далее вновь и вновь. Лишь в чистом духовно-научном познании ученый не заслужит упрека в том, что от него скрыт смысл его собственных усилий. Поэтому науки о духе извращаются в борьбе за равноправие с естественными науками. Лишь только они признают за последними их объективность как самостоятельность, так сами впадают в объективизм. Но в том виде, в каком они существуют сейчас со всеми своими многообразными дисциплинами, они лишены последней, подлинной, добытой в духовном мирозерцании рациональности" [9, с. 120, 124-125]. Поэтому прежде, чем утверждать научность "литературоведческой грамматики" в качестве единственно значимой для теории литературы, не худо было бы сначала опровергнуть приведенные положения Э.Гуссерля. Можно сомневаться, что кому-либо это удастся сделать.

Сказанное об объективизме в той же, если не в большей, степени относится к понятию "субъект", критика которого, развернутая немецким идеализмом, была не только продолжена, но и осуществлена на более глубоком уровне в XX веке [см.: 10, с. 16].

Осознание факта, что объективизм, равно как субъективизм, в гуманитарной сфере непоправимо сужают горизонт возможного понимания, произошло в философии очень рано, задолго до Э.Гуссерля. Сам Э.Гуссерль "признает за своей феноменологией преемственность трансцендентальной постановки вопроса у Канта и Фихте" [5, с. 294]. Г.-Г.Гадамер, вводя в контекст разговора работы В.Дильтея и графа Йорка*, упоминает также философию тождества и отдельно "Феноменологию духа" Гегеля [5, с. 303]. Когда, к примеру, Ф.Шеллинг в "Системе трансцендентального идеализма" соотносит объективизм с обобщенным знанием, отказывая ему в принадлежности к подлинной рациональности [см.: 11, с. 237], он делает вывод, аналогичный тому, к которому позднее пришел Э.Гуссерль. В пределах указанной традиции утверждается иное, более глубокое понимание сущности субъект-объектных отношений. В настоящей статье нет

Г.-Г.Гадамер в данном случае движется вслед за М.Хайдеггером; см. сопоставление идей В.Дильтея и графа Йорка в кн.: [6, с. 397-404].

возможности входить в детальное рассмотрение этой объемной проблемы, поэтому ограничимся лишь некоторыми примерами.

С формулировки интересующего нас положения начинается упомянутая работа Ф.Шеллинга: "Всякое знание основано на совпадении объективного и субъективного. Ибо *знают* только истинное; истина же состоит в совпадении представлений с соответствующими им предметами" [11, с. 232. Пер. М.И.Левиной]. О том же говорит Э.Гуссерль в работе "Философия как строгая наука": "...Если теория познания хочет... исследовать проблемы отношения между сознанием и бытием, то она может иметь при этом в виду только бытие как коррелят сознания, как то, что нами "обмыслено" сообразно со свойствами сознания: как воспринятое, воспомнутое, ожидавшееся, образно представленное, сфантазированное, идентифицированное, различенное, взятое на веру, предположенное, оцененное и т.д. <...> Всякий род предметов, которому предстоит быть объектом разумной речи,... должен сам проявиться в познании, т.е. в сознании, и, сообразно смыслу всякого познания, сделаться данностью" [9, с. 139]. Нетрудно заметить, что приведенное суждение соприкасается с "эйдосной" теорией литературы ("образно представленное"), но так же и - в определенном смысле - с "персо-налистской", подтверждением чего является применение М.М.Бахтиным феноменологического метода в ряде работ [см.: 12, с. 399] при всей противоречивости его отношения к феноменологии. Почему только "соприкасается"? Потому что феноменология редуцирует эйдос, а "эйдосная" теория литературы его тематизирует; потому что феноменология редуцирует "мирскую жизнь" и "мирские интересы", а "персоналистская" теория литературы их тематизирует [см.: 9, с. 69-71, 75-77]. Именно потому, что феноменология постэстетична, т.е. конституируется на основе редукции эстетического, она не является методологической основой "эйдосной" теории литературы. В то же время эта редукция является тем, что сближает феноменологию и теоретико-литературный персонализм.

Нет сомнения, что в сфере наук о духе способность понимания, о которой говорят Ф.Шеллинг и Э.Гуссерль, неизмеримо превосходит как односторонний объективизм, так и - причем с еще большими основаниями - односторонний субъективизм.

И если бы наше понимание всегда осуществлялось в пределах субъект-объектной схемы, можно было бы утверждать, что данная способность открывает путь к наиболее глубокому пониманию сущности поэзии. Все дело, однако, в том, что означенной схемой не охватывается, воспользуемся выражением Г.-Г.Гадамера, все "целое самого осуществления понимания" [10, с. 22]. Это целое может приоткрыться лишь в горизонте фундаментальной онтологии, мыслящей бытие как понимающее присутствие в мире: "Бытие-истинным (истинность) высказывания должно быть понято как *бытие-раскрывающим*. Истинность имеет таким образом никак не структуру согласованности между познанием и предметом в смысле приравнивания одного сущего (субъекта) к другому (объекту). Бытие-истинным как бытие-раскрывающим опять же онтологически возможно только на основе бытия-в-мире. Этот феномен, в котором мы опознали основоустройство присутствия, есть *фундамент* исходного феномена истины" [6, с. 218-219].

Сразу же проясняется ограниченность той онтологической проблематики, обсуждение которой возможно в пределах представляющего мышления ("эйдосная" и "персоналистская" теории литературы). Ограниченность, которая имеется здесь в виду, с неизбежностью обусловлена онтологической беспочвенностью субъективированного сознания, которое утверждает себя в качестве конститутивного момента познания. Понимание - это не просто одна из способностей или функций нашего сознания, "не примиренческий идеал человеческого жизненного опыта в старческую эпоху духа, как у Дильтея, но также не последний методологический идеал философии в противовес наивности бытской жизни, как у Гуссерля; это, напротив, *изначальная форма исполнения человеческого существования*, которое представляет собой в-мире-бытие. До всякой дифференциации понимания на различные направления прагматического и теоретического интереса понимание является способом бытия человека, поскольку оно есть способность бытия и "возможность" [5, с. 311; см. также: 6, с. 148-153]. В этом суждении раскрыта одна из основных особенностей хайдеггерской фундаментальной онто-

логии. В той мере, в какой поэзия оказывается бытийной (а кто в наше время будет это отрицать?)*, понимание как "изначальная форма исполнения человеческого существования" не может не быть актуальным и в ее сфере. Таким образом, в контексте фундаментальной онтологии (которая, будучи направленной на поэзию, становится "филологической" теорией, поскольку осуществляется в ситуации не просто "при языке", но при поэтическом языке) вторичными оказываются не только субъект-объектная схема, не только исходящая из нее любая методологическая установка, но также само разграничение наук на естественные (науки о природе) и гуманитарные (исторические, науки о духе). в). Когда в предыдущем пункте мы говорили о соотносительности познающего сознания и познаваемого предмета как высшей форме субъект-объектных отношений, мы уже, собственно, перешли к рассмотрению третьей аксиомы, подразумевающей, что поэзия - это всегда *предмет* теоретико-литературного изучения. Может быть, наиболее удачно сущность данной методологической установки выразил В. фон Гумбольдт: "Делая сопричастной себе форму всего происходящего, дух должен лишь глубже понять действительно доступный исследованию материал, научиться познавать в нем больше, чем это доступно простой рассудочной операции. Все сводится единственно к этой ассимиляции исследующей силы и исследуемого предмета" [14, с. 294. Пер. М.И.Левиной]. Именно об этой ассимиляции на самом деле шла речь, когда мы говорили о взаимной обусловленности языка описания и предмета осмысления, которая по-разному проявляется в "эйдосном" и "персоналистском" направлениях современной теории литературы. Методологически более совершенный подход делает возможным более глубокое понимание сущности поэтического творчества в пределах двух названных направлений. Открывается, следовательно, путь к достижению такой научной строгости познания, которая оставляет далеко позади любую объективистскую "точность". Однако отмеченное важное отличие "эйдосного" и "персоналистского" направлений от "литературоведческой грамматики" все же ут-

* См. у В.И.Тюпы: "...Бессмертные стихи"... неоспоримо бытийственны и неподвластны человеческому субъекту воли..." [13, с. 105].

верждается в пределах их общей принадлежности сфере представляющего мышления. Для каждого из них в силе остается понимание истины как "достоверности представления" [7, с. 48] при всех существенных отличиях в характере самого представления - наглядного ("эйдосная" теория литературы) или абстрактного ("прозаического", по определению Гегеля) в двух других направлениях. При этом и здесь устанавливаются противоположности: "прозаическое" представление "литературоведческой грамматики" доэстетично, тогда как "персоналистской" - постэстетично: оно направлено на онтологическое, формирующееся на основе редукции эстетического.

Является ли опредмечивание поэзии единственно возможным путем постижения ее сущности? Если нет, обеспечивает ли такой подход более глубокое ее понимание, чем возможный какой-либо иной? На первый вопрос ответил Г.-Г.Гадамер: "Рефлектирующий дух кажется сначала безгранично свободным. В своем возвращении к себе он всецело у себя. В самом деле, немецкий идеализм - в фихтевском понятии деятельности или в гегелевском понятии абсолютного знания - мыслит это осуществление у-себя-бытия духа как наивысший из всех возможных способов наличного бытия вообще, присутствия вообще. Но как только понятие полагания было подвергнуто феноменологической критике, обнаружилось, что главенство рефлексии основательно подорвано. В ходе этой критики выяснилось, что не всякая рефлексия выполняет объективирующую функцию или, иначе говоря, не всякая рефлексия превращает в предмет то, на что она направлена. <. .> Речь идет не о том, что осуществлению понимания постоянно сопутствует сознание, по своему содержанию не являющееся опредмечивающим, а о том, что понимание вообще не может быть схвачено как сознание чего-то, поддающегося исчислению, что целое самого осуществления понимания вовлечено в событие, им оременено и им пронизано. Свобода рефлексии, это мнимое у-себя-бытие, в понимании вообще не имеет места - настолько всякий акт определен историчностью нашей экзистенции" [10, с. 20, 22-23. Пер. В.С.Малахова]. Из приведенного высказывания ясно, почему убежденность в тотальном опредмечивании познаваемого и осмысляемого Г.-Г.Гадамер определяет как "наивность рефлексии" [там же, с. 16, 19], которая должна

быть преодолена. Последняя фраза является ответом на второй вопрос, сформулированный выше.

Таким образом, постулируемая "филологическая" теория начинается там, где заканчивается сфера действия охарактеризованных направлений современной академической теории литературы. Актуальное для нее мыслительное пространство начинается за пределами методологизма, субъект-объектной установки, опредмечивающего подхода к поэтическому произведению. Это пространство оказывается достижимым при одном самом главном условии: мы должны научиться воспринимать *язык* не как *предмет* научного познания, но как онтологическую основу, предопределившую саму возможность человеческого мышления, следовательно, и самого научного познания. Речь, стало быть, идет не об онтологии, которая конституируется в сфере представляющего мышления, следовательно, предстает в своем метафизическом измерении ("эйдосная" теория литературы и "персоналистская"), но о фундаментальной онтологии, сущность которой может быть понята лишь в пространстве вопрошающего мышления.

Сказанного, очевидно, недостаточно, чтобы прояснить, в чем заключается онтологическое различие теоретико-литературного персонализма и "филологической" теории. Мы знаем, что и для М.М.Бахтина, и для М.Хайдеггера бытие событийно, однако артикулируется ими эта важнейшая для них особенность бытия противоположным образом. Сущность позиции М.М.Бахтина адекватно раскрывается в выражении *событие бытия*, тогда как у М.Хайдеггера речь идет о *бытии события*. Это значит, что М.М.Бахтин мыслит событие из бытия, тогда как М.Хайдеггер, напротив, бытие из события [см.: 7, с. 426]. Понимание бытия, следовательно, у М.М.Бахтина остается метафизическим, а событие и бытие предстают как "понятие", "категория" [см.: 15, с. 63, 65], т.е. осмысляются в границах представляющего мышления. Понятием бытия не случайно у М.М.Бахтина обусловлено "надбытие", в котором и для которого в свою очередь "все бытие" существует [4, с. 341]. У М.Хайдеггера бытие в качестве события предстает как равноиз-начальное истине и должно быть помыслено из присутствия в его соотнесенности с существом языка, как оно проявляется в

Литературоведческий сборник

сказе и в речи, каковой может стать сказ. Ни о каком "надбытии" здесь ничего нельзя сказать, пока оно не выступит в присутствии, в "просвет бытия", пока оно не станет бытием.

Вопрошающее мышление не методологично, поскольку оно - не путь к истине. Прежде, чем вступить на тот или иной путь, человек должен отдать себе отчет в том, какую цель он преследует и на какие вопросы он должен найти ответы на этом пути. Другими словами, человек предварительно устанавливает закон или законы, которым он должен подчиниться, чтобы не сбиться с пути. Поэтому изначально не путь ведет нас, но мы устанавливаем, каким он должен быть, и только затем, когда сделаны первые шаги, начинает действовать инерция пути, которая не всегда приводит к тому, что мы надеялись обрести. Но даже если на всех путях нас ожидало разочарование, все же нельзя сказать, что они были бесполезны: лишь пройдя их и обретя таким образом опыт иного, человек возвращается к своему началу, но возвращается другим. Теперь он оказывается способным к сосредоточенному всматриванию и вслушиванию в то, что когда-то без сожаления оставил, про-смотрел и что на самом деле составляет основу его присутствия, пре-бывания в мире -его бытия. И тогда другим смыслом наполняются многие привычные и потому ставшие закрытыми слова, например, слово "закон": "Νομος, не просто закон, но в более изначальной глубине предназначение, таящееся в миссии бытия. Только это предназначение способно привязать человека к бытию. Только такая связь способна поддерживать и обязывать. Иначе всякий закон остается просто поделкой человеческого разума. Существеннее всякого установления правил, чтобы человек нашелся в истине бытия как своим местопребыванием. <...> Наш язык называет надежное место пребывания "кровом". Бытие есть кров, который укрывает человека, его экзистирующее существо, в своей истине, делая домом экзистенции язык. Оттого язык есть вместе дом бытия и жилище человеческого существа" [7, с. 218]. Чтобы уяснить ближайшее ("кров", "дом", "жилище"), не нужно куда "идти", но для начала нужно осознать факт своей принадлежности языку как "дому бытия", под кровом которого возможно такое понимание, которое становится исполнением изначального способа присутствия человека в мире - его предназначения. При

этом не нужно забывать, что если язык - "кров", "дом бытия", то поэзия (жилок;) - его сокровенная горница. Вопросанием, стало быть, правит не установка субъективированного сознания, но сам язык, в нашем случае - поэтическая речь. Когда М.Хайдеггер одну из ключевых своих филологических работ называет "Путь к языку" [см.: 7, с. 259-273], он имеет в виду, что много нужно пройти, прежде чем путь станет пребыванием. Это произойдет лишь тогда, когда уяснится, что язык, прежде всего, - "хранитель присутствия" [7, с. 272]. Такое пребывание никогда не бывает простым продолжением пройденного: на "пути к языку", в случае, если сущность языка нам приоткрылась, неизбежно изменяется "смысл формулы пути" [7, с. 260]. Путь принадлежит теперь не человеку, а "существу языка" [7, с. 269].

Отнюдь не праздный вопрос, в каком случае наше понимание более подлинно - когда мы открыты смыслу, который сказывается поэтической речью, или, напротив, когда мы ограничены рамками избранного метода, причем таким образом, что никогда не проблематизируем его основоположения? Ясно, что в том и другом случае речь идет о разном понимании: "...Может иметься миропонимание, которое изначально разворачивается из здесь-бытия, - тогда оно подлинно; или оно может развиваться внутри заранее заданных рамок, не ставя их под вопрос, даже их, собственно, не понимая, - тогда оно не подлинно" [16, с. 95]. Оставляя в стороне вопрос об иерархии, укажем только, что данным суждением уже намечено предпринятое нами разграничение толкования и интерпретации.

В "филологической" теории, поскольку ее сущность определена вопрошающим мышлением, открывается "перспектива для мысли, пытающейся отвечать существу языка" [7, с. 277; из последних публикаций см.: 17]. По той причине, что существо языка наиболее полно выявляется именно в поэзии как изначальном сказывании истины, "филологическая" теория обращена именно к ней. Любое усилие мысли в данном случае одновременно оказывается усилием поэзии помыслить и осмыслить себя: в этом заключена сама суть вопрошающего мышления. Вот почему постулируемая "филологическая" теория не является "философией языка", которая никакого другого языка, кроме как опредмеченного, не знает. С указания на это разграничение на-

чинает предисловие к русскому изданию своей книги Фр.-В. фон Херрманн: "Название моей публикуемой здесь в переводе работы *Фундаментальная онтология языка* призвано указать, что вопрос о сущности языка ставится не в привычных границах одной из философских дисциплин, философии языка...". И далее: "...Включение в фундаментально-онтологически ограниченную экзистенциальную онтологию вот-бытия выявления экзистенциальной сущности языка свидетельствует о том, что к сущности бытия, мира, пространства, времени и истины принадлежит сущность языка, а именно таким образом, что бытие, мир, пространство, время и истина обусловлены сущностью языка" [17, сб-7. Пер. И.Н.Инишева]. Поэтому вопрошание - это, прежде всего, вопрошание самого языка. Толкование как способ понимания поэтической речи движется в пространстве так понятого языка. Сказанное необходимо рассматривать как одну из попыток выявить сущность "филологической" теории. Философия языка, как и наука о языке, не только не раскрывает, но уводит в сторону от понимания подлинной природы языка: "У нас есть наука о языке, а бытие сущего, которое она имеет темой, туманно; даже горизонт для исследующего вопроса о нем загорожен. <...> Философскому исследованию придется отказаться от "философии языка", чтобы спрашивать о "самых вещах", и оно должно привести себя в состояние концептуально проясненной проблематики" [6, с. 166]. Одна из основных задач "филологической" теории как раз и заключается в прояснении проблематики, связанной с онтологической природой поэтической речи.

Сложнее, нежели с вопросом о философии языка, обстоит дело с вопросом о герменевтике. Это слово влечет за собой целый шлейф разнообразных смыслов и значений, которые нуждаются в развернутом рассмотрении. Кратко можно сказать, что "филологическая" теория, как ее понимает автор диссертации, не связана непосредственно с герменевтикой XIX века, которая целиком конституируется в границах представляющего мышления. Что касается века XX, то как раз в период интенсивных размышлений о сущности вопрошающего мышления, об онтологической природе языка М.Хайдеггер от понятия "герменевтика" отказывается [см.: 7, с. 278-279]. Впрочем, вполне корректно называть "филологическую" теорию филологической герменев-

тикой при условии, что имеется в виду герменевтика XX века, как ее определяет М.Хайдеггер: "Герменевтика в "Бытии и времени" и не учение об искусстве истолкования, и не само истолкование, но скорее попытка впервые определить из герменевтического сущности истолкования". Загадочность сказанного, не забывает уточнить свою мысль М.Хайдеггер, не в последнюю очередь объясняется тем, что "предмет загадочен и, возможно, дело идет даже вовсе не о предмете" [7, с. 279]. Приведенным суждением проясняется одновременно вопрос о правомерности разграничения интерпретации и толкования. До тех пор, пока мы остаемся в сфере действия охарактеризованных выше аксиом, *никакой необходимости в таком разграничении нет и быть не может*. В пределах "эйдосной" теории литературы, "литературоведческой грамматики", "персоналистской" теории литературы синонимичное использование этих слов вполне корректно. Такое толкование, однако, которое не различается с интерпретацией, имеет доонтологический характер, если онтологию мыслить в пространстве вопрошающего мышления, оставляющего в стороне метафизическую проблематику с конститутивной для нее субъект-объектной схемой. Когда же для нас актуальной становится граница, разделившая современную академическую теорию литературы и теорию "филологическую", разграничение интерпретации и толкования как двух способов понимания, соотношенных с двумя разными способностями мышления - представляющим и вопрошающим, *становится совершенно необходимым*.

Утверждаясь в своем собственном качестве, "филологическая" теория не ставит своей целью упразднить предшествующие направления или поставить под сомнение правомерность их существования. Она утверждается в той сфере, где нет почвы для борьбы, где принцип "или-или" не действует. Ее рождение - "приращение нового измерения исследования" [5, с. 295]. Необходимость такого приращения понятна из вышеизложенного. Выступать против этой необходимости - значит, ставить под сомнение "ведущую функцию" и "бесконечную задачу" не только философии, но и, по крайней мере, в не меньшей степени филологии - "функцию свободной и универсальной теоретической рефлексии" [9, с. 118]. Только направление, в котором подспуд-

но присутствует чувство ущербности, может испытывать враждебность к этой функции и задаче и выступать против нее.

Цитированная литература

1. Домашенко А.В. О трех направлениях современной академической теории литературы // Литературоведческий сборник. - Донецк, 2004. - Вып. 17-18.
2. Бройтман С.Н. "О чем ты воешь, ветер ночной?.." // Анализ одного стихотворения: "О чем ты воешь, ветер ночной?.." Ф.И.Тютчева. - Тверь, 2001.
3. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. - Кн. 1 // Гегель Г.В.Ф. Сочинения. -М., 1938.-Т. 12.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979.
5. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. - М., 1988.
6. Хайдеггер М. Бытие и время. - М., 1997.
7. Хайдеггер М. Время и бытие. - М., 1993.
8. Бахтин М.М. <Риторика, в меру своей лживости...> // Бахтин М.М. Собр. соч. - М., 1997. - Т. 5.
9. Гуссерль Э. Философия как строгая наука. - Новочеркасск, 1994.
10. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. - М., 1991.
11. Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения: В 2 т. - М., 1987. - Т.1.
12. Гоготишвили Л.А. Комментарий к рукописи М.М.Бахтина "К философским основам гуманитарных наук" // Бахтин М.М. Собр. соч. - М., 1997. - Т. 5.
13. Тюпа В.И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. - Самара, 1998.
14. Гумбольдт В. фон. О задаче историка // Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. - М., 1985.
15. Михаил Бахтин: pro et contra. - СПб., 2001. - Т. 1.
16. Бимель В. Мартин Хайдеггер, сам свидетельствующий о себе и своей жизни. - Челябинск, 1998.
17. Херрманн Фр.-В. фон. Фундаментальная онтология языка. -М., 2001.

Анотація

У статті йдеться про сутність "філологічної" теорії, що відрізняється від усіх напрямів сучасної академічної теорії літератури ("ейдосної", "персоналістської" та "літературознавчої граматики"). Автор вважає, що вона ("філологічна" теорія) не є методологічною, утворюється поза межами суб'єкт-об'єктної схеми, а також "не перетворює на предмет" (Г.-Г.Гадамер) поезію, тобто те, на що вона спрямована.

Annotation

The article deals with the essence of "philological" theory that differs from all trends of modern academic theory of literature. In the author's opinion, the "philological" theory is not methodological; it is being formed beyond the subject-and-object scheme, and it "does not turn" poetry, i.e. what it is directed at, "into an object".

*Стаття надійшла до редакції 10.11.2004
Стаття поступила в редакцію 10.11.2004*

УДК 82.0

Чернышева О.А.

ЧИТАТЕЛЬ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Проблема "читателя" является одной из актуальных в современном теоретическом литературоведении. И хотя последнее десятилетие отмечено окончательным признанием "вложенной в произведение программы воздействия", которая организует читательское восприятие и формирует читателя как рецептивную модель, многое в категории "читатель" остается еще не проясненным. Это касается и вопроса участия читателя в творческом событии, в акте творчества писателя, в художественном произведении.

"Читатель может присутствовать в произведении напрямую, будучи конкретизированным и локализованным в его тексте, - пишет В.Хализев в "Теории литературы". - Авторы порой размышляют о своих читателях, а также ведут с ними беседы, воспроизводя их мысли и слова. В связи с этим правомерно говорить об *образе читателя* как одной из граней художественной "предметности"... Другая, еще более значимая, универсальная форма художественного преломления воспринимающего субъекта - это подспудное присутствие в целостности произведения его воображаемого читателя, точнее говоря, "концепция адресата" [1, с. 116].

"Имплицитный читатель" рецептивной эстетики имманентно присутствует в произведении, и авторская энергия направлена, прежде всего, на него. При этом присутствие читателя в произведении понимается как потенциал воздействия, внутренне присутствующий произведению, чья структура и есть апелляция к адресату.

Необходимость учитывать читателя, адресата как фактор стиля произведения подчеркивали еще в 20-е годы. А.Белецкий и М.Бахтин. "Изучая поэтов, мы редко учитываем этих воображаемых собеседников; а между тем именно они помогли бы нам часто в наших усилиях понять и приемы творчества, и всю поэтику поэта; в каждом художественном произведении... скрыт более или менее искусно императив; всякая речь всегда имеет в виду воздействие" [2, с. 31].

В работе "Слово в жизни и слово в поэзии" В.Волошинов (М.Бахтин) писал: "Мы берем также только того слушателя, ко-

торый учитывается самим автором по отношению к которому ориентируется произведение и который поэтому внутренне определяет его структуру, - но отнюдь не ту действительную публику, которая фактически оказалась читательской массой данного писателя" [3, с. 79]. Подобное понимание слушателя (читателя) - "только тот слушатель, который учитывается самим автором" - определяется поставленной ученым задачей: наметить "в краткой и предварительной форме те три существенных момента во взаимоотношениях участников художественного события, которые определяют основные, грубые линии поэтического стиля как социального явления (там же).

О значении слушателя для "формы поэтического произведения" М.Бахтин писал: "Ведь взаимоотношение автора и героя никогда не бывает действительно интимным взаимоотношением двоих: форма все время учитывает третьего - слушателя, который и оказывает существеннейшее влияние на все моменты произведения" [3, с. 82]. Подобная значимость слушателя в поэтическом произведении обусловлена тем, что "у него свое *незаместимое место* в событии художественного творчества; он должен занимать особую и притом *двустороннюю позицию* в нем: по отношению к автору и по отношению к герою, - и эта позиция определяет стиль высказывания" [3, с. 82]. Подчеркивая положение о том, что все время имеется "в виду слушатель - как имманентный участник художественного события, изнутри определяющий форму произведения", М.Бахтин рассматривает два направления, в которых слушатель "может определять стиль поэтического высказывания". Это "два основных момента: во-первых, близость слушателя к автору и во-вторых, отношение его к герою" [3, с. 82].

Итак, в современной теории литературы признание присутствия читателя в произведении базируется на понимании коммуникативной природы художественного творчества, ставшем "аксиомой современного теоретического знания о литературе, вытекающей из внутренне диалогической природы эстетического переживания как эмоциональной рефлексии" [4, с. 78].

В недавно изданной двухтомной "Теории литературы" указаны две функции читателя: "По отношению к герою (эстетическому объекту произведения/позиция адресата - это пози-

ция **сопереживания**: узнавания в условностях воображения аналогов жизненной реальности. По отношению к эстетическому субъекту произведения - это позиция **сотворчества**: усмотрения творческой воли автора в целостной завершенности воображаемого мира и его носителя - текста" [4, с. 79].

Подобное понимание рецептивной позиции читателя порождает два вопроса. Вопрос первый: чему сопереживает читатель? Конечно, героям. Для сопереживания героям читатель должен воспринять их как живых человеческих личностей, пребывающих в своем времени и пространстве, соответственно им чувствующих, мыслящих и поступающих. Но героев литературного произведения как реальных и живых людей в жизненном контексте читателя как биографической личности нет и не может быть по той простой причине, что они - порождение творческой фантазии писателя. Отсюда следует, что автор, герои и читатель должны находиться в некоем пространстве, которое и позволит им непротиворечиво встретиться. Таковым является эстетическое пространство, фиксирующее собой эстетическое, поэтическое бытие читателя, автора и героев, отличное от бытия прозаического.

Вопрос второй: как происходит сотворчество читателя и писателя, если у них подчас разные пространственно-временные координаты? Ответ на данный вопрос опять же заставляет говорить о таком пространстве, в котором станет возможным сотворчество читателя, то есть объединение в одном акте творчества писателя - творца и читателя. Таким пространством, не обладающим физическими качествами материального объекта, но позволяющим встретиться двум субъектам творчества, разделенным физическим временем и пространством, и является эстетическое, поэтическое пространство, о котором говорилось выше и которое определяется терминами "эстетический объект", "целое произведение" [5], "поэтический мир", "внутренний мир" произведения [6]. "Эстетический объект", "поэтический мир" произведения и есть эстетическое, поэтическое бытие участников творческого акта - автора-творца, героев и читателя.

Как следует из сказанного, определение рецептивной позиции читателя как позиции сопереживания и сотворчества сопряжено с проблемой онтологического порядка: с проблемой бытия читателя. Определение его как эстетического, поэтиче-

ского в свою очередь с необходимостью ставит вопрос бытия произведения искусства слова. Эстетическое бытие читателя, характеризующееся тем, что читатель утверждает свою точку зрения в пространстве героев как реальных, живых людей, противоречит традиционному пониманию литературного произведения, ибо литературное произведение как "зафиксированный в тексте продукт словесно-художественного творчества, форма существования литературы как искусства слова" (7, стлб. 438) запрещает воспринимать героев как реальных лиц в силу отсутствия таковых в нем. Вместе с тем факт читательской и литературоведческой практики убеждает в обратном, то есть в наличии в произведении изображенного предмета в его телесно-природной форме. Данное противоречие проблематизирует литературное произведение в его традиционном понимании и заставляет говорить о такой форме его бытия, которая не противоречила бы ни читательской, ни творческой практике, так как автор изображает своих героев как действительно существующих личностей, что в свою очередь требует от читателя относиться к ним адекватно, то есть к как особого рода, но реальности.

В свое время способ восприятия изображенного в художественном произведении, согласно которому читатели "всем существом своим ощущают и Печорина, и Лаврецкого, и князя Андрея, и всех других как живых людей, единичных и конкретных" [8, с. 32] Г.Гуковский назвал "наивнореалистическим". Таковым восприятие персонажей произведения будет в том случае, если допустить возможность существования Печорина, Лаврецкого и т.д. как живых людей в действительности читателя как реальной биографической личности. Чтобы Печорин, Лаврецкий воспринимались как живые люди, действительно существующие в своем жизненном пространстве, надо поставить вопрос, какой читатель воспринимает их указанным способом, то есть необходимо различать читателя как реальную биографическую личность и читателя, принявшего на себя поэтические, творческие законы в акте чтения произведения. Действие их на читателя и обуславливает возможность восприятия им изображенного словом человека как живого и реального.

Итак, чтобы воспринять Печорина, Лаврецкого и т.д. как "живых людей, единичных и конкретных", читатель должен

Литературоведческий сборник

войти в произведение и, будучи его компонентом, встать на внутреннюю точку зрения в нем. При этом выражение "войти в произведение" теряет свой метафорический смысл, ибо речь идет о литературном произведении, не имеющем материального способа существования. Оно является единством автора, героев и читателя, живое динамическое событие взаимоотношения которых фактом своего развития образует "пространство", объединяющее их и превышающее действительности каждого из них, - поэтический мир".

Поэтический мир произведения - это событие взаимодействия автора, героев (изображенных людей в их телесной форме), читателя, сопрягающее их жизненные формы в едином поэтическом событии. Поэтическое событие изменяет ("расширяет") нашу действительность, усложняет ее, вследствие чего она и действительность произведения неразличимы. Изменившаяся в результате "вмещения" поэтического произведения действительность и есть "поэтический мир". "Поэтический мир" - это в определенном бытийном контексте протекающее событие обнаружения произведением своих поэтических, эстетических свойств, другими словами, поэтическое, эстетическое событие.

В силу того, что автор и читатель, будучи реальными биографическими личностями, находятся каждый в своем жизненном контексте и разделены временем и пространством, а герои в этих контекстах только плод творческой фантазии, возникает необходимость определения общего для всех троих способа бытия. Таковым, как указывалось выше, является эстетическое, поэтическое бытие. Автор и читатель поэтическое бытие обретают в акте творчества и чтения, подчиненных единому поэтическому закону. Под действием его, они приобретают поэтические формы бытия. Поэтическими формами бытия читателя являются две формы: форма созерцания как субъекта восприятия персонажа и форма слушателя - субъекта восприятия слова повествователя, изображающего персонаж. Созерцатель - субъект, воспринимающий изображенную человеческую личность как живую и реальную. Его сознание соприродно воспринимаемой жизни.

Приобретая в акте чтения поэтические формы, читатель оказывается в поэтическом мире произведения (в мире творческой фантазии), в котором он одноприроден с героями, в силу

чего становится возможным восприятие изображенного, словом человека как живого и реального. Отсюда следует, что форма причастности читателя, авторы и персонажей к поэтическому бытию, поэтическому миру внутренняя, творческая, осуществляющаяся в сознании автора и читателя, другими словами, во внутренней форме. В ней и происходит встреча одноприродных по форме автора, персонажей и читателя, разворачивается поэтическое событие.

М.Бахтин "законченное поэтическое произведение" понимал как "художественное словесное высказывание" [9, с. 75]. Само же слово, согласно теории ученого, формируется в акте высказывания - восприятия, в процессе взаимодействия говорящего, слушателя и предмета: *"Всякое действительно произнесенное (или осмысленное), а не дремлющее в лексиконе слово есть выражение и продукт социального взаимодействия трех: говорящего (автора), слушателя (читателя) и того, о ком (или о чем) говорят (героя)"* [9, с. 73-74].

В пространстве между говорящим и слушателем слово - только звук, лингвистически определенное слово, носитель смысла; тот, о ком говорят или о чем говорят, "смысл", предметно выраженный, находится в другой, запредельной действительности. Слово-высказывание, являясь сверхъединством двух действительностей, между которыми проходит граница, предстает как внутренняя форма относительно объединяемых им действительностей, их объектов и субъектов восприятия.

Если мыслить художественное произведение как живое событие взаимоотношения автора, персонажа и читателя, совершающиеся на материале звукового комплекса, то есть как поэтический мир, то есть основание говорить, что поэтический мир - это слово-высказывание, внутренняя форма автора, персонажа и читателя. М.Бахтин подчеркивал: "Автор литературного произведения (романа) создает *единое* и *целое* речевое произведение (высказывание)" [10, с. 294]. Разобщенные во времени и пространстве автор и читатель, а также персонаж объединяются в некое единство, которое и есть их единая внутренняя форма, другими словами, внутренняя форма автора - это внутренняя форма героя - это внутренняя форма читателя.

Поясним сказанное. В акте творчества автор, воспринимая персонаж как созерцатель, принимает форму героя, которого в качестве повествователя изображает в слове - высказывании; событие изображения автор воспринимает как слушатель. Герой и повествователь - поэтические формы автора, созерцатель и слушатель - поэтические формы читателя. Как видим, в акте творчества автор соединяет в себе внутренним образом (в своем "внутреннем мире") творца, персонажа и читателя, образуя поэтический мир, поэтическое целое.

В акте чтения читатель, созерцая персонаж, принимает форму героя, которого как повествователя изображает в своем слове-высказывании; событие изображения читатель воспринимает в качестве слушателя. В акте чтения читатель соединяет в себе внутренним образом (в своем сознании) читателя, персонажа и автора, образуя поэтическое единство, поэтический мир.

Сказанное позволяет утверждать, что акт творчества и акт чтения тождественны, неразличимы. Читатель - со-творец в акте творчества, автор - со-творец в акте чтения. В свое время М.Бахтин писал: "Эстетическое *целое* не сопереживается, но активно создается (и автором и созерцателем; в этом смысле с натяжкой можно говорить о сопереживании зрителя творческой деятельности и автора), лишь героям необходимо сопереживать, но и это не есть еще собственно эстетический момент, таковы является лишь завершение" [11, с. 141].

Сказанное позволяет утверждать, что в поэтическом мире произведения читатель является, наряду с автором и персонажем, конститутивным моментом.

Цитированная литература

1. Хализев В.Е. Теория литературы. - М., 1999.
2. Белецкий А.И. В мастерской художника слова. - М., 1989.
3. Волошинов В.Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Бахтин под маской. Маска пятая (первая полумаска). В.Н.Воло-шинов, П.Н.Медведев, И.И.Канаев. - М., 1996.
4. Теория литературы: В 2 т. / под ред. Н.Д.Тамарченко. - М., 2004.-Т. 1.

5. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. - К., 1994.
6. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. - М., 1984.
7. Гиршман М.М. Литературное произведение // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. - М., 1978. - Т.9.
8. Гуковский Г.А. Изучение литературного произведения в школе.-М., 1966.
9. Волошинов В.Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Бахтин под маской. Маска пятая (первая полумаска). В.Н.Воло-шинов, П.Н.Медведев, И.И.Канаев. - М., 1996.
10. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979.
11. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. - К., 1994.

Анотація

Стаття присвячена аналізу онтологічного статусу читача у поетичному світі твору. Розгляд рецептивної позиції читача дозволяє ставити питання його естетичного буття, що в свою чергу проблематизує літературний твір в традиційному розумінні і робить необхідним визначення такого його буття, яке б не суперечило ні читацькій, ні творчій практиці.

Annotation

The article focuses on the analysis of the reader's ontological status in the poetic world of a literary work. The examination of the reader's receptive position allows to raise the problem of his aesthetic being that, in its turn, sees as a problem the literary work in its traditional understanding and necessitates such a definition of its being that would contradict neither the reader's practice nor the creative one.

*Стаття надійшла до редакції 14.09.2004
Стаття поступила в редакцію 14.09.2004*

АГІОГРАФІЧНІ СЮЖЕТИ У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ КАНОНІЧНИХ ЖАНРІВ

Метою статті буде розгляд загальних закономірностей жанрових трансформацій агіографічних сюжетів у драматичних творах канонічних жанрів, тобто у трагедії та комедії, в епоху традиціоналізму*. Вибір аспекту дослідження мотивується недостатньою розробленістю даної проблеми в літературознавстві. У сучасному літературознавстві не бракує праць, де б висвітлювались ті чи інші особливості сюжетобудови окремого твору, в основі якого лежить агіографічний сюжет (особливо показові дослідження "Полієвкта" П.Корнеля, див., напр., працю В.П.Большакова "Корнель. Життєвий і творчий шлях", в якій детально розглянуті дискусії навколо цього твору від часів Корнеля - і до наших днів [2]). Разом з тим видається доцільним висвітлення особливостей поетики цих творів - на сюжетному рівні - як прояву загальних тенденцій засвоєння літературою агіографічного матеріалу, що відбивало б динаміку переосмислення подієво-семантичних доміант традиційних сюжетів агіографічного походження в добу рефлексивного традиціоналізму.

Особливу цікавість питання викликає через те, що у добу рефлексивного традиціоналізму саму поетику драматичних творів, написаних на агіографічні сюжети, майже з однаковою силою визначають дві традиції. З одного боку, це традиція певного канонічного жанру драматургії**, що виражається, зокрема, в

Відповідно до уявлень про два етапи історичного розвитку драми, у сучасному літературознавстві розрізняються класична (до сер. 18 ст.) і некласична драма. Панівні жанри класичного періоду - трагедія та комедія, некласичного - "драма" (жанр, співзвучний до нетрадиціоналістської епохи, на противагу закоріненим у глибокій давнині жанрам комедії та трагедії) [1, с 409].

Як наголошує М.М.Гришман, "жанрова спільність не тільки визначає зміст і форму поетичного цілого в їх закономірній відповідності одне одному, але утримує в узгодженості [...] наслідування і творення, вигадування" [3, с 14]. Відповідаючи на питання, як можна наслідувати тому, що могло б бути за вірогідністю та необхідністю, дослідник зазначає: це "можливе" постає як "реально існуючий жанровий зміст, як загальний смисл життєвого розвитку, що спрямовує індивідуальну творчу свідомість" [3, с 14].

особливостях сюжетоскладання. З іншого - традиція самого жанру життя, виражена на рівні традиційного сюжету, який несе у собі цілком визначену концепцію світу та людини. Ситуація з творами класичних жанрів - трагедії та комедії - принципово різниться від "драматизованого життя" напіврелігійного-напів-світського шкільного театру, що вибудовує жанровий канон у процесі пристосування життєвої історії до драматичної форми, обтяженої досвідом пізньосередньовічного театру, наприклад, мораліте (сюжетобудову цих творів ми розглядали у попередній статті [4]). Натомість розробка життєвого сюжету відповідно до жанрового канону трагедії може становити загрозу як для жанрової визначеності твору, так і для християнської концепції, закладеної у протосюжеті-житті, іншими словами, як для благочестя, так і для художніх якостей твору.

Передусім зупинимось на питанні, якою мірою певний жанровий канон детермінує особливості сюжетного рівня твору в літературі традиціоналістської доби. Для цього звернемося до спостережень історичної поетики над динамікою становлення відповідних поетологічних категорій, особливу ж увагу зосередимо на осмисленні питання "жанр і традиційний сюжет" на матеріалі теоретико-літературної думки XVII-XVIII ст.

Здійснюваний у рамках історичної поетики розгляд жанру через призму сюжетних схем демонструє значущість сюжетних трансформацій для усталення жанрів на ранніх етапах становлення словесності. Показовою є праця "Про походження літературно-міфологічних архетипів" (1994) Є.М.Мелетинський, де позначаються поняттям архетип первинні елементи, що складають одиниці певної "сюжетної мови" літератури, а самі жанри літератури - до часів Відродження включно - визначаються автором через комплекси архетипних мотивів, що зосереджуються навколо постаті головного персонажа і цим формують архетип героя, властивий для певного жанрового утворення, епічного чи драматичного [5].

Що ж стосується ієрархії визначальних ознак жанру про їх визначенні та систематизації теоретико-літературною думкою, то, як наголошують автори роботи "Категорії поетики у зміні літературних епох" [6], саме в античній літературі накреслюють-

Литературоведческий сборник

ся обриси жанрової системи, незалежної від стилістичної організації (хоч у першу чергу це стосується драми - жанру не тільки словесного). І тут при визначенні жанрів ставало питання про формалізацію топіки, що підлягла цьому гірше, ніж стиль, але у літературах другого покоління (наприклад, у давньоримській, що спиралась на дослід давньогрецької) виявлялась більш важливою за нього. Саме цим, на думку авторів цитованої статті, пояснюються переваги, що надавались традиційним сюжетам - які сприймалися як "міф" чи "історія" - на противагу "вимислу", так що навіть нетрадиційні сюжети, входячи] літературу, намагалися стверджувати себе як історію [6, с 22]. Утім, констатують дослідники, вимисел також тяжів де одноманітності і канонізації, прикладом чого можуть бути комічні ситуації у Менандра, Плавта, Теренція (адже творами. які пізноантичні, а потім і середньовічні поетики кваліфікували як "вігадку", були передусім комедії).

Осмислення жанру трагедії з самого початку супроводжувалось переглядом сюжетів на предмет їх придатності до драматичної обробки. Ще Аристотель констатує, що кращі трагедії тримаються у колі нечисленних родів, і наводить приклади Еді-па, Ореста, Фіеста, Мелеагра тощо, з якими трапилось щось жахливе або які щось жахливе вчинили самі (1453а) [7]. Надалі відбір міфів для драматизації міг визначатися їх відповідністю тим елементам жанрового канону, що були сприйняті з "Поетики" теоретиками Ренесансу та класицизму - композиційною структурою трагедії, її вимогами до матеріалу. Але в цілому коло міфологічних сюжетів було вже усталене традицією їх драматичної обробки, зокрема, в літературі античності, так що поето-ві-драматургу залишалось вступити у змагання з попередниками на терені традиційного сюжету.

Однак в історії теоретико-літературної думки можна відзначити період, коли відчувалась потреба виявити придатність певних сюжетів для їх втілення у творах певного жанру. Питання це постає в європейській поезиці здебільшого тоді, коли йдеться про практику розробки, відповідно до канонів певного жанру, таких традиційних сюжетів, звернення до яких історією даного жанру не освячене, а отже, потребує спеціального обгру-

нтування. Хоч, звичайно, у часи Ренесансу та класицизму не йдеться про осмислення категорії традиційного сюжету як такої, а ставиться питання про доречність розробки у трагедії чи епопеї певної "історії".

У межах нормативної поезики ця потреба особливо відчувається в епоху Відродження. Як зазначають автори колективної праці "Категорії поезики у зміні літературних епох", "домінуючий до того часу у рамках нормативної поезики принцип словесної організації тексту змінюється тоді принципом тематичної організації" [6, с 16]. Іншими словами, із трьох традиційних розділів риторики у середні віки переважав "елокуціо" (спосіб викладу, стиль), натомість у Відродженні - "інвенціо" (знаходження теми), а в поезиці класицизму і бароко - "диспозиціо" (розташування матеріалу) [6, с 28]. Відповідно категорія жанру у ролі художньої домінанти, що організує поезику, у добу Відродження витісняє стиль. До того ж у цей час набуває осмислення сам принцип традиції як такої.

Головними драматичним жанрами, в межах яких у традиціоналістську добу здійснювались трансформації традиційних сюжетів агіографічного походження, були комедія і трагедія. За критерієм джерела сюжету ці жанри з античних часів протиставлялись як *міф / вігадка*, потім *історія / вігадка* (див., наприклад, погляди теоретика XVI ст. Л.Кастельветро: фабули усіх трагедій та епопей належить складати з подій, що можна назвати історичними; натомість для комедійної фабули поет за власною волею творить подію [8, с 96-97]).

Перенесення досвіду античної теорії та практики трагедії на новоевропейський ґрунт з особливою гостротою поставило перед сучасниками проблему історичних сюжетів. Трагедія ставилась до сюжетів історичного походження з великою обачністю. Якщо стосовно звернення до сюжетів міфологічних, як уже було відзначено, діяла цілком певна традиція, то біблійні історії, як джерело потенційних сюжетів трагедії, потребували особливої уваги. Потреба розгляду їх з боку придатності до втілення у трагедії мотивувалась практикою протестантської драматургії 16 ст., на яку не могли не відгукуватись теоретики класицизму, а також потребою самовизначення відносно традиції середньовіч-

них містерій (що спостерігаємо уже в першому ж французькому маніфесті "правильної трагедії" Жана де ла Тайля [8, с 250-251]). Що стосується сюжетів з світської історії, то питання про доречність звернення до певного її епізоду здебільшого поставало з приводу конкретного твору, яскравий приклад цього - критика "Сіда" П.Корнеля*.

Комедія ж у загальних рисах визначалася жанровою сюжетною схемою, усталеною ще з античних часів. Так, М.Л.Андреев виділяє метасюжет європейської комедії, що пройшла шлях розвитку від давньоримської палліати (сюжети її прийшли з комедії давньогрецької) до Б.Шоу, останнього великого драматурга, у творчості якого можна побачити сліди класичної комедійної схеми [див.: 9]. Зупинимось на цьому докладніше з огляду на подальший хід дослідження жанрових, у тому числі комедійних, трансформацій сюжетів агіографічного походження, оскільки саме через тексти палліати, зокрема, Теренція, середньовіччя познайомилося з жанром комедії як таким. Як наголошує М.Л.Андреев, метасюжет палліати було виділено ще в античності: "Юнак закоханий у гетеру (варіант - у дівчину, втрачену чи підкинуту немовлям); щоб досягти бажаного, йому треба заплатити звіднику; гроші здобуває у жадібного старого | батька хитрий і спритний раб (варіант - дівчина здобуває батьків і стає жінкою юнака)" [9, с 5]. З цього метасюжету переходить у класичну комедійну схему головний мотив - перешкоди для поєднання закоханих, а також обов'язковий шлюбний фінал**.

Подальший розгляд жанрових трансформацій агіографічних мотивів ми будемо вести відносно історичних жанрів, тобто тих чи інших різновидів творів, що склалися в історії національної літератури чи ряду літератур. Особливу увагу будемо звертати на те,

На думку теоретиків Французької Академії, на відповідний історичний сюжет краще було б зовсім не складати драматичної поеми, бо, з одного боку, він занадто відомий, що змінювати його в істотній частині, а з іншого - може послужити надто поганим прикладом, якщо пропонувати його народу, ніяк не виправивши [8, с 280].

Варто згадати зауваження І.-В. Гете: "Ніхто не хоче вмирати, усі хочуть узяти шлюб - ось напівжартівлива, напівсерйозна відмінність між трагедією і комедією у реалістичній естетиці" [10, с 339].

1) як трансформується сюжетна схема життя при втіленні сюжету в історичній модифікації комедії та трагедії, передусім на рівні присутності окремих агіографічних мотивів;

2) які загальні закономірності сюжетно-образного втілення ранньохристиянського матеріалу простежуються в історичній модифікації окремого драматичного жанру, передусім, як співвідноситься "історія" і "вимисел"; або, іншими словами, за рахунок яких доповнень агіографічної лінії (за П.Корнелем, "театральних прикрас") житійний сюжет адаптується до конкретної жанрової форми.

При цьому істотним моментом дослідження сюжетно-мотивного рівня творів може бути вихід на окреслену в них загальну картину світу. Класичний зразок такого підходу подає робота М.М.Бахтіна "Форми часу і хронотопу в романі", в якій усталені мотиви, що входять як складові елементи в сюжети не тільки романів різних епох і різних типів, але й літературних творів інших жанрів, розглядаються автором як "істотно хроно-топічні" (у різних жанрах по-різному), у зв'язку з образом світу та людини в ньому [11].

Перш ніж перейти до безпосереднього розгляду драматичних творів, подивимось, як у добу рефлексивного традиціоналізму осмислювались сучасниками сама можливість і перспективи подання агіографічних історій у формі класичних жанрів, тобто зупинимось на питанні *християнської комедії* і *християнської трагедії* у тогочасній теоретико-літературній думці.

Що стосується жанру комедії, то для нас особливий інтерес становлять міркування Гротсвіта Гандерсгеймської, яка "перша у середньовічній Європі спробувала вступати у суперництво і сперечатися з Теренцієм у рамках спільного жанру [комедії]" [12, с 22], і, піддаючи драматичній обробці історії святих дівич, відчула потребу виправдання, докладного обґрунтування своєї ініціативи.

Спочатку зауважимо, що уже сама Гротсвіта відчувала проблеми переведення оповідей про святих у драматичну форму. У передмові до другої книги своїх творів, яку вона визначає як "*liber secundus dramatica series contextus*", Гротсвіта висловлює ряд зауважень з приводу власної творчості. Щоправда, питання

Литературоведческий сборник

про те, наскільки сказане там визначає розуміння нею "драматичного" чи, зокрема, характерного для комедії як жанру, не знаходить у сучасній медієвістиці однозначної відповіді [див.: 12, с. 27]. Зупинимося на тих зауваженнях, що можуть бути співвіднесені з баченням особливості драматичних творів у значно більш пізніх поетиках Середньовіччя.

Як відомо, поняття "комедія" і "трагедія" у часи Середньовіччя змінюють значення, часто вживаючись для вказівки на сумний чи веселий характер оповіді, так що роздуми про них стосуються переважно творів епічних, що й бачимо у листі Данте до Кангранде делла Скала: комедія - це вид поетичної оповіді, вона різниться від трагедії - на початку спокійної а в кінці жакливної - тим, що починається сумно, а кінець має щасливий [13, с. 617]. Разом з тим в окремих середньовічних поетиках драматичні твори, власне, трагедія і комедія, визначалися як "наслідувальна оповідь", прикладом чого може бути розділ "Про види оповіді" в поетиці Іоанна Гарландського (13 ст.) [14]. Як відзначає М.Л.Гаспаров, це відбувається у відповідності до пізньоантичної граматики Діомеда, що дотримувався традицій олександрійської граматики (а вона вже відсилала до платонівсько-го визначення родів поезії") [див.: 15]. Звернення до драми, схоже, видається Гротсвіті адекватним меті уславлення цнотливості святих дівичь через унаочнення контрасту між ними та грішниками-спокусниками: "Ибо, чем обольстительнее улещение безумцев, тем сила всевышнего заступника сильнее / и торжество победителей становится славнее" [Цитати з передмови тут і далі подаємо в перекладі Б.І.Ярхо] [16, с.84]. З іншого боку, "веління цього роду творів" [очевидно, драматичних - Л.К.] полягало в необхідності, всупереч почуттям сорому, писати

и ненавистное влюбленных безумие, и пагубно-сладкое оных обольщение, к коему даже наш слух должен оставаться глух [16, с. 84].

Таким чином, перевага драми (посилена експресивність викладу за рахунок неопосередкованого вияву гріховних намірів спокусників) становить її ж небезпеку: "прелесть языческой мезрзости" [16, с. 85], якої Гротсвіта, за її словами, змогла уникнути. На нашу думку, тут бачимо відголоски платонівської критики наслідувального мистецтва з 3 книги "Держави", подібні до тих, що фіксуються дослідниками у ранньохристиянських авторів, зокрема, Тертуліана [див., напр.: 17, с. 90].

Що стосується жанру трагедії, то вона опинилась у центрі уваги теоретиків Ренесансу. У цей час висування жанру як провідної поетологічної категорії викликає постановку питання про відповідність окремих тем жанровому канону. З зв'язку з питанням про відмінність предмету поезії від предмету історії (що бачимо у Аристотеля) у цей період багато уваги приділялось, стосовно можливостей зображення у творах окремих жанрів, співвідношенню подій фактичних та можливих. Варто навести міркування Т.Тассо про сюжети для епічної поеми, які мають постачати їй істинна історія та релігія, але з урахуванням ступеню сакральності відповідних джерел: "Хай не наважиться поет зазіхати на священну історію, перекручувати яку, відступаючи від правди, він не має права, бо вона усім доступна і вимисел у ній неприпустимий, але хто не придумує і не наслідує, а зберігає істину в усіх її подробицях, швидше історик, ніж поет" [8, с. 118].

В аспекті нашої теми можна констатувати: виведення у художньому творі героїв ранньохристиянської історії видавалось тогочасним теоретикам сумнівним тією мірою, якою торкається сфери сакрального (а тією мірою, якою твір закорінюється у ній, він виходить за межі художньої літератури). Недарма звернення до житійного матеріалу користувалось великою популярністю у так званому єзуїтському театрі (зараз про нього частіше говорять як про шкільний театр), особливості якого виявляються у протиставленні його як релігійного світському, зокрема, класицистичному театру. Визначення "релігійна драма" тим більш цікаве, що не тільки фіксує роль єзуїтських колегій у становленні шкільної драми, скільки вказує на роль вистави як епізоду релігійного життя християнина-глядача (наприклад, співвідношення світсь-

кого та сакрального начал в давній українській драмі детально висвітлено у праці Л.Софронової [18]).

Що стосується драми світської, то теоретично можливості вимислу "за вірогідністю" стосовно житійних історій у світському театрі були істотно обмежені сакральним статусом першо-джерл. їх "протосюжети" не могли оброблятися з тією ж свободою, як сюжети з художніх джерел, і навіть хронік (з погляду останнього дуже показові "Міркування Французької академії про трагікомедію "Сід", про можливість жертви історичною достовірністю хроніки задля досягнення завдань мистецтва).

Разом з тим класицистична драматургія XVII-XVIII ст. породила феномен "християнської трагедії". Питання про статус цього жанру в літературній теорії класицизму та просвітництва видається доречним висвітлити на матеріалі двох джерел - "Міркувань про трагедію" П'єра Корнеля, що становили передмови до видання його творів у трьох томах (1660), та матеріалів "Гамбурзької драматургії" Лессінга (1767). Як зауважує С.Мо-кульський у примітках до "Хрестоматії з історії західноєвропейського театру" [19, с 753], термін було введено самим Г.Е.Лессінгом. Дійсно, саме у нього ми знаходимо міркування про твори такого типу. Але що стосується поняття, то з ним історики літератури зустрічаються вже у Корнеля, що у 1640 р. визначає свого "Полієвкта-мученика" у підзаголовку як "tragedie chretienne" - "християнська трагедія" (для порівняння, драми Н.Коссена у 1620 р. вийшли під заголовком "Tragediae sacre" - "священні трагедії"). І якщо спеціально питанням "християнської трагедії" П.Корнель уваги і не приділяє, у трьох його "міркуваннях" міститься чимало зауважень, що становлять для нас ін-терес в аспекті цієї проблеми.

Як видно з трактатів П.Корнеля, першою перешкодою на шляху виведення на сцену персонажів житійної літератури було те, що страждання святих ніколи не мотивувалися їхньою власною провинною, і цим-то такі драми не підпадали під приписи, сформульовані на засадах аристотелівської поетики. Вони порушували правило головного героя - не поганого, але й не зовсім добродічного (як констатує П.Корнель, дотримання цього припису виганяє зі сцени мучеників як людей досконалої добро-

чесності, що потрапили в біду [20, с 382]). Щоправда, мотивація П.Корнелем цієї перестороги та розкриття умов, за яких її можна обійти (зокрема, досягнення того, щоб ненависть до мучителя не притлумлювала співчуття до жертви), в принципі уможлиблювали, на його думку, зображення святих у драмі.

Разом з тим далеко не всі перипетії християнської легенди могли бути відображені у драмі. Зокрема, класицистична драма відмовилася від мотиву загрози насильства з боку нечестивця як такого, що не відповідав принципам "декоруму", і з цього погляду показова репліка П.Корнеля щодо "вимоги чистоти нра-вів", на підставі якої розгорнулася критика його "Феодори" (1645): "[Критики] не стерпіли навіть згадки про згадки про намір збезчестити святу, хоча сама її святість була вже гарантією від його здійснення" [20, с 354]. Відмовилася драма класицизму і від постаті янгола, що неодноразово з'являється у житіях. Це відзначав П.Корнель у зв'язку з драмою "Іраклій": "Дійові особи цієї драматичної поеми - християни, і поява у ній янгола була б настільки ж виправдана, як поява язичницьких богів у трагедіях давніх греків, однак вона неминуче зробила б її смішною" [20, с 365].

Теоретичне підґрунтя, підведене Корнелем під практику французької драматургії (яке, як бачимо, давало й підставу для появи мучеників на сцені), було піддано жорстокій критиці Лессінгом у зв'язку із загальною проблемою "Аристотель і французька трагедія" (статті 81-82 "Гамбурзької драматургії"). Але ще раніше Лессінг спеціально присвячує ряд статей проблемі "християнської трагедії", у зв'язку з постановкою трагедії "Олінт та Софронія" Й.-Ф. фон Кронегка (особливий інтерес становлять перша та друга статті "Гамбурзької драматургії", за травень 1767 року) [21].

Поглянемо, яких обрисів набуває цей жанровий різновид у Лессінга. Християнська трагедія окреслюється ним як "п'єса, в якій би християнин цікавив нас тільки як християнин". Як видно з наведених прикладів, дія розгортається на тлі протистояння християнського та язичницьких світів (передусім у віки римських гонінь на християнство, але можлива трагедія з часів хрестових походів, і навіть завоювання європейцями Америки). Її визначальними мотивами виявляються навернення на християнство та мучеництво.

Спеціальну увагу критик приділяє мотиву чуда. На той час право чудесного на зображення було загальноновизнаним відносно епопеї (що бачимо, наприклад, ще в "Міркуваннях про героїчну поему" Т.Тассо). Що ж стосується драми, то у Лессінга на долю чудесного залишаються явища фізичного світу. Натомість критик категорично відмовляє у праві зображення на сцені "безпосередній дії благодаті" - як мотивації навернення на християнство - і пояснює це вимогою: "Усе, що стосується характерів дійових осіб, повинно впливати з найприродніших причин". У зв'язку з цим Лессінг дає високу оцінку Вольтеру, який у трагедії "Альзіра" (1736) найкраще зрозумів, до яких меж можна доходити у цій галузі на сцені: героя, уже підготовленого попередніми зустрічами з християнами, він змушує "не стільки вірити, скільки передчувати істинність релігії на основі тієї величі, яку виявляють її сповідники" [20, с 11].

Саме порушення цієї вимоги становить, на думку Лессінга, один з головних недоліків уже написаних "християнських трагедій". Другим недоліком він вважає те, що у творах про мучеників не завжди задовільно мотивується їх загибель: "Він [поет] повинен поставити його [мученика] у невідворотну необхідність зробити той крок, що ставить його перед лицем небезпеки! Нехай він не шукає із злочинним зухвальством смерті та не знущається над нею!" [21, с 9].

Врешті, з огляду на висловлені зауваження, Лессінг відмовляє у цінності усім досі написаним християнським трагедіям, навіть "Полієвкту" Корнеля ("... Моя рада: не ставте на сцену жодної з християнських трагедій, які маємо до сього часу. Ця порада, заснована на вимогах мистецтва, позбавить нас тільки дуже посередніх п'єс" [21, с 12]). Більше того, автор ставить питання про принципову можливість християнської трагедії як такої. Для роз'яснення своїх сумнівів Лессінг формулює декілька риторичних питань: Чи театральна сама особистість істинного християнина? Чи її істотні властивості (тиха покірність, лагідність) не суперечать задачі трагедії очищувати пристрасті пристрастями? Чи не порушує "безкорисливості" дії, що відбувається на сцені, очікування нагороди посмертного блаженства?

Звичайно, і до Лессінга висловлювались сумніви у доцільності сполучення "християнського" і "трагедійного", зокрема, у зв'язку з тим же "Полієвктом". Так, старший сучасник Корнеля, Сент-Еврімон, писав: "Дух нашої релігії цілком протилежний духу трагедії. Терпіння і смиренність наших святих цілком протилежні добродетелі тих героїв, яких вимагає театр" [Цит. за: 1, с 161]). Утім, як видно із цитованої праці, питання про художню цінність християнських трагедій, і взагалі про внутрішню суперечливість визначення "релігійна трагедія", не втрачають актуальності і для подальших часів.

Залишається додати, що, навіть не звертаючись прямо до питання про християнську трагедію, теоретики кінця 18 ст. своїми приписами фактично виключали її можливість. Так, Ф.Шіллер, прагнучи точно окреслити межі, якими визначається предмет трагедії (а трагедія є зображенням дії, що подає нам людей у стані страждання), відзначає: лише страждання чуттєво-моральних істот, подібних до нас, можуть збудити у нас страждання, так що трагедії не підходять істоти, більшою мірою, ніж звичайні люди, вільні від уз чуттєвої природи. Ідеал героя завжди знаходиться на однаковій віддалі як від безумовно поганого, так і від досконалого [22, с 82].

Як видно з наведених вище матеріалів, теорія християнської драми формується як відгук на практику художніх обробок окремих епізодів християнської історії. Звернемось безпосередньо до найбільш резонансних її пам'яток.

Початок драматичної обробки сюжетів агіографічного походження збігається з початками долітургійної драми, що виникла під впливом античної традиції, але як драма для читання, а не для вистави. Саме легендарні сюжети - історії християнських мучениць та подвижниць - дали німецькій черниці Гротсвіті з Гандерсгейма матеріал для створення *християнської* альтернативи популярним у середні віки *комедіям* Теренція. Її твори утримували у своїй структурі деякі риси античної комедії (це питання докладно висвітлене у працях М.Л.Андреева [9; 12]).

Процеси "комізації" агіографічних сюжетів продемонструємо на прикладі драми Гротсвіті "Дульцицій (Мучеництво святих дів Агапії, Хіонії та Ірини)" [23] - твору, що незмінно репрезентує

творчість цього автора у хрестоматіях та антологіях з середньовічної літератури. Розробка мартирологічного сюжету у цьому творі (за різочим контрастом до сюжетної схеми античної комедії) дозволить продемонструвати "комедійну" доміанту драматичної трансформації агіографічного сюжету з винятковою чіткістю.

Як зауважує О.А.Анікст, саме принцип комедії, як він сформульований у Данте (комедія починається похмуро, а кінець має щасливий), складає основу усієї драматичної поезії середньовіччя, оскільки "офіційна ідеологія феодального суспільства" [йдеться про християнство] за своєю природою заперечувала можливість трагічного [17, с 94]. І хоч сказано це було зі приводу пізньосередньовічної драми, воно тією ж мірою стосується й жанрової визначеності творів Гротсвіти, для якої форма комедії (навіть у цьому суто середньовічному розумінні, як твору з щасливим фіналом) уповні відповідала меті оспівування страждань і мученицької смерті святих дівиць, тобто втіленню сюжетів, обробка яких у західноєвропейській драматургії Нового часу вже не мислилась за межами трагедії.

У дослідженнях творчості Гротсвіти детально розроблене питання про глибинний зв'язок її творів з античною комедією. | Якщо, наприклад, у хрестоматії за редакцією С.Мокульського творчість Гротсвіти кваліфікувалась як "спотворення античної спадщини" [18, с 60], то у М.Андреева висувається положення про уважне прочитання неї структури давньоримської комедії, що знайшла відображення у спробі дати їй гідну альтернативу (" їй треба було заперечити сам жанр комедії, але найбільш важким шляхом - наслідуючи йому" [12, с. 27]). Не даючи остаточної відповіді на питання, чи підійшла Гротсвіта "до розуміння жанрової природи свого ненависного зразка" [див.: 12, с 27], дослі-Ж дник відзначає такі особливості прочитання комедії Теренція саксонською черницею: "Гротсвіта, нічого, крім еротики, у ній не помічаючи, упевнена, що такі закони жанру" [12, с 26], "шлюб, обов'язковий фінал для Теренція, виявляється тією ж мірою обов'язковим і для Гротсвіти, тільки здійснюється він на небі і шлюбному вінцю передує мученицький" [12, с 27].

Але цим спорідненість сюжетобудови "Дульциція" з комедією не вичерпується. Адже, за Аристотелем, комедія є насліду-

ванням людям гіршим, власне, смішному. Ця особливість жанру була чітко зафіксована пізньоантичною теорією драми, особливо з боку послідовників Аристотеля, у т. зв. трактаті де Куалена (1 ст. до н.е.). Тут відзначається, що матір'ю комедії є сміх (комедія - наслідування дії смішній та невдалій, вона викликає задоволення і сміх тощо), а також називаються джерела комічного: "з дії народжується сміх, з небувалого, і можливого, і невідповідного, з того, що всупереч очікуванням" [цит. за: 17, с 83].

У драмі Гротсвіти ми теж зустрічаємося з наслідуванням діям "смішним та невдалим", такою передусім є ситуація *qui pro quo*, в якій опиняється Дульцицій. Цей язичник зазіхає на цнотливість заарештованих дівчат-християнок, але через потьмарення розуму задовольняється коханням до кухонного посуду. Натомість вартів-язичники, у свою чергу, приймають Дульциція, що за цих обставин дуже забруднився, за "самого диявола", наміряються тікати, а потім не одразу орієнтуються у суперечності: "*Vox senioris nostri, sed imago diaboli*" - "Голос пана нашого, та образ диявольський" [Тут і далі переклад наш. - Л.К.].

Сам Дульцицій відзначається у творі рисами типового комедійного героя. Його можна співвіднести з образом гібриста античної комедії, який, за визначенням О.Фрейденберг, "завжди буває наділений рисами ненажерливості, пияцтва, [...] грубо вираженого цинізму" [24, с 288]. Передусім на користь такого співвіднесення свідчить розпусність героя. Про ненажерливість та пияцтво героя мова не йде. Але, з огляду на властиву для пал-ліати роль парасіта, "з його титанічною ненажерливістю" [9, с 8], на характерний для комедії мотив приготування їжі* зовсім не випадковим видається перенесення еротичного пориву Дульциція на кухонне начиння (хоча саме цей сюжетний хід Гротсвіта безпосередньо узяла з агіографічного першоджерела).

* У ряді творів Плавта зустрічається також маска кухаря, з шаблонною рисою -вихвалюванням своїм мистецтвом [9, с 8]. Взагалі мотив приготування їжі, що входить у палліату у зв'язку з названими ролями і має виключно декоративну функцію, можна сприймати, на нашу думку, як відлуння властивого давньогрецькій комедії зображення жертвовного бенкету. Останнє же з'являлось на сцені зовсім не випадково, адже, як зауважує О.Фрейденберг, заклання жертвовної істоти у давній комедії відбувалось безпосередньо на сцені, а сама комедія закладалась на образах запліднення, "смерті-народження" [24, с 409, 440].

На нашу думку, варте спеціальної уваги місце, що відводиться мотиву чуда у структурі цього сюжету. Дослідники констатують особливу роль його у збереженні самоідентичності героїнь. "Усе, що вимагається від них - це мати незмінну волю до цнотливості, а про усе інше вони можуть не турбуватися: незаплямованою її залишить чудо", - зазначає М.Л. Андреев [12, с. 25]). Дійсно, у творі Гротсвіти зустрічаємося з яскраво вираженим сприйняттям аспекту перебування людини під опікою неба, яке не тільки очікує від неї жертвності, а й обіцяє підтримку в стражданнях та кінцеву винагороду*. Таким чином, і посмертна нагорода, і небесна допомога за життя героїв дозволяють вбачати у драмах, що завершуються зображенням мученицької смерті протагоністів, торжество християн, що зберегли самоідентичність серед спокус і мук, отже, стали переможцями у боротьбі із антагоністами. Останні ж зазнають поразки і навіть *осміюються* у своєму безсиллі спокусити своїх жертв.

Власне, саме у зв'язку з мотивом чуда і входить у драму про мучеників сам момент осміяння антагоністів. Адже "осоромлюються" (осміюються) нечестивці самою незламністю святих, але ще більше - чудесами, що зводять нанівець усі спроби збезчестити дівиць. Продемонструємо це на матеріалі тексту.

З чудесами у драмі зустрічаємося тричі. Спочатку Дуль-цицій, що намагається розважитись із заарештованими християнками, позбувається глузду, внаслідок чого виникає типова комедійна ситуація *qui pro quo*. "Ridiculum" [23, с. 386] - "смішно", "забавно", - відповідно реагує на цю ситуацію Хіонія, якій тільки що загрожувало насильство. Наступне чудо - Агапія та Хіонія, засуджені до спалення живцем, помирають, але вогонь виявляється не владним над їхніми тілами, що так і залишаються лежати одягненими. "O novum [...] miraculum!" ("О нове [...] чудо!") - вигукують вояки-язичники з цього приводу [23, с. 388]. Нарешті, Ірину несподіване втручання незнаних юнаків (тобто янголів) звільняє з рук вояків, які вели її до лупанарію. Відпові-

Дуже показовий факт: першими драмами за мотивами життів святих, що еманували від літургії, були саме драми-міраклі, де з життів святих беруться тільки епізоди чудес, створених для порятунку християн, що потрапили в біду [12].

дно у передмові [23, с. 382] та у репліці вояків із заключної сцени [23, с. 390] зустрічаємося із зворотом "miris modis illudi" ("бути дивним чином посоромленим", буквально - "висміяним"), вжитим стосовно мучителів цих святих. Очевидно, осоромлює антагоністів як стійкість героїнь, так і чудеса, що перешкоджають ворогам зганьбити самих дівиць.

Таким чином, за перерахованими ознаками драматична обробка мартирологічної легенди Гротсвітою дійсно може претендувати на статус комедії, у тому значенні, як вона сприймалася з огляду на пам'ять про античну систему драматичних жанрів.

Розгляд дає підстави для наступних узагальнень. Що стосується образів персонажів, то святі у драмі постають відповідно до агіографічної традиції їх зображення, на той час як образи язичників розробляються детально, причому не тільки як жорстоких ідолян (що передбачене життями) а й як комедійних гібристів, передусім розпусників.

Сам агіографічний сюжет у "християнській комедії" підлягає такій модифікації:

- 1) у творі акцентується момент відмови персонажів від плотських зв'язків - у перспективі небесного шлюбу;
- 2) агіографічне чудо постає через сприйняття його язичниками як таке, що зводить нанівець їх зусилля зашкодити християнам, тож і звернення до цього мотиву забезпечує розробку типово комедійних ситуацій.

Що стосується *християнської трагедії*, то з творів цього жанру найбільше вразив сучасників "Поліевкт" Корнеля, на прикладі якого й продемонструємо загальну тенденцію підпорядкування агіографічної сюжетної лінії вимогам жанру трагедії.

Рішучий крок, що відмежовував названий твір від шкільних трагедій (того ж Н. Коссена), полягав у сполученні в межах одного твору життєвого мотиву любові до Бога з характерним для трагедії мотивом любовної пристрасті. Власне це, головним чином, і ставилося автором в провину як загроза благочестю. Як констатує сучасний дослідник творчості П. Корнеля, "навіть найбільш незалежні та вільнодумні люди XVII ст. вважали, що Корнель здійснив не-

припустиму контамінацію, поєднавши та зв'язавши у сюжеті "Полієвкта" земну любов та любов до Бога" [1, с 161].

У П.Корнеля стикаємося з явищем, коли перипетії марті-рологічної легенди (із життя Полієвкта взято факт руйнування ідолів у храмі) дають тільки один епізод з історії святого. Як констатував сам П.Корнель, "сон Пауліни, любов Севера, хрещення Полієвкта, жертвоприношення на честь імператора, сан Фелікса, якого я зробив правителем Вірменії, смерть Неарка, навернення Фелікса і Пауліни - плоди вимислу і театральні прикраси" [Цит. за: 1, с 162].

Тепер розглянемо, які мотиви акцентувались автором в сюжетній лінії Полієвкта, які сюжетні ходи провокує агіографічний статус Полієвкта як мученика. Цього твору цілком стосуються спостереження Г.Е.Лессінга про два провідних мотиви "християнської трагедії" - **мучеництво та навернення**. Звернення до тексту дозволяє уточнити: навернення мотивується не тільки впливом проповіді (як у житійних історіях), але й враженням від шляхетності жертви перед обличчям свого мучителя. Фіналом "Полієвкта" було навернення язичника, до якого його спонукали, замість небесного втручання, почуті з уст жертви слова прощення, а під враженням мужньої смерті головного героя навертається його дружина*.

Натомість сфера чудесного, що могло б мотивувати навернення у шкільній драмі, рішуче обмежується. Чудо тут якраз і полягає у дії благодаті, а саме, у наверненні язичника на християнство. Щоб побачити наочно відмінність від традиції зображення навернення у шкільній драмі, відзначимо трансформації, яких зазнає вказаний мотив при обробці "Полієвкта" для шкіль-; ної сцени. Схоже, що запропонована у творі мотивація навер-

Щоб продемонструвати перспективи розробки подібної колізії для класицистичної трагедії, можна згадати, що у творах російського драматурга Хераскова ("Пламена", "Ідоляни, або Горислава", "Юліан-відступник"), за спостереженнями дослідників, "ідея вірності істинному Богу підмінює ідею державного чи станового обов'язку", так що "вірність Богу і любовна пристрасть виявляються несумісними" [25, с 91].

Лессінг значно пізніше відмовив наверненню Фелікса у психологічній правдоподібності, бо поставало воно не стільки як результат природного звернення до християнства, скільки як результат безпосереднього впливу благодаті [21].

нення Фелікса не задовольнила німецького поета Кормартена, в обробці якого (1669 року) у ремарках до твору отримуємо додаткові подробиці - у кращих традиціях шкільної драми бароко, що поєднує на сцені земне і потойбічне, а глибокі душевні порухи мотивує впливом Небес: "До Фелікса, що заснув у докорах сумління, спускаються з неба під звуки барабану чорні духи із запаленими смолоскипами [...]. Білий дух Полієвкта з'являється, тримаючи в руках відрубану голову..." та ін. (цитуємо за "Хрестоматією з історії західноєвропейського театру" [19, с 803]).

До сказаного можна додати, що на спеціальну увагу заслуговує драматична розробка у християнській трагедіях мотиву **випробування праведника**, що стає дуже вагомим конститутивним моментом християнської трагедії як різновиду трагедії класицистичної. Мотив виявляється дуже продуктивним для сюжетобудови творів, і спосіб його розробки виявляє істотні відхилення від агіографічних протосюжетів.

Для підтвердження звернемося до твору, що у жанровому відношенні не може бути кваліфікований однозначно, але який виявляє, з одного боку, зв'язок з традицією трагедії, а разом з тим - шкільної драми, а з іншого боку, демонструє тенденції, що стануть домінувати при розробці ранньохристиянської теми значно пізніше, у XIX ст., - до "*драми*" (таке жанрове визначення автора!) О.Сумарокова "Пустинник".

У "Пустиннику" дослідники традиційно констатували продовження традицій шкільної драми [26, с 29; 27, с. 126]). Зокрема, П.М.Берков вбачав у творі сюжетну розробку першої частини легенди про Олексія, чоловіка Божого [27, с 126]. Натомість Ю.В.Стенник називає твір "своєрідним драматизованим мартирологом" [26, с 28], і це при тому, що покладена в основу моральна колізія, за спостереженням того ж автора, відтворює традиційну для патериків ситуацію: "В основі фабули лежить випробування віри" [26, с 29].

В усякому разі, головний герой, пустельник - це праведник, а не мученик, і світ спокушає його не до зречення від християнства (як у мартуріях), а до відмови від аскетичного подвигу (як у патериках). З іншого боку, згадка про мартирологію у цьому контексті усе ж видається доречною. Спокуса родинними

зв'язками (а саме її зазнає герой драми) займала значне місце в мартирологічних оповідях, а особливо в їх драматичних обробках. Зокрема, це стосується "Полієвкта", переклад уривку з яко-го зберігся серед творів О.П.Сумарокова (це монолог Полієвкт; з четвертого акту трагедії, у ньому герой визначає своє ставлення до жінки, яка хоче вмовити його для збереження життя зрек тися християнства). З цього приводу Ю.В.Стенник констатує: "У чомусь перипетії, що лежать в основі сумароковської драми, співвідносяться із змістом трагедії П.Корнеля "Полієвкт-мученик". [...] Окремі мотиви, що звучать у репліках Євменія, явно співвідносяться зі змістом перекладеного з трагедії Корнеля монологу" [26, с 30].

Принципова відмінність твору О.П.Сумарокова від драми шкільної, як і від згаданої трагедії П.Корнеля, полягає в тому, що п'єса "Пустинник" - це не драматизація епізоду з життя. О.М.Сумароков уже не прив'язує випробування віри до імені певного святого, тобто не звертається до конкретного життєвого "протосюжету" як джерела "історії". Натомість витворюється ситуація спокуси, в яку поставлено уявного (не історичного!) героя: персонажі драми, дія якої розгортається "у пустині поблизу Києва" [28, с 434], носять грецькі імена. Таким чином, з перипетій життя конкретної легендарної постаті (тобто власне традиційної сюжетної схеми, що може бути згорнута навколо імені певного святого) увага зміщується на ситуацію, у якій *міг опинитися* ревний адепт християнства, і це перенесення видається дуже симптоматичним, з огляду на те, що у XIX ст. життя тільки у рідкісних випадках постачають сюжети для драматичних творів, а в цілому ж на зміну персонажу легендарному, агіографічному в історичні твори приходять вигаданий герой-християнин ранніх часів.

У "Пустиннику" перед нами постає ситуація випробування віри, типова для агіографічної шкільної драми та християнської трагедії, але вага, що покладається на неї у цьому драматичному творі, незмірно більша, ніж у драматизаціях життєвих відзначених жанрових різновидів, де вона витворює один сюжетний хід. Увесь конфлікт цієї одноактної п'єси зводиться до протистояння пустельника, твердого у намірі не повертатись до сві-

ту, і його друзів та рідних, що молять його зглянутись на їх страждання і повернутись додому.

Розглянемо, якою поставала ця ситуація у життєвих, і як потім трансформувалась у шкільній драмі та в трагедії. Мартиро-логічне випробування праведника являло собою серію спокус та загроз, які були покликані відвернути героя від християнства і які християнин одразу відкидав, і в такій формі випробування переходило в драму, у сцени допиту. Натомість різноманітні випробування праведників, покликані відхилити їх з обраного шляху аскези, самозречення, найчастіше просто перераховані у житті, відкривали перспективи їх докладної драматичної розробки, зокрема і в традиціях мораліте, з показом тимчасового коливання героя між можливими рішеннями. Із старозавітної історії найбільш яскравим зразком є історія жертвоприношення Авраама (історики літератури 19 ст., навіть неприхильні до середньовічної драми, саме ці п'єси вважали найбільш гідними уваги) [див. про це: 29]. З більш пізніх часів дуже приваблювали драматургів історія святого Олексія, чоловіка Божого. На прикладі даного сюжету покажемо, яким поставало випробування в агіографічній драмі шкільного театру.

Передусім зупинимось на другому акті першої дії, де подано сцену, виконану цілком у дусі мораліте. Чинники внутрішньої боротьби Олексія при виборі життєвого шляху персоналізуються у постатях "Юно богині і Щастя", з одного боку, та Віртус (Цноти) і "Нищети убогої", з іншого. Розглянемо аргументи Юно, яка відмовляє Олексія від навіяного архангелом Гавриїлом наміру "світа покинути". По-перше, світське життя дасть можливість отримати "богатства и гоноры и роскоши". Подруге, відмова від "світу" спричинить страждання близьких йому людей:

Ты родычем едина утьха и слава;
Оставиш их в старости, - чи пенкна ж то справа?
Славный их дом без тебе прудко ся обвалит, -
Азали ж тобѣ хто той учинок похвалит? [30, с.289]

При відмові Олексія від попереднього наміру, після відходу богинь, мотиви міняються місцями: на першому - небажання засмутити рідних, а вже потім - думка про страждання людини, незвиклої до убозтва:

Бо не добре, як бачу, родичев оставить И, в
далеки отшедши страны, там ся бавит Так
молодому: будет велми то жалосна,
Сенаторскому сыну нищета незносна Буде;
юже ж, хоч ми кто нестаток признает,

Пойду тым путем, котры світ мнѣ поставляет [30, с.291].

Бачимо, що "родинний" аргумент вкладено в уста алегоричної постаті на зразок тих, що виступають в шкільному театрі типовим уособленням мирських спокус, які прагнуть відхилити людину від праведного шляху (вона навіть носить ім'я язичницької богині). Тож і для глядача драми аргументи Юно - наперед неавторитетні, такі, що мають бути відкинуті героєм. Любов до рідних, таким чином, постає тут як один з різновидів спокуси, що опиняється в одному ряду з "багатствами та гонорами". Недарма й у репліці самого Олексія і обов'язок перед батьками, і загроза убозтва перераховані в одному реченні.

Випробування у "драмі" Сумарокова по суті своїй істотно різняться від тих, якими підлягали персонажі творів, написаних на сюжети житійної літератури. Не йдеться про те, що у життях не фіксуються з боку рідних випадки умовити аскета повернутися до сім'ї. Але справа в них не доходить до накреслення такого категоричного протистояння двох стимулів до дії - бажання йти шляхом, указаним Богом, та небажання мучити рідних - як майже рівновар-тісних, як це бачимо у О.М.Сумарокова. Адже Євменія від відчаю урятувало тільки чудо миттєвої переміни поглядів його жінки, що дало фінальну можливість примирення героїв - і виправдання подвижницького шляху з етичної точки зору (потреба, якої не відчуває герой шкільної драми про Олексія).

Традиції класицистичної трагедії у творі також дуже від-І чутні: намірам героя-християнина тут найбільше протистоять "пристрасті", що загрожують душі людині і можуть відвернути її

з шляху спасіння. Недарма найстрашніша спокуса прийшла до героя від його власної жінки. У цьому акценті на пристрастях, пов'язаних із жінкою, як на головній загрозі спасінню, твір залишається суголосним з трагедією Корнеля (дуже показові в цьому плані рядки перекладу монологу Полієвкта, здійсненого О.М.Сумароковим: "О притяжения плотских мирских зараз! / Оставьте вы меня, как я оставил вас. [...] Я прелести твои [світу] всем сердцем ненавижу. Павлину [жінка Полієвкта] я теперь препятством счастья вижу" [31, с. 479]).

Але, з іншого боку, у "Пустиннику" вибір, зроблений героєм, його антагоністи (теж християни) визнають сумнівним з етичної точки зору. Ось цього і не знає ні шкільна драма, ні класицистична. Якщо перша на цьому не зосереджується, то остання поєднує відповідальність перед ближніми (якщо її можна відмежувати від потягу "пристрасті") з мотивом зради християнству. Полієвкт може втішити Пауліну, уникнувши смерті, тільки ціною зречення своєї віри, так що думка про жінку, оскільки містить загрозу відступництва, в принципі не може вагомо відхилити героя з мученицького шляху.

Розв'язка твору О.М.Сумарокова теж різниться від трагедійної: відбувається примирення позицій героїв за рахунок відмови рідних від своїх спроб відхилити Євменія від шляху пустельника. В останній яві загроза жінки, Парфенії, покінчити життя самогубством доводить конфлікт до кульмінації. Вирвавши кинжал, герой у відчаї ледь сам не вбиває себе, звинувачуючи жінку в тому, що вона згубила його тіло і душу. Але в останню хвилину, покинувши зброю, герой усе ж звертається до Бога з мольбою: "Спаси, о Боже мой, меня своей рукою..." [28, с. 449]. У наступну мить (і це, очевидно, відповідь на молитву Євменія!) Парфенія не лише відмовляється від смерті, але примирюється з рішенням чоловіка, більше того, сама погоджується стати на його шлях ("Глас Вышнего и мне устав уже вселяет, и что исполните, он то определяет" [28, с. 449]). Після цього батьки також примирюються з відлюдництвом героя.

Приклад названих творів, з урахуванням спостережень над християнською трагедією теоретиків 17-18 ст., дозволяє зробити

Литературоведческий сборник

такі висновки щодо жанрових трансформацій агіографічних сюжетів:

1. На відміну від шкільної драми, класицистична християнська трагедія сполучає агіографічну лінію з "родинною" – історіями ближніх святого, які вступають у різноманітні стосунки з ним та з іншими персонажами.

2. З перипетій життя особлива вага покладається у трагедії на епізоди мучеництва (власне, артикулюється готовність до нього) та навернення на християнство.

3. Поєднання у героя любові до Бога з любов'ю до жінки забезпечує розгортання однієї з головних колізій твору, що розв'язується вибором вірності Богу - і смертю героя, але після того - і наверненням його антагоністів.

4. За межами християнської трагедії можлива відмова від агіографічного протосюжету, зокрема, поява вигаданого героя і життійній ситуації випробування.

5. Розвиток мотиву випробування християнина за межами трагедії (у драмі) припускає зосередження на любові до Бога та любові до ближніх як на чинниках, майже рівновартісних для героя, суперечність яких і витворює наскрізну колізію твору.

6. Розв'язання цієї суперечності відбувається через визнання ближніми правоти героя, під враженням від розпачу героя - і завдяки чуду просвітлення їх дією божественної благодаті.

У цілому ж у процесі художньої обробки на протязі традиціоналістської епохи простежується боротьба двох інтенцій: одного боку, бачимо тяжіння до максимально точного подання "історії" святого, з іншого - вагому роль відіграє поетичний жанровий канон, що підкоряє собі сюжетну лінію твору, а отже вимагає більш-менш відчутної трансформації агіографічної легенди. Суперечність ця осмислювалась на протязі усього періоду звернення до життів як до джерел драматичних сюжетів, з більшою чи меншою гостротою. Найменшим було напруження у середньовічній драмі та шкільній бароковій (театр ще не відчуває емансипації від сфери культу, це релігійна драма, що істориками літератури відповідно позначалась з наголосом на агіографічній, а не суто поетичній домініанті твору як "драматизовані легенди агіографічні", "інсценізовані життя" [Див. про це: 4])

Найбільшим - у християнській трагедії, аж до ствердження не-сумісності понять, що поєднались у такому визначенні, при цьому осмислення то переводилось у площину благочестя, то на рівень суто поетичних критеріїв (аж до повної відмови таким творам у художній вартості).

Перспективами дослідження є простеження процесів поступового закріплення у практиці обробки сюжетів тих домінант, що визначатимуть усталення нового традиційного "ранньохристиянського" сюжету у нетрадиціоналістську добу, яка здебільшого відмовляється від драматичної обробки агіографічних сюжетів як таких, але не пориває цілком з традицією втілення окремих мотивів агіографічного походження.

Цитована література

1. Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Та-марченко. - Т. 1. Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. -М., 2004.
2. Большаков В.П. Корнель. Жизненный и творческий путь. -М., 2001.
3. Гиришман М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. - М., 1991.
4. Какоева Л.В. Трансформации сюжетов мартирологического происхождения в агиографической драме // Литературоведческий сборник. Вып. 14. - Донецк, 2003.
5. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. - М., 1994.
6. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. - М., 1994.
7. Аристотель. Поэтика//Аристотель. Соч.: В4т.-М., 1983.-Т.4.
8. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Под ред. Н.П. Козловой. - М., 1980.
9. Андреев М.Л. На границах комедии. - М., 2002.

10. Гете И.-В. Примечание к "Поэтике" Аристотеля // Гете И.-В. Собр. соч.: В 10 т. - Т. 10. - М., 1980.
11. Бахтин М.М. Эпос и роман. - М., 2000.
12. Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: Происхождение и становление. - М., 1989.
13. Данте. Письма // Хрестоматия по литературе средневековья В 2 т. - СПб., 2003. - Т.2.
14. Гарландский Иоанн. Поэтика. Избранные места // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье -М: Наука, 1986.
15. Гаспаров М.Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. - М. Наука, 1986.
16. Памятники средневековой латинской литературы X-XII веков Под ред. М.Е.Грималь-Пассек и М.Л.Гаспарова. - М., 1972.
17. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. - М. 1967.
18. Софронова Л.А. Старинный украинский театр. - М., 1996.
19. Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост и ред. С.Мокульский: В 2 т. - М., 1953-1955. - Т. 1.
20. Корнель П. Рассуждения о трагедии и о способах трактовки ее согласно законам правдоподобия или необходимости I, Корнель П. Пьесы. - М., 1984.
21. Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. - М.-Л., 1936.
22. Шиллер И.Х.Ф. Собрание сочинений: В 8 т. - Т. 4. Статьи по эстетике. - М.-Л., 1950.
23. Hrotsvitha. Dulcitius // Подосинов А.В. Lingua latina. Введение в латинский язык и античную культуру. Часть 2. Кн. 2 Хрестоматия латинских текстов. - М., 1995.
24. Фрейденберг О.М. Образ и понятие // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. - М., 1978.
25. Стенник Ю.В. Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. - Л., 1982.
26. Стенник Ю.В. Сумароков-драматург // Сумароков А.П. Драматические сочинения. - Л., 1990.

27. Берков П.М. А.П.Сумароков // Русские драматурги XVIII-XIX века: В 3 т. - Т. 1. Русские драматурги XVIII века. - Л.-М., 1959.
28. Сумароков А.П. Пустынник // Сумароков А.П. Драматические сочинения. - Л., 1990.
29. Какоева Л.В. Архетип жертвоприношения у середньовічній драмі // Литературоведческий сборник. Вып. 12. - Донецк, 2002.
30. Хрестоматія давньої української літератури (до кінця XVIII ст.) / упор. О.І.Білецького. - К., 1967.
31. Сумароков А.П. Избранные произведения. -Л., 1957.

Аннотация

В статье рассматриваются жанровые трансформации агиографических сюжетов в европейской драматургии традиционалистской эпохи. Основное внимание уделяется классическим жанрам комедии и трагедии. Анализ драматических произведений предшествует рассмотрению жанров христианской комедии и христианской трагедии в литературной теории данной эпохи.

Annotation

The article deals with the genre transformations of hagiographical plots in European drama of the traditionalist epoch. Most attention is paid to the classical dramatic genres, i.e. comedy and tragedy. The genres of Christian comedy and Christian tragedy in the literary theory of that epoch are analyzed as well.

*Стаття надійшла до редакції 28.09.2004
Стаття поступила в редакцію 28.09.2004*

РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

УДК 821.161.1-1.09

Сорокин А.А.

МИСТИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА КАК КОМПОНЕНТ ПОЭТИКИ В.А. ЖУКОВСКОГО

Наиболее значима среди русских поэтов-романтиков фигура В.А.Жуковского. "Он возглавил целое... течение, называемое нами элегико-гуманистическим и одновременно философско-психологическим и этико-психологическим романтизмом" [1, с. 64-65]. Очень важно отметить и то, что "наличие мистики в творчестве поэта обуславливало неопределенность, недосказанность, многозначность, символику" [1, с. 60].

Жуковский не сразу сложился как романтик. Это подчеркивают многие исследователи его творчества. Чаще всего, говоря о вступлении Жуковского в литературу, называют 1797-й год. Здесь и классицистические произведения ("Благоденствие России", "Добродетель", "Мир"), и сентиментальные ("Мысли при гробнице"; с определенной долей условности, на наш взгляд, "Сельское кладбище").

Несмотря на то, что Жуковский в своих классицистических произведениях опирался на опыт Г.Р.Державина, а в сентиментальных учителем считал Н.М.Карамзина, тем не менее, в 1801-м году намечаются определенные изменения в художественном мировоззрении поэта, постепенно перетекающем в романтическое русло.

1801-й год явился для Жуковского годом, когда он участвовал в деятельности Дружеского литературного общества, "прообраза романтических кружков 20-х годов" [2, с. 27]. "Нельзя недооценивать влияние философско-этических и эстетических идей русского масонства 90-х годов XVIII века (представлявшего собою своеобразную оппозицию правительству) на мировоззрение романтиков" [2, с. 27].

Раздел 2. Поэтика. История литературы и литературоведения

В обществе изучаются и обсуждаются произведения немецких писателей, "и отсюда - немецкая ориентация Жуковского чьи литературные вкусы в значительной мере сложились в заседаниях Дружеского литературного общества" [2, с. 31]. Однако ориентация не означает подражание. Это первое.

И второе. Дружеское литературное общество возникло как анти-карамзинское. Несмотря на то, что Карамзин привлекал тем что "он открыл и узаконил существование "внутреннего человека", мира души, жизни сердца" [2, с. 35], с одной стороны; с другой - он "представлялся молодым писателям "слишком литератором", увлекшим изящную словесность в сферу отвлеченного чувства" [2, с. 35]. Поэтому-то родился в обществе "...чисто романтический лозунг: "У нас нет литературы", впоследствии встречавшийся у всех русских романтиков - от Жуковского и П.А.Вяземского до Белинского" [2, с. 37].

В этой сложной обстановке и родился новый поэтический мир Жуковского. Жуковский "...пошел дальше его [Карамзина - С.А.] в своем субъективизме, и он отверг ценность всего действительного, а творчески, поэтически он готов был отвергнуть самое существование действительности вне души человеческой" [3, с. 23]. "Он верил в то, во что не верил Карамзин: в человека и прежде всего в человеческую душу, человеческую индивидуальность, высшую ценность индивидуального личного бытия" [3, с. 23].

Прежде чем обратиться к анализу лирики Жуковского с точки зрения наличия в ней мистической символики, хотим обратить внимание еще на некоторые суждения Г.А.Жуковского: "В семантических связях стиха [у Жуковского - С.А.] выступали на первый план эмоциональные черты слова. Точнее, его смысловые обертоны, те дополнительные смыслы (ореолы значений), которые, не будучи заключены с полной ясностью в отдельном слове, подчеркивались в нем оттого, что оно вступало в нелогическое соотношение с другими словами. Таким образом, создавалось впечатление, что значение стиха рождается не в словах, а как бы между словами, то есть, иначе говоря, не в самом тексте, а в сознании, воспринимающем текст, связывающем слова в мелодию, в недифференцированный комплекс. Само же слово как бы преодолевалось в своем предметном значении, стремясь вызвать ассоциативное движение сознания, отклик в душе читателя" [3, с. 42-43].

"Нелогическое соотношение", о котором говорит Г.А.Гуковский, выглядит как эпитет, не соотносящийся с определяемым словом. Однако если это так, то перед нами не эпитет. На наш взгляд, это мистический символ, и свое право на место в поэзии XIX века он начал завоевывать постепенно.

Карамзин, как было уже сказано выше, обогатил опыт просветителей-масонов в понимании "внутреннего человека" за счет понимания мира души через чувство. Однако и Карамзин еще не может использовать мистический символ, исследуя лишь чувства в рамках художественного условного пространства с мягко выраженной социально-временной подоплекой.

Жуковский находит такой поэтический элемент, который ассоциативно воспримет, попытается понять и прочувствовать читатель. И этот элемент, возникающий внутри произведения, в инициационном процессе, - несоотносимый эпитет, или, лучше и вернее сказать, мистический символ.

Таким образом, активное чувство через символы включается в инициационный контекст. С чувством, в контексте лирию Жуковского, вступает в "диалог" разум, который обращен к Духу через возврат в умершее не физически, но умершее в душе как прошлое (или то, что может стать прошлым). Реакция души человека приходит к согласию с душой природы посредством предполагающегося, подразумевающегося Духа.

Это было тоже своего рода "просветительство", рассчитанное, конечно же, не на фрейлин царского окружения, которые падали в обморок при чтении автором своих элегий и баллад. Расчет был на знающего читателя, знакомого с инициацией, "посвящением", понимающего и принимающего словесно-символические ассоциации.

Отметим в этом плане четкое определение характера поэзии Жуковского, сделанное А.С.Пушкиным в послании "Жуковскому" 1818 года:

Ты прав, творишь ты для немногих
Не для завистливых судей,
Не для сбирателей убогих
Чужих суждений и вестей,
Но для друзей таланта строгих,
Священной истины друзей [4, с. 368] (курсив наш - С.А.)

Исходя из вышеизложенного, проанализируем некоторые значительные произведения Жуковского, в которых он наиболее отчетливо осуществил свой творческий принцип.

Элегия "Сельское кладбище" (1802-й год) [5, с. 21-24].

"Уже бледнеет ночь, скрываясь за горою...". Первая же строка воссоздает символическую ситуацию всеобщего инициационного процесса. Заканчивающийся тревожно ("бледнеет") день - это заканчивающаяся жизнь, которую скрывает более значимый образ горы, символ духовного восхождения [6, с. 146].

В целом: природная, физическая жизнь - пусть даже тревожно - уходит, но вслед за нею следует духовная жизнь с непрерывным устремлением вверх, высь, к Макрокосму.

В дальнейших строках происходит постепенное погружение души в природную смерть.

Скала над рекой - разрушение души с последующим созданием [6, с. 437]. Усталый селянин - видимо, пастух - проводник душ на землю мертвых [6, с. 381].

III-я строфа также насыщена мистическими символами, без несоответствий, т.к. процесс инициации уже начат.

Лишь дикая сова, таясь под древним сводом
Той башни, сетует, внимаема луной, На
возмутившего полуночным приходом Ее
безмолвного владычества покой.

Сова и ночь - символы смерти [6, с. 477], древний свод башни - символ реальности, ушедшего мира [6, С. 91-92], сама башня, как и гора, - символ духовного восхождения к женскому началу, которое символизирует луна, являющаяся одновременно вместилищем душ [6, с. 297-298].

С V по XXIV строфу следуют размышления *рассудка* с высоты Абсолютного Духа, которые - в силу набирающей развитее инициации - позволяют говорить не только о бренности бытия, но и ставят острые социальные проблемы в контексте осмысления человеческой жизни в целом. Голосом иницированного лирического героя говорит Высший Разум, неопределенный (в отличие от Ломоносова и Державина) Абсолютный Дух.

Новое несоответствие смыслов опять появляется в XXV строфе:

Их [оставшихся жить, помнящих о смерти - С.А.] сердце
Милый глас в могиле нашей слышит;
Наш камень гробовой для них одушевлен;
Для них наш мертвый прах в холодной урне дышит,
Еще огнем любви для них воспламенен.

Камень гробовой - символ гармонического примирения с бытием [6, с. 236]; отсюда его как бы одушевленность. "Огнем любви", "воспламененный" "прах" - символ возвышения, передачи духовной энергии помнящим [6, с. 353].

Эта строфа - пограничная для финала, где речь уже идет о "друге почивших", "певце уединенном". Несмотря на то, что в целом певец показан в традициях сентиментализма (дань редактировавшему элегию Карамзину), ощутим пафос передачи духовной энергии певца *помнящему* лирическому герою, тоже певцу.

Эпитафия, заключающая элегию, в нашем прочтении всего стихотворения - это не столько призыв о памяти, столько призыв к инициационному восхождению "прохожего", т.е. читателя.

По этому же принципу строятся многие стихотворения Жуковского: "Вечер" (1806), "Славянка" (1815), "Весеннее чувство" (1816), "К месяцу" (1817). Несколько иначе выглядят стихотворения, в которых используется минимальное количество мистических символов, или вообще их нет, а используется завоевание просветителей: понятийное раскрытие "шифра". Однако, в отличие от предшественников, использовавших это] принцип как постигнутый в инициационном процессе, пройденного "посвященными", который эволюционно - через взлет души к Духу - не рассматривался, вследствие этого и не представим в произведениях литературы как чувственное переживания но представим как данность, как понятное, пережитое - без пока за переживания. В отличие от просветителей, для Жуковского важнее всего показать процесс инициации в чувственном взлете души и сердца, который только и позволяет говорить о сокровенно поэтическом как недостижимом никогда (исключения пожалуй, составляет стихотворение " Пловец" (1812) [7, с. 131-132], где:

Неиспытанная радость -
Ими [образом 3-х ангелов - С.А.] жить, для них дышать;
Их речей, их вздоров сладость
В душу, в сердце принимать.
О, судьба! Одно желанье:
Пусть им радость - мне страданье;
Но... *не дай га пережить* [курсив наш - С.А.]
"Невыразимое (отрывок)" (1819-й год) [5, с. 99].

Восхищение "дивной природой" нельзя ничем выразить. С особой целью Жуковский использует заданные символы: "язык земной", "кисть", "слова" как атрибуты всего мертвого ("Но лзя ли в мертвое живое передать?"). После этой подачи лирический герой-поэт пытается постичь "невыразимое" с помощью инициационного процесса, в который он включается:

Когда душа смятенная полна
Пророчеством великого виденья
И в беспредельное унесена...

Строка, начинающаяся словами "Что видимо очам", не должна уже восприниматься буквально, потому что речь идет не о взгляде плотского человека, но об "очах" души. Поэтому закономерны "несоотносимости", т.е. мистические символы.

"Пламень облаков По небу тихому летящих" следует понимать как очищение, возвышение ("пламень" - [6, с. 353]), передача пророческой ("облака" - [6, с. 345]) духовной энергии Духом ("небо" - [6, с. 335]) душе человека.

Сие дрожанье вод блестящих,
Сии картины берегов
В пожаре пышного заката -

Есть не что иное, как смерть [6, с. 117], затрагивающая только природного человека, тогда как духовный начинает возрождаться ("дрожанье вод" - [6, с. 117]) во времени ("блеск вод") и пространстве ("картины берегов").

Далее совсем не случайны две строки, где Жуковский выделил значимые поэтически слова:

Легко их [яркие черты - С.А.] ловит мысль крылата,
И есть СЛОВА для их БЛЕСТЯЩЕЙ красоты

Слова - не мертвы, это слова души, данные временем инициирования. Поэтому далее следует расшифровка мистических символов, что должно, по замыслу поэта, подтверждать ассоциативные догадки читателей.

Сие к далекому стремленью,
Сей миновавшего привет,

Сия сходящая с вышины, Сие
присутствие создателя в создании -Какой
для них язык?.. Горе душа летит, Все
необъятное в единый вздох теснится И
лишь молчание понятно говорит.

По этому же принципу использования символики Жуковским создаются такие, например, произведения, как "На кончину ее величества королевы Вюртембергской" (1818), "Жизнь" (1819), "Мотылек и цветы" (1824) и т.д.

Характерно в этом смысле высказывание С.П.Шевырева о том, что "природа стала символом души человеческой", что такая поэзия всеми явлениями своими окружает его (поэта), как бесчисленными зеркалами, чтобы отразить ему в них все бесчисленные движения души его ... [3, с. 41].

Анализ некоторых стихотворений Жуковского с точки зрения присутствия в них мистической символики, соотносящейся внутри текстов с процессом инициации, не позволяет, конечно, раскрыть эволюцию развития творческих принципов художника в ее полноте. Однако мы и не задавались такой целью. Нам важно было продемонстрировать некоторые образцы поэзии Жуковского в контексте интересующей нас проблематики.

Картина была бы неполной, если бы мы не обратили внимание на баллады Жуковского. Мы остановимся на балладе "Рыбак" (1818), не только в силу того, что в ней присутствуют мистические символы, но также потому, что эта баллада вызвала

острую полемику в критике того времени. Поэтому анализ баллады мы строим, учитывая отзывы современников.

Прежде всего, резкая критика в адрес Жуковского по поводу этой баллады прозвучала в статье О.М.Сомова "Письмо к г-ну Марлинскому" (1821). Относя балладу к недостойной русской поэзии, Сомов детально разбирает ее. Один из первых его аргументов:

"..... Душа полна
Прохладной тишиной.

ДУША (должно догадываться Рыбакова) ПОЛНА ПРОХЛАДНОЙ ТИШИНОЙ. В переносном смысле говорится, что восторг, благоговение наполняют душу: ибо сие свойственно аналогии сих понятий с некоторыми видимыми действиями; но ни тишине, ни шуму не приписывается способность наполнять душу. И что за качество тишины - ПРОХЛАДНАЯ? Поэтому есть и ТЕПЛАЯ ТИШИНА, и ЗНОЙНЫЙ ШУМ, и т.п." [8, с. 225].

Прохлада, холод "символически связаны с одиночеством или экзальтацией, либо же страстным устремлением к ним" [6, с. 544]. Таким образом, душа рыбака находится в состоянии одиночества, требующей тишины. Рыбак, исходя из мистической символики, есть ловец душ [6, с. 445]. Поэтому логично появление русалки, инициатора рыб ("Рыба - это мистическое и обладающее психикой существо, которое живет в воде (а вода является символом разложения и одновременно обновления и перерождения)" [6, с. 445]).

"И влажною всплыла главой
Красавица из них [волн - С.А.]

Как? Голова красавицы составлена из влаги? Теперь мы видим, что она была, по крайней мере, не пуста; и если она была составлена не из смольной влаги, то должна быть прозрачна, как хрусталь. Какая выгода иметь подругу с такою головою! Все видишь, что в ней происходит!" [8, с. 225].

Ирония О.М.Сомова переходит в сарказм. Однако "влажная глава" - очень важная, символическая часть инициатора. Именно поэтому ее (русалку) слушает рыбак.

"Глядит она, поет она: Зачем ты
мой народ Манишь, влечешь с
родного дна В кипучий жар из
вод.

РОДНОЕ ДНО! Что за странное родство! Доселе мы
говаривали: РОДИНА, РОДИМАЯ СТОРОНА, а РОДНОГО
ДНА и русском языке еще не бывало. Видно, какой-нибудь
немецкии гость, неожиданный и незванный?

Хорош и КИПУЧИЙ ЖАР. У нас жар до сего времени же
и палил, теперь уж он кипит, а без сомнения, скоро запенится и
заклокочет" [8, с. 226].

Дно есть "неизмеримая, безличная Мудрость" [6, с. 114]. И
для инициатора, каковым является русалка, оно действительно
родное. Поэтому говорить о "странном родстве" здесь не
приходится.

Противостояние водного мира суше носит характер
потусторонности, деградирования, неприемлемого Мудростью.
Муки суши синонимичны мукам ада. Отсюда - "кипучий жар".

"Ах, если б знал, как рыбкой жить
Привольно в глубине, Не стал бы ты
себя томить На знойной вышине.

Где эта ЗНОЙНАЯ ВЫШИНА, господин сочинитель? Я
подумаю, что она должна находиться, по крайней мере, подле
солнца, а может быть, и выше: как же туда взобрался бедный наш
рыбак? Он, помнится, все еще сидел на берегу" [8, с. 226].

Сомов в данном случае не видит, что граница для Мудро-
сти отсутствует, тем более, с точки зрения пространственной
иерархии, вслед за водой ("глубина") идет небо ("вышина"). Ры-
бак, находящийся на берегу, для русалки скорее представитель
неба ("вышины"), чем берега. В небе для нее бессознательный
Дух, в то время как водные глубины есть Мудрость Духа. Если
берег и грань, то в данном случае это грань для размышления
рыбака, который, слушая, уже подвергается инициации (ведь
слушает он, по Жуковскому, душой!)

Не часто ль солнце образ свой
Купает в лоне вод?
Не свежей ли горит красой
ЕГО из них ИСХОД
Не с ними ли свод неба слит
Прохладно-голубой?
Не в лоно ль их тебя манит
И лик твой молодой. [5, с. 218]

"Героическая и отважная сила, творческая и направляющая
- в этом ядро солнечного символизма" [6, с. 481].

В данном случае русалка указывает на героиню "часто"
инициирующего солнца как идеал для рыбака.

"ГОРИТ СВЕЖЕЮ КРАСОЙ; не правда ли, это удивительно
как замысловато?" [8, с. 227] - продолжает иронизировать Сомов.
Однако свежесть красы - символически - очищение, горение - Дух.
Инициация солнца передана поэтически изящно и точно.

"ПРОХЛАДНО-ГОЛУБОЙ СВОД НЕБА! Это также очень
замысловато! Со временем мы составим новые оттенки цветов и
будем говорить: ветрено-рыжий, дождливо-желтый,
мерзло-синий, знойно-зеленый и т.п." [8, с. 227].

Здесь ясно, что Сомов протестует против символики цвета,
позже так активно использованной символистами начала XX
века (и даже ранее, до Жуковского, в мировой литературе: на-
пример, у Данте в "Божественной комедии" [9, с. 686]. - С.А.).

Кажущееся одиночество, а скорее, экзальтация Духа ("не-
ба") неразлучна с голубым цветом как символом не только неба,
но и высоты вообще. Оно сродни одиночеству рыбака, но это
состояние в своем процессуальном очищении, слиянии Духа и
Разума, по мнению русалки (в балладе Жуковского) должно
"манить" рыбака, который понимает, в силу своей специфиче-
ской символичности, душу вообще, а значит, и преобразование.

"Бежит волна, шумит волна...
На берег вал плеснул! В нем
вся душа тоски полна, Как
будто друг шепнул!

Чудо из чудес! На берег плеснул вал, и в нем вся душа тоски полна, как будто друг шепнул (что-то такое) сему одушевленному валу! А нас еще упрекают, что будто мы не творим ничего нового! Скажите, когда-либо в голову мысль пришла кому одушевить вал?" [8, с. 227].

Пожалуй, это одно из самых слабых мест в критике О.М.Сомова: даже в олицетворении нашедшего повод для придирки.

"Она поет, она манит -Знать, час
его настал! К нему она, он к ней
бежит.... И след навек пропал.

Кто ПОЕТ и МАНИТ? какой и чей НАСТАЛ ЧАС? кто ОН и кто ОНА БЕГУТ друг к другу? чей СЛЕД НАВЕК ПРОПАЛ? Это так же понятно, как ответы новой Сивиллы Ле-Норман [кстати, одной из известных толковательниц мистики: иронический намек Сомова здесь мало уместен. - С.А.], и поэтому я не берусь разгадывать" [8, с. 227].

След-символ умирания человека здесь "след" плотского человека [6, с. 341], поэтому вопрос: "Чей след?" - не должен был вызывать у Сомова недоумения. Следуя такой - собственной логике, критик мог бы и по поводу предыдущей строфы задаться вопросами: что это за волна? Почему это волна шумит? Куда и зачем она бежит?

Сомов, как видно, просто не учитывает особенности архитектуры баллады, где вступление и концовка *перепевно* повторяется, что вполне объяснимо.

"Час" же "настал" для рыбака, призванного к инициации.

Обращение О.М.Сомова за советом в статье к А.А.Бестужеву-Марлинскому не заставило себя ждать. В своем "Письме к издателям" [10, с. 36-37] тот оценил критику в адрес О.М.Сомова, данную в статье Ф.В. Булгарина "Ответ на письма к г-ну Марлинскому, писанное жителем Галерной гавани". Однако, статья не оказала никакого воздействия на Сомова в силу своей слабой аргументации, чем критик баллады вновь воспользовался для очередного подтверждения своих взглядов (правда, он уже совершал нападки больше на буквалистское соответствие немец-

кому оригиналу Гете) в статье "Ответ на (так званный) ответ господина Ф.Б....Жителю Галерной гавани" [11, с. 228-234].

А.А.Бестужев отметил в "Письме к издателям", между прочим, следующее: "... прислав ко мне в литературную кунсткамеру балладу "Рыбак", он [О.М.Сомов - С.А.] весьма ошибся в расчете. Балладу поместил я в число образцовых переводов,, а критику на нее между уродцами. Так опытный ловец, определяя жемчужное зерно, бросает грубую раковину, его скрывавшую, зерно, которое одним петухам (Известная Эзопова басня - Прим. Соч.) кажется вещью пустою" [10, с. 36].

Отвечая О.М.Сомову, А.А.Бестужев в своей критике использует мистическую символику. Сравнивая себя с ловцом, он подчеркивает свое понимание Жуковского как поэта души и сердца. "Жемчужное зерно", жемчужина "отождествляется с человеческой душой" [6, с. 194], и в данном контексте это звучит как серьезный упрек О.М.Сомову, "петуху", "склонность к литературе" [12, с. 243] которого образно-символически подтверждается, но "петуху", не заметившему в балладе главное, и главное подвергнутому необоснованной критике.

Хотим обратить внимание на стихотворение В.П.Ивашева "Рыбак" [13, с. 269], которое здесь мы приводим полностью.

Волна шумит, волна бушует И с
пеною о берег бьет На берегу
сидит, тоскует Младой рыбак и
слезы льет. Грозой челнок его
разбило, Напрасны были все
труды, Погиб, но белое ветрило
Еще мелькает из воды То
погрузится, то всплывает, Как
бы прощаясь с рыбаком, Так
пламень жизни догорает С
весной в страдальце молодом.

Если для Жуковского важно назвать человека души, устремившегося к инициации; если для него важно вовлечь читателя в инициацию, продемонстрировать чувственное состояние

героя, пребывающего в ней как в святой истинности, то для Ивашева это не представляет ценности.

Рыбак декабриста не может вовлечься в инициационный процесс, т.к. лишен самого стимула (символа) Святого Дух; ("паруса"). По мнению автора, человек, знающий "души прекрасные порывы", осужден не бессознательным существом ("волной"), но - царем, властью ("грозой"). Молния, которая "считается эмблемой суверенной власти" [6, с. 328] разрушает: его порыв к Святому Духу, а значит и инициации.

Оторванность Микрокосма от Макрокосма печально очень видна для "посвященного читателя".

Своим стихотворением Ивашев не столько полемизирует с Жуковским, сколько удачно использует мистическую символистику, пытается показать неадекватность идей первого русского рй мантика (но не его творческого принципа!) изменениям, проио ходящим в обществе - идеологическим, прежде всего.

Обращает на себя внимание тот факт, что стихотворение создавалось на Петровском заводе, где Ивашев отбывал каторгу, вскоре после подавления декабристского движения, поэтому считаем, что такая направленность его стихотворения в целом понятна. Нет здесь ни заката, ни солнца, которые так часто имеют место в произведениях Жуковского.

"Гроза", "догорение пламени жизни" рыбака, шторм происходят во мраке, Жуковского же всегда увлекает свет, свет "обратной стороны природы", свет, скрытый от классицистической "дневного созерцания" [14, с. 210]. Свет у Жуковского - манящий, притягивающий, предполагающий размышление: свет солнечного заката, лунный свет. И это тоже было связано с отходом поэта от карамзинских позиций. Это было связано с масонством, с которым Карамзин окончательно порывает в 1789-90 г.г., а Жуковский связывает судьбу с этой мистической школой в 10-е годы XIX-века [15, с. 289]. В ложе Астреи центральным символом являлось солнце, а его свет - единственным всесветом истины.

Многие декабристы, в том числе и Ивашев (в стихотворения "Рыбак"), а также Пушкин, определяя причины поражения декабризма, находили их в закрытии масонских лож по повелению Александра Первого (см., напр., письма А.С.Пушкина за январь-февраль 1826-го года к Жуковскому и Дельвигу [16, с. 3-5]. - С.А.).

В целом, заслуги Жуковского неоспоримы. Он первым целенаправленно и щедро использует мистическую символику, использует ее для показа проявлений качеств души человека, восходящей в своей вечной устремленности к Макрокосму, помогающему увидеть внутреннему зрению поэта все препятствия в устремленности собственной души и других, читательских душ к Абсолютному Духу.

Это позволяет понять устойчивый интерес современников к произведениям поэта, несмотря на откровенное неприятие и даже пародирование (напр., комедия П.А.Катенина и А.С. Грибоедова "Студент" [17, с. 189-249]. - С.А.).

Символика Жуковского, как мы показали выше, понималась не всеми, отсюда и ее отторжение некоторыми представителями дворянской интеллигенции. Пародирование же касалось в основном излишней экзальтации, а также отхода от просветительской миссии, которую декабристы считали одной из основных для себя.

Цитированная литература

1. Ревякин А.И. История русской литературы ХГХ века: первая половина. - М., 1985.
2. Сахаров В.И. Под сенью дружных муз: О русских писателях-романтиках. - М., 1984.
3. Жуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1995.
4. Пушкин А.С. Золотой том. Собрание сочинений. - М., 1993.
5. Жуковский В.А. Избранное. - М., 1986.
6. Керлот Х.Э. Словарь символов. - М., 1994.
7. Жуковский В.А. Стихотворения и поэмы. - Л., 1958.
8. Сомов О.М. Письмо к г-ну Марлинскому // Литературно-критические работы декабристов. - М., 1977.
9. Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия. - М., 1957.
10. Бестужев А.А. Письмо к издателям // Литературно-критические работы декабристов. - М., 1977.
11. Сомов О.М. Ответ на (так званный) ответ господина Ф.Б... Жителю Галерной гавани // Литературно-критические работы декабристов. - М., 1977.

12. Купер Дж. Энциклопедия символов. - М., 1995.
13. Поэзия и письма декабристов. - Горький, 1984.
14. Эпштейн М.Н. "Природа, мир, тайник вселенной..." тема пейзажных образов в русской поэзии. - М., 1990.
15. Иезуитова Р.В. Жуковский и его время. - Л., 1989.
16. Пушкин А.С. Письма. - Т. 2. - М., 1990.
17. Грибоедов А.С. Избранное. - М., 1985.

Анотація

У роботі розглядається використання В.А. Жуковські містичної символіки в своїй творчості. Активність почуття, як намагається викликати поет у читача, через символи досягає ініціаторної напруги. З почуттям душі в контексті лірики Жуковського вступає в "діалог" розум. Реакція почуття душі людини приводить до згоди з почуттям душі природи за допомогою її редбачуваного припущеного Абсолютного Духу.

Annotation

The article deals with V.A. Zhukovsky's usage of mystic symbolism in his literary works. The sensibility activity, which the poet tries to evoke in the reader, reaches through symbols its initiation tension. Sense starts the "dialogue" with sensibility in the context of Zhukovsky's lyric poetry. The reaction of human spirit's sensibility comes to agreement with the sensation of nature through the assumed Absolute Spirit.

*Стаття надійшла до редакції 8.10.2004
Статья поступила в редакцию 8.10.2004*

УДК 821.161.1-1.09

Лозовая Л.В.

КОСМИЗМ Н. ФЕДОРОВА И В. ХЛЕБНИКОВА

Интерес к творчеству основоположника русского космизма Николая Федорова активизировался в последнее время. Это проявилось не только в переиздании произведений мыслителя, но и в появлении ряда специальных исследований, посвященных отдельным аспектам его творчества [См.: 1-3]. В настоящей статье исследуется общность взглядов философа и поэта-футуриста В.Хлебникова по таким вопросам бытия как жизнь и ее смысл, человек и его место во вселенной, смерть и память.

Н.Федоров (1828/29 - 1903) и В.Хлебников (1885 - 1922) были современниками, хотя их творчество принадлежит разным культурным эпохам. Неизвестно, был ли Хлебников знаком с учением Федорова, но взгляды поэта во многом близки основным мировоззренческим позициям автора "философии общего дела"*. Прежде всего, Федорова с Хлебниковым роднит космическое сознание, понимание включенности человека во всю систему мироздания, утверждение единства человека и космоса. Поэт писал:

*".. я хочу кипеть и хочу, чтобы Солнце И жилу моей
руки соединяла общая дрожь, Но я хочу, чтобы луч
звезды целовал луч моего глаза,*

*Я хочу вынести за скобки общего множителя,
соединяющего меня,
Солнце, небо, жемчужную пыль "*

(1909)

Федоров и Хлебников воспринимали мир с антропоцентрических позиций и наделяли человека вселенской значимостью, так как только человек, обладающий познавательной и

Труды Н.Федорова были изданы посмертно его учениками (первый том в 1906 году, и 1-й в 1911 году) ничтожно малым тиражом, хотя еще при жизни философа с 0 учением был знаком узкий круг просвещенных людей того времени, среди них Ф. Достоевский, Вл.Соловьев, Л.Толстой, А.Фет.

творческой способностями, может нейтрализовать хаос и превратить его в культурный космос. Такое превращение, по мнению обоих, произойдет с помощью искусства и науки, позволяющих человеку оставить роль созерцателя и стать активной деятелем, создателем, творцом. Искусству оба отводили проективную роль, оно призвано предлагать идеалы и проекты будущего, реально воплотить которые можно лишь с помощью науки и техники, "...художественное произведение есть проект новой жизни", - утверждал Федоров [4, т. 2, с. 528].

Для Федорова человек - существо не только земное, но и космическое, могущее распространить свое творческую энергию на всю вселенную. Для этого, полагал философ, с помощью науки нужно воскресить умершие поколения и расселить их за пределами земли "дабы из одного праха земного, от единой крови произвести ВСЮ обитателей всех миров" [4, т. 2, с. 416]. Земля как дом уникального существа - человека, носителя сознания, разума и нравственности должна стать тем источником, из которого начнется распространение влияния разумных существ на вселенную, начнется ее гармонизация. Вселенная же, как полагал философ, без вмешательства человека века неминуемо придет к своему разрушению, превратится в хаос.

Хлебников наделял космической значимостью не просто человека, а творчески мыслящую личность и полагал, что она способна не только познать мир реальный, но и создавать новые миры, социальные или художественные, причем последние могут стать проектом будущего. Для поэта творчество - высшее проявление человеческого сознания, позволяющее "спокойно! управлять вселенной", земным шаром, дающее возможности осознать весь мир с космических позиций.

*Я, носящий весь земной шар
На мизинце правой руки -
Мой перстень неслыханных чар,-
Тебе говорю: Ты!
Так я кричу крик за криком,
И на моем каменеющем крике
Ворон священный и дикий
Совет гнездо и вырастут ворона дети,
А на руке, протянутой к звездам,*

Раздел 2. Поэтика. История литературы и литературоведения

*Проползет улитка столетий!
Блажен земной шар, когда он блестит
На мизинце моей руки!
"Война в мышеловке " (1915-1919-1921)*

В отрывке есть предчувствие будущих космических преобразований, источник которых Хлебников видит во вселенском сознании поэта ("...земной шар...Тебе говорю: Ты!"), благодаря ему ("и на моем каменеющем крике") грядущие поколения, которые будут обладать большими знаниями и большим пониманием мира ("вырастут ворона дети", ворон - символ мудрости, всезнания), отправятся к звездам

*("...на руке, протянутой к звездам,
Проползет улитка столетий!")*

Для Хлебникова космос - источник радости и вдохновения, способный внушать только светлые и добрые мысли, слышать же "солнечный шепот", ощущать гармонию и красоту космоса дано лишь творческому человеку.

*Но мы улыбаемся как боги, И
покажем рукою на Солнце
..... ..в предверьях
Очень улыбчивой весны
Оно вложило в нас эти красивые мысли.
"Воззвание Председателей земного шара " (1917)*

Творческие люди, "изобретатели", "главноуполномоченные солнечного шепота", должны устраивать, как полагал Хлебников, "нападения на души (не на тела, а на души) людей пространства", т.е. души "приобретателей", должны быть пахарями мозгов ("мозго-пашцами") людей алчных и корыстных, глухих и слепых к восприятию красоты. Поэт, сам будучи "изобретателем", мечтал соединить науку с искусством, постичь математические законы мироздания и верил в счастливое будущее "научно построенного человечества".

Хлебников создал образ утопического государства поэтов и ученых (образ "Лебедий будущего"), в котором должна будет осуществиться мировая гармония. Общество будущего - это "творческая

община", в ней любая деятельность является воплощением творческой мысли. В этом обществе облаходы с помощью прикрепленщ, к ним боронам будут вспахивать поля, а степные просторы будут преодолеваются на сухопутных судах, бегающих с помощью ветра и парусов. В нем для изучения моря будут строиться дворцы в его глубинах, а для изучения тайн звездного мира - дворцы на вершинах гор. В нем с помощью бесчисленных колодцев безжизненные пустыни превратятся в зеленые сады. Это будет единая община земного шара, говорящая на всеобщем "заумном языке" и объединенная с помощью радио. "Радио становится духовным солнцем страны" [с. 637], по радио передают новости, читают общую для всего земного шара школу-газету, которая составляется лучшими умами человечества - Верховным советом Воинов Разума. Радио передает СИГНАЛ для тенекниг, стоящих в каждом городе и в каждом селе, на их высоких белых стенах тенепечатью воспроизводится информация. Тенекниги позволяют мгновенно передать новости из одного угла планеты в другой. "Если раньше радио было мировым слухом, теперь оно глаза, для которых нет расстояния" [5, с. 638]. С помощью "видящего радио" можно будет посмотреть любую выставку, с его помощью врачи могут лечить на расстоянии, а Верховный совет наук использует его в деле народного образования, рассылая "уроки чтения для всех училищ страны - как высших, так и низших" | с. 638]. В Лебедии Хлебникова узнаются черты современного информационного общества с высокотехнологичными средствами коммуникации, а в его Радио будущего - современное телевидение и всемирная компьютерная сеть.

И для Федорова наука была ведущей силой в деле обживания и преобразования космоса. Переселение воскрешенных отцов в звездное пространство станет возможным, по мнению философа лишь после преодоления противоречия между наукой и искусством, которое заключается в том, что они имеют разный материал (предмет) приложения: для искусства - это воображение (мир мнимый), для науки - природа (мир действительный). Преодолеть подобны разрыв можно, перейдя от искусства подобий к искусству действительности. Искусство подобий воссоздает мир таким, каким он воспринимается чувствами, это мнимое художественное воспроизведение (воскрешение) мира. Совершеннейшим созданием этого искусства Федоров считал храм "как изображение кажущегося мироздания»,

- в котором соединяются все искусства для изображения земли "отдающей своих отцов, но и неба, населяемого воскрешенными поколениями" [4, т. 2, с. 420]. Храм, возведенный человеком, является проектом вселенной, по которому наука должна построить "храм миров из светил". "Это уже не искусственный храм, не изображение только небесного свода; это и не хоровод, подобия движению солнца: это само небо, само движение земли, управляемое мыслью и чувством стройного хора всего человеческого рода" [4, т. 2, с. 421]. Будущий вселенский храм должен управляться разумом и любовью человека, стать образцом единодушия и согласия. Действительное же искусство - это искусство на материале настоящей природы и цель его - сделать космос послушным разуму и воле человека. Именно действительное искусство является реальным воскрешением, является истинным творчеством жизни. Эстетика искусства действительности, по мысли Федорова, "есть наука о воссоздании всех бывших на крохотной земле (этой капельке, которая себя отразила во всей вселенной и в себе отразила всю вселенную), разумных существ для одухотворения (и управления) ими всех громадных небесных миров, разумных существ не имеющих. В этом воссоздании и заключается начало блаженства вечного" [4, т. 2, с. 415]. Искусство действительности распространит сознание в космическое пространство, сделает несовершенный мир, с его болезнями, страданиями, смертью, совершенным. Для этого все свои интеллектуальные и духовные силы каждый человек (и все человечество) должен сосредоточить на преодолении природного рока, на деле воскрешения отцов. "...цель жизни состоит в обращении слепой силы в управляемую разумом всех воскрешенных поколений" [4, т. 1, с. 19]. С помощью науки и искусства действительности осуществится "переход от мира слепой природы к миру, в котором царствует сознание и в котором потому и не должно быть места смерти" [4, т. 1, с. 89].

Человек всегда испытывал страх перед смертью, ощущал ее таинственность и неотвратимость, понимал свое бессилие перед той всеуничтожающей силой. Г.Державин писал:

*Скользим мы бездны на краю, В
которую стремглав свалимся;
Приемлем с жизнью смерть свою,
На то, чтоб умереть, родимся.*

*Без жалости все смерть разит: И
звезды ею сокрушатся, И солнцы ею
потушатся И всем мирам она
грозит*

"На смерть князя Мещерского " [6, с.24]

Человек, боясь смерти, всегда пытался эстетизировать ее приукрасить с помощью искусства. Федоров и Хлебников не признавали бессилия человека перед смертью, стремились преодолеть природный рок, предлагая свое осмысление смерти и надежду на бессмертие.

Для Федорова, как и для Хлебникова, смерть не является конечным уходом из жизни, для них смерть - уход, за которым следует возвращение, так как жизнь человека они понимали как явление вечное, а не временное. Умирание такой же закон жизни, как и рождение. Но если философ вечную жизнь связывал с воскрешением умерших поколений, то для поэта она есть бесконечное циклическое повторение. Хлебников полагал, что нашел математические формулы "закона рождения подобных людей" по которому через периоды в 365 лет рождаются люди с одинаковыми судьбами, одинаковыми жизненными задачами. "...мы стоим у порога мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть как на временное купание в волнах небытия" [5, с. 631]. Источник этой хлебниковской мысли следует искать в теории вечного превращения и преобразования материи. Человек включен во всю систему мироздания, он его частица, пребывающая в постоянном круговороте, поэтому жизнь каждого человека повторится через определенный период времени, повторится в новом месте, в новых условиях, в новом облике, но с той же жизненной программой.

Для Федорова и Хлебникова воскрешение - явление объективное, не связанное с духовным опытом и личными переживаниями умершего человека. В деле преодоления смерти основанные их надежды были связаны с научными знаниями о мире, с достижениями физики, химии, математики. По Федорову потомки с помощью научных достижений заново соединят некогда распавшиеся атомы, воскресив человека на физическом уровне. Воскрешение перестанет быть чудом, оно станет явлением массовым и обычным оно превратится в своеобразную

Раздел 2. Поэтика. История литературы и литературоведения

"индустрию", для работы в которой будут мобилизованы лучшие силы будущих поколений. В.В.Зеньковский называл эту идею Федорова "идеей трудового соучастия людей в спасении мира" [7 с. 161]. Хлебников же уповал на "чистые законы времени", которые дают человеку надежду на бессмертие, так как позволяют вычислить, когда человек вновь возвратится из небытия. Воскрешение для обоих не было воскрешением духовным, в их понимании это возвращение в материальный мир и продолжение жизни в нем. Причем воскрешение, полагали Федоров и Хлебников, дается всем людям, а не только избранным, как в христианстве.

Еще один способ преодолеть смерть (воскресить забытое, разрушенное, прошедшее) - память. Федорову и Хлебникову была близка тема памяти, незабвения. Оба полагали, что мир слит с памятью о прошедших эпохах и людях. Память присуща лишь человеку, она хранит в себе прошлое и не имеет срока давности. Роль связи времен, копилки человеческой памяти выполняет по Федорову музей, а по Хлебникову - поэт.

Федоров называл музей "общественной памятью" и полагал, что он неотделим от созидательной деятельности человека. Музей - не пассивное хранилище прошлого, он должен быть многофункциональным органом. Музей - это и собрание научных знаний ("музей заключает в себе всю науку о человеке и природе" [4, т. 2, с. 514]). Музей - это и союз ученых, устраняющий их узкую специализацию, а при "всенаучном музее" должна существовать обсерватория для исследования вселенной. Музей - это и школа, так как при помощи учебных заведений музей "собирает всех неученых и все младшее поколение, чтобы ввести их в область исследования производимого учеными". Музей соединяет современное поколение с прошлыми, он служит их духовному объединению, значит, прошлое продолжает жить, т.е. обретает бессмертие.

И по Хлебникову прошлое, как и настоящее, никогда не умирает, а живет в памяти народов в виде художественных ценностей. Поэт же своим творчеством может воскресить забытое и тем самым активизировать культурную память современников и потомков. Во многих произведениях самого Хлебникова ("Венера и

шаман", "Дети Выдры", "Ка", "Внучка Малуши" и др.) гармонично сосуществуют герои и образы разных времен и разных культур.

Таким образом, Н.Федоров и В.Хлебников видели в человеке космическое существо, наделенное мощной творческой энергией, которая способна не только найти воплощение в искусстве, но и в преобразовании реального мира, всей вселенной, Именно в творческом отношении к природе и к истории находили они смысл человеческой жизни. Оба непримиримо относились к смерти и, уповая на познавательные способности человека, утверждали, что ее слепая сила может быть управляема человеческим разумом.

Цитированная литература

1. Семенова С.Г. Николай Федоров и Фридрих Ницше // Вопросы философии. - 2001. - №2.
2. УШ Федоровские чтения // Вопросы Философии. - 2000. - №2.
3. Бабанова О.А. Эстетика Н.Ф.Федорова и современное искусство. - СПб., 2002.
4. Федоров Н.Ф. Философия общего дела: В 2 т. - М., 2003.
5. Хлебников Велимир. Творения. - М., 1986.
6. Державин Г.Р. Стихотворения. - М., 1981.
7. Зеньковский В.В. История русской философии: В 2 т. - М., 1999.

Анотація

У статті досліджується спільність поглядів російського філософа М.Федорова та поета-футуриста В.Хлебнікова на такі питання буття як життя та його сенс, людина та її місце у всесвіті, смерть та пам'ять.

Annotation

The article deals with the common in views of the Russian philosopher M.Fedorov and the futurist poet V.Khlebnikov on such problems as being as life, its sense, the man and his place in the universe, death and memory.

*Стаття надійшла до редакції 2.11.2004
Статья поступила в редакцию 2.11.2004*

СЕМАНТИЧНА СТРУКТУРА ЗБІРКИ "ПРИВІТАННЯ ЖИТТЯ" Б.-І. АНТОНИНА (НА МАТЕРІАЛІ ЧАСТОТНОГО СЛОВНИКА)

Дана робота ґрунтується на принципі семантичності (змістовності) художнього твору, і ширше - художнього світу, письменника. При цьому змістовна цілісність постає у формально організованій структурі означального комплексу. Тобто, оскільки мова йде про літературу - словесну творчість - семантика постає насамперед на різних рівнях організації художнього словесного тексту, починаючи з його найменших значущих одиниць, зокрема, слова. Звичайно, підхід до літературного твору як до реального предметного тексту не вичерпує унікальності його семантики, але, безсумнівно, авторський словник (лексема, з яких складається текст) є однією з форм авторського вираження, яка водночас створює передумови сприйняття. Аналіз плану вираження, закріпленого конкретною мовною формою, дає великий матеріал для дослідження знань, думок, почуттів особистості щодо оточуючого світу, зокрема, для дослідження нової авторської реальності, індивідуального стилю митця. План змісту мови - неоднорідне, різновимірне семантичне явище, тому його дослідження не можна вичерпати одним методом. Отже, для визначення його специфіки постає необхідність вивчати різні аспекти за допомогою різних методів, що ми і спостерігаємо в дослідницькій літературі.

Фактично, кожна літературознавча робота орієнтована на семантику художнього твору. Хоча конкретного визначення цього досить часто вживаного поняття звичайно не подається, мається на увазі той зміст, що може побачити читач і дослідник у певному творі: чи це інформація про навколишню дійсність, чи самого автора, чи персонажа (або ліричного суб'єкта). Проте є цілий ряд ґрунтовних авторитетних праць, які становлять основу будь-якого дослідження з семантики літературного твору. Зокрема, О. Потебня "Із записів з теорії словесності", "Із лекцій з теорії словесності", М. Бахтін "Проблема змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості", Ю. Лотман "Структура художнього тексту", Ю. Мінералов "Теорія художньої словесності", М. Поляков "Питання поезики і художньої семантики".

В останні десятиліття увагу літературознавців привернуло укладання частотних словників, тісно пов'язане з лінгвістикою тексту. Зважаючи на досвід попередників, ми вважаємо, що матеріали, надані частотним словником, є добрим підґрунтям для здійснення досліджень. Квантативні методи збагачують засоби опису семантики, роблять їх більш чіткими, адекватними і наочними. Інший спосіб представлення досліджуваного об'єкта допомагає краще пізнати його сутність. Недоліком є те, що при кількісному методі не враховуються семантично активні міжлексичні та позатекстові зв'язки.

Статистична активність слова у тексті - показник його семантичної активності у свідомості автора та художній дійсності. Отже, частотність, вказуючи на позицію слова у людській пам'яті, встановлює залежність кількісних та якісних характеристик слова через визначення значимості досліджуваних семантичних явищ. Чим більша частотність слова, тим вищий його статус у поетичному світі. Сполучуваність образів у духовному досвіді подекуди призводить до їхнього зближення, контамінації ознак, навіть взаємозамінності. Частотний словник може стати базою для систематизації лексичних зв'язків, коли на меті стоїть семантичний аналіз лексики. Він дає можливість не лише виділити як окремі теми, так і тематичні групи але і показує у новому ракурсі значимість тієї чи іншої теми. Часто через брак уваги до статистичного обстеження текстів поза уважок дослідників лишається тема, чи не найчастіше згадувана автором. У частотному словнику дуже чітко прослідковується як синхронічний зріз творчості, так і діахронічний. Частотний словник полегшує і систематизує роботу, пов'язану з лексичним рівнем твору, зокрема спостереження над мотивно-образною структурою твору. А та ш він надає матеріал для опису системних зв'язків, наприклад, прості рово-часових особливостей організації твору, суб'єктно-об'єктних відносин в індивідуальному поетичному світі. Дуже важливим частотний словник є при визначенні культурного контексту.

У ХХ ст. виник інтерес до статистичного обстеження текстів. За допомогою лексичних методів спеціалісти підраховують та реєструють частоти текстуальних і мовленнєвих фактів завдяки їхній дискретності та повторюваності. Таким чином етапні дані дають можливість з масових проявів вивести закономірність функціонування фактів у мові. На україномовному матеріалі створено "Частотний словник сучасної уш інської художньої прози"(т.1,2. К., 1981), "Інверсійний словник української мови" (Я 1985), "Обернений частотний словник сучасної української художньої прози" (К., 1998)

Раздел 2. Поэтика. История литературы и литературоведения

Обсяг нашої вибірки - перша збірка Б.-І. Антонича "Привітання життя", бо її семантичні особливості розвинулись у подальшій творчості поета. При укладанні частотного словника нас цікавило, які предмети, істоти, поняття, явища та події заповнюють універсум художнього тексту. Це зумовило характер подачі матеріалу в словнику.

1. Ми відштовхувались від положення, що кожне повнозначне слово є темою, кожен образ є носієм смислу і значення. Отже, до словника увійшли лише самостійні частини мови, крім займенників та числівників, які вимагають окремого дослідження.
2. Усі слова стоять у початковій формі. При цьому об'єднуються парадигми відмінювання, ступеневі форми прикметників та прислівників, вищо-часові форми дієслів.
3. Дієслова із заперечними частками не вважаються самостійними лексемами.
4. Дієприслівники та дієприкметники, хоч і є дієслівними формами, проте містять як сему дії, так і ознаку, тому вважаються окремою словоформою.
5. Зменшувально-пестливі форми приведені до нейтральної. Хоча ми і визнаємо той факт, що слова із деривативним значенням є самостійними лексемами, обраний аспект дослідження дозволяє подібне узагальнення.
6. Фонетичні варіанти вважаються однією реєстровою одиницею.
7. Слова, що становлять назви віршів, не враховуються.
8. Під час укладання словника ми намагалися зняти проблему лексичної та граматичної омонімії через частковий аналіз одиниць при виникненні неоднозначності.

Кожна словникова стаття включає кількість слововживань, початкову форму слова, частотність лексеми. Слова подано у ранговому списку, який подає лексичні одиниці в порядку зменшення частоти їх уживання. Абсолютна частота вживання слів доповнена ще таким показником, як загальна кількість слів у збірці.

З 4254 слововживань ми виділили 2286 лексем, які розподілили на три понятійні сфери: "Культура", "Людина", "Природа". До першої групи увійшли реалії та поняття духовної та матеріальної

На даному етапі наша увага зосередилась на іменниках, оскільки інші слова КВНачають ознаки, дії, стани та умови існування суб'єктів, об'єктів та понять, названих Саме іменниками.

культури (у тому числі соціального життя), до другої - безпосереднє або метонімічне найменування людини, до третьої - назви стихійної природи, слова на позначення флори, фауни та неорганічної природи*. Цілий ряд слів лишився поза групами: це лексеми із значенням ознаки (колір, запах, звук, тактильні та емоційні характеристики), одиниці виміру (раз, вага, жмут, розмір, темп і т.п.) і умоглядні поняття, що створюють загальну модель, яку заповнює лексика трьох означених понятійних сфер (простір, межі, кінець, шлях, ряд лет і т.п.). Іншими словами, лексеми, що залишилися поза названими групами, є родовими поняттями або відносними характеристиками. Вони склали четверту групу із нейтральною назвою "Інше". Вар-щ зауважити, що розподіл часто є досить умовним, оскільки саме сприйняття природи є, так би мовити, окультуреним, до того ж у де-яких випадках природний світ стає частиною цивілізації (так вогонь і вода через ватру і криницю входять до людського побуту). Але дсі тримуючись думки, що на підсвідомому рівні відбувається сакралізація, характерна для міфопоетичної свідомості, ми вважаємо, що у подібних побутових поняттях сема стихії посідає важливе місце. Наведемо розподіл досліджуваного матеріалу по групах у порядку зменшення кількості слововживань (табл. 1).

Наступним етапом роботи стало встановлення семантичних зв'язків між словами. Слова у поетичній дійсності вступають у різні семантичні відношення: синонімічні (дощ - злива, колодязь - криниця), антонімічні (день - ніч, тиша - шум), гіпонімічні (життя - І природа - фауна - тварина - кінь - грива), гіперонімічні (мить - хвилина - година - місяць - весна - рік - час - вічність), тематичні (струміль - криниця - вода - випар - хмара - повітря), синтагматичні (нейтральний та модифікуючий контекст, який, власне, лишився поза нашою увагою), парадигматичні. Ці відношення і стають носіями поетичного змісту, створюючи окремі образи і неповторну поетичну дійсність в цілому. Одна із значенневих парадигм слова представлена синонімами. При доборі синонімів насамперед враховувалась їхня контекстуальна еквівалентність значення. Іншим спосібом здійснення системних зв'язків у лексичі є розподіл лексем на певні семантичні поля.

Розмежувались, зокрема, такі іменники, що є загальним позначенням часу (час, хвилина, вічність) та назвою періоду природного життя (літо, січень, ранок).

Таблица 1

Культура	Людина	Природа	Інше
13 пісня	35 серце	40 вітер	16 світ
10 слово	28 око	35 день	10 шлях
10 стіна	22 рука	28 небо	8 раз
8 вікно	17 життя	22 земля	8 дорога
7 вірш	14 сон	21 сонце	7 дійсність
7 джин	13 нога	20 хвиля	6 час
6 доля	12 уста	20 хмара	5 блиск
6 душа	8 дума	18 ніч	5 жар
6 місто	8 мрія	16 море	5 далек
5 брама	7 голова	16 тїнь	5 лет
5 дім	7 долоня	15 ліс	5 межа
5 кімната	7 людина	15 поле	5 сила
5 спів	7 туга	13 вода	5 хвилина
5 шибя	7 щастя	12 гора	5 вік
5 щогла	6 груди	12 тиша	4 вигук
5 правда	6 капітан	11 крило	4 запах
4 вулиця	6 тіло	11 місяць	4 рух •
4 двір	6 чоло	10 шум	4 дно
4 льох	6 радість	9 буря	4 край
4 корчма	5 поет	9 дерево	4 крик
4 човен	5 раб	9 квітка	4 даль
4 корабель	5 усміх	8 бор	3 барва
4 батіг	5 утома	8 вогонь	3 безкрай

"Семантичним полем називають таке угруповання лексем, яке створює "тематичну" групу, що стосується якоїсь виділеної людською свідомістю частини психічної чи фізичної дійсності [1, с. 194]. Погляд на автора як творця мови передбачає визначення прямого та переносного значення відповідно до їх відтворення у тексті. Це ж стосується тематичного зближення слів, оскільки план змісту за своїм характером психічний та концептуальний. Об'єднання слів у тематичні групи пов'язане з аналізом внутрішньої форми слова. Семантичні зв'язки мають асоціативну основу. < I іла зв'язків визначається частотою: чим частіше поєднуються у тексті лексеми, тим сильніший між ними зв'язок. Тобто, чим силь-

ніший семантичний зв'язок між словами, тим частіше вони зустрічаються у тексті неподалік одне від одного. Частотність конкретної лексеми визначає її місце у тематичному ланцюжку. Проте слід зауважити, що різні ділянки лексики впорядковуються на основі асоціативних зв'язків неоднаково, і межі, що розділяють групи, є досить умовними. До того ж на семантичні зв'язки у літературному творі помітний вплив має національна мова*.

Аналіз даних частотного словника дозволяє зробити висновок, що Антонич знаходиться в руслі традиційної тематики: переважають образи зі світу природи (третя група), при чому образи архетипічні. Переважна кількість лексем належить до повітряної (125) та водної стихій (103). Вже самий цей факт багато говорить про художній світ збірки "Привітання життя". По-перше, напрямком розгортання надзвичайно широкий: вода з її глибинами та випарами витворює вертикаль, повітря ж рухається по горизонталі. Пр цьому звертає увагу динамізм, напруженість: у даних групах переважають слова, що містять сему руху, неспокою, енергетичної сконцентрованості (вітер - 44, бурі -21, хмари - 25; хвилі - 47, опі ди - 12, струми - 3, водограй - 2, повінь τ1).

По-друге, ці стихії є образним втіленням важливої для Антонича думки про взаємозв'язок минулого та майбутнього і дихотомії світу й людини:

В морях з шафіру плюхкають краплини,
хлюпочуть срібні краплі в сріблі рік, і
гребінь вітру чеше їх відвік, і сонце п'ють,
мов овочі калини.

В цілунках тих ростуть дрібні цятини у
білопері хмари, літа лік; підносять вгору
свій вовнистий бік, геть утікають від землі
долини.

Та вітер вдарить в їх легкі вітрила, та
млу зморозить білогриву в воду, на
землю їх ваги вертає сила. [2, с.22]

Сполучуваність лексем і граматичних форм у конкретному художньому тексті визначається будовою загальнонародної мови. Зміни у загальноприйнятій структурі завжди сприймаються як смислоутворюючі.

Наведені рядки є алегорією людського життя. Спростувати доведене, зробити неможливе - квінтесенція людської поведінки. Стан спокою є лише відпочинком перед новим злетом, новим опором існуючому порядку речей.

Зважаючи на панівні стихії, художній світ першої збірки Антонича уявляється у блакитних тонах. Кількісні дані підкреслюють цілісність поетичної дійсності. Панівні кольори - білий (17) та синій (16), тобто кольори відповідні стихіям води та повітря. Але вода має подекуди колір срібла. Схожий колір мають місяць, куля, смерть. Такий асоціативний ряд пов'язаний із мі-фопоетичним мисленням .

Вдвічі менше жовтого та зеленого кольорів (по 8 одиниць). Ці кольори здебільшого характеризують рослинний світ. Але якщо зважити на 11 лексем із семою цвітіння, то перед нами почне вимальовуватись досить численне семантичне поле, що передає концептуально важливий для Антонича аспект: захоплення життям (на що вказує сама назва поетичної збірки), намагання передати це відчуття через образи яскравих виявів життєвої сили, об'єднані семами руху, радості і поривання: буяння зелені і цвітіння в природі, весняний грім, лет орла понад хмарами і нестримний кінський галоп, фізичне здоров'я та душевна мажорність спортсменів. Але це не лише один з можливих поглядів на світ, це характерний, навіть декларований, стан ліричного суб'єкта книги "Привітання життя":

Розпускають коні сиві гриви,
пара з вуст, мов дим.
З рвучим вітром буйногривим!
Бути вічно юним,
вічно молодим! [2, с 20]

Земля як першоелемент буття у світі Антонича у більшості випадків позбавлена певної форми, хоча гірський рельєф посідає значне місце, що на нашу думку є даниною батьківщині автора. І Ія стихія майже позбавлена анімістичності, яка для Антонича

Дослідники підкреслюють близькість таких понять як вода і хаос, безодня, по-ГОЙбічний світ, мовлення, поет [3, с 76].

визначається рухливістю. Її основна функція – утворення вертикалі художньої дійсності і антиномії небо-земля, яка співвідноситься із романтичним протиставленням буденщини і піднесеності. Таке ж значення має вогонь, котрий завжди є динамічною стихією і знаходиться вище рівня землі (пожежа, блискавиця). Важливе місце посідають часові фази природного життєвого дня та ніч. Міфопоетичні уявлення про вічну зміну дня та ночі контамінуються із філософською опозицією – феномен та його сутність. Освітлений сонцем світ захоплює силою та енергією, а нічний мудрістю й глибиною. Срібляво-золотий місяць з'являється немов символ вічної таємниці і невичерпного прагнення пізнання одночасно. Глибина та безмежжя, тиша та шум – антитектичні характеристики, що поглиблюють значення названої опозиції.

Привертає увагу особливе значення для ліричного суб'єкта рослинного світу. Породжений землею, він протистоїть їй за самою руху та персоніфікованістю. Росливість (мова йде насамперед про дерева) постає двійником ліричного суб'єкта: буяння природи співвідноситься із молодістю людини, між ними відчувається душевна і навіть фізіологічна спорідненість. Не буде перебільшенням казати, що вона сама стає суб'єктом художньої дійсності Антонича. Це синтез центральної антиномії сутність-прояв, яка обіймає усі інші виділені опозиції. Важливе притаманне ліричному суб'єкту відчуття дерева як єдиної ланки між небом та землею, а отже можливість прилучитися до вищої мудрості, що протистоїть метушливій буденщині, і гармонії, якої так не вистачає серед пристрастей молодечої душі.

Друга за кількісними показниками понятійна сфера стосується культурного життя людини (686) – тематична група "Культура". Сфера духовної культури представлена досить різноманітно: при перевазі понять із сфери музичного та словесного мистецтва представлені і наукові терміни, і релігійні поняття, і танець, і фольклор. Переважні семантичні гнізда, що репрезентують класичну європейську культурну традицію, містять наступні компоненти: пісня – спів, флейта, мелодія, струна, гама, гітара, лютня, мандоліна, музика, піано, псалом, радіоконцерт, ритм, саксофон, скрипка, смичок, трембіта, труба; слово – вірш, сонет, строфа, ямб, Байрон, буква,

Слова у тематичних рядах подано в порядку зменшення частоти слововживання..

Горацій, літера, поема, сторінка, тріолет, трохей. Названі ряди мають безпосереднє відношення до автора, чию душу заповнили дві стихії – поезія та музика. Ці два види мистецтва виступають до певної міри антиподами: музика несе із собою гармонію, а поезія навпаки хаос (боротьба натхнення і розуму). Але обидві тематичні групи передають значення душевної (і навіть духовної) піднесеності, підвищено емоційності.

Важливим, на нашу думку, є відчуття пограничної напруги. Це напруга викликана бар'єром, що відокремлює поета від "великого невідомого": на місяць він дивиться крізь шибу, його кінць зупиняється перед брамою, полум'я прагне піднятися над стіною, вино – розбити скло пляшки, лет спортсмена стримують стіни сітківки, рух літака – стіни повітря і т.д. Непізнане чи непізнання? Перехід на вищий рівень чи саморуїнація? Ліричний суб'єкт не певен ані щодо того, що він шукає, ані щодо самого процесу пошуку – звідсіля неспокій та страх. Але внутрішнє життя людини невпинне, як морські хвилі.

Найменше лексем входить до другої групи "Людина" (446), хоча характеристики збагачуються за рахунок слів з інших груп. На перший погляд, людина для Антонича – це насамперед біологічна істота. На другому місці психофізіологічні та емоційні реакції, і, нарешті, на третьому – людина як частина соціуму. Отже, людина Антонича перш за все постає як самість. Навіть цикл віршів "Бронзові м'язи", що увійшов до першої збірки, з його декларованим поетичним "ми" не може переважити індивідуалізм, притаманний баченню Антонича.

Проте і домінуюча "тілесність" вимагає глибшого погляду. І Іоетове сприйняття людини відповідає українській поетичній та філософській кордоцентричній традиції: людина для Антонича – це насамперед серце (35), але майже поруч очі (33) і руки (27), що виражає основні тенденції Антоничевої поезії – пізнання і творення, а також свідчить про емоційність ліричного суб'єкта, хоча дослідникам у першу чергу впадає в око інтелектуальність творів українсько-ю поета. Особливу увагу привертає смислове навантаження образу. Крім безпосередньої екстравертної спрямованості суб'єкта, образ ока, як зазначає Я.Е. Голосовкер, має глибшу семантику: це ¹ п кі з фаз цілісного образу "бачення" [4, с 12].

При аналізі лексики на позначення почуттів і станів виявляється, що переважають фізіологічні стани та реакції. Разом із перевагою лексем, які називають матеріально-культурні реалії, це свідчить про матеріальність Антоничевого художнього світу, засадами якого стали предметність та чуттєвість. Якщо проаналізувати почуття за такими ознаками, як спрямованість, активність та латентність, то помітимо, що позитивні та негативні емоції, що забарвлюють поетову дійсність, більш-менш врівноважені (+21/-23). Частина лексем (майже третина назв емоційних станів) позначає навіть не емоції, а поривання (шал, захват, бунт, ентузіазм, пал, зрив). І ця схвильованість, враховуючи її експлозивний характер, разом із неспокойними стихіями (вода та повітря) лишають відбиток дисгармонії. Подібне враження виправді не самим поетичним матеріалом. Ліричний суб'єкт прямо висловлює своє душевне збудження: його бентежить молодеча кров (що передають, зокрема, образи античних богів та поетичні настриї) і прагнення охопити усю безмежність світу (мотиви подорожі та пізнання), непокоїть соціальна дійсність і поетичний дар. Створюється враження подібне до лермонтовського паруса, який сам енгармонійний шукає рівноваги у бурях.

Проте, майже всі складові даної класифікації можна звести до одного поняття - життя. Поза його межі виходять лише сон і смерть. Життя - сон - смерть - триада, що зберігає своє значення від найдавніших часів культури людства (пригадаймо хоча б її актуальність у барокову добу, відлуння якої знаходимо в українській літературі продовж усього її розвитку, чи культуру романтизму). Міфологічне мислення надає сну значення гармонії, блаженства, прилучення до божества - читаємо у "Порівняльному словнику міфологічної символіки в індоєвропейських мовах" М. М. Маковського. Не вдаючись до контекстуального аналізу, який не стоїть у нас на меті, можемо зауважити, що загалом подібна семантика притаманна і образу сну в Антонича. Звичайно, мова не йде про тотожність.

Важливі спостереження дозволяють зробити лексеми з останньої групи "Інше" разом із іншими даними частотного словника, зокрема, дієсловами, які увиразнюють характер ліричного "я" та його взаємини з поетичним світом. Коли поставити питання, як з'явилася книга "Привітання життя", то насамперед напрошується відповідь "із прагнення пізнання". Ця спрага до

питливого невгамовного розуму стає головною ознакою ліричного суб'єкта збірки. Об'єкт пізнання - світ (16 лексем). Поняття "світ" тотожне поняттю "всесвіт", і воно розкривається як сукупність численних виявів буття (життя). У свою чергу уся множина зовнішніх проявів життя (соціального, природного чи душевного), на нашу думку, може бути визначена як рух. Дослідники відзначали (зокрема, М.Льницький [5; с.94]), що динамізм є провідною рисою Антоничевої дійсності, але лише частотний словник надає можливість простежити, як рух стає інтегруючим фактором у світі Антонича і водночас однією з концептуальних засад автора. Вже йшлося про динамізм першоелементів - повітря, води та вогню. Але рухаються і космічні тіла, і предмети, і тварини, і рослини, і людина: вона займається спортом, пускається у мандри чи просто перемішується у просторі (наприклад, за частотою вживання лексема "йти" (21) посідає друге місце серед дієслів). Динамізм підтримує і дієслово "ставати" із значенням процесуальності. Не випадковим є образ шляху (20), який також пов'язується із рухом. Крім того, він є способом розгортання простору, поєднуючись із лексемами *даль*, *далечінь*, *безкрай*, *безмежся*. Одночасно цей образ утворює тематичну групу із словами *життя* і *пізнання*. Межі асоціюються із визначеністю, розвитком, що має початок і кінець. А процеси пізнання і життя розімкнені у безвість. Вони яскраво характеризують дуалізм свідомості ліричного суб'єкта: раціоналізм та інтуїтивне сприйняття, суб'єктивний світогляд і реальність. Фактично, це свідомість робить світ і життя дуалістичним. Первісно цілісні процеси, вони подвоюються на ідеальну та феноменальну оболонку на шляху їх осмислення. Антонич прагне повернути цю цілісність, зокрема у слові - двійнику свідомості.

Семантична структура першої збірки Антонича подібна до мозаїки, окремі деталі якої, як і образи "Привітання життя", створюють цілісну картину, хоча кожний елемент є неповторним за формою, кольором і фактурою. Сміслова цілісність досягається завдяки розширенню семантики кожного нового образу через метафори і порівняння, що апелюють у читацькій свідомості до попередніх віршів книги. Наприклад, авторські характеристики спортсменів "прибрані в вічній весни зелений буз", "віддих свище в легенів брилах", "я ... розвійний вітру дух", "так птах підносить дзьоб, як починає лет", ніг

видно лиш галоп" і т.д. створює ефект своєрідної циклізації поезій, коли відчувається необхідність вести мову не про окремі образи, а цілі семантичні поля. Вони, безсумнівно, можуть охоплювати матеріал більше, ніж однієї поетичної збірки, не зважаючи на те, що лексика фіксує зміни, що відбуваються з плином часу в оточенні й свідомості автора, а отже й зміни у формі чи у змісті. Для творчості В.І. Антонича динаміка розвитку тем від збірки до збірки - це дуже важливий момент, тому що досить непросто зрозуміти народження його талановитих книг "Три перстені", "Книга Лева", "Зелена Євангелія" із учнівсько-експериментальної першої збірки ("Привітання життя") чи патетично-релігійної другої ("Велика гармонія").

В цілому, лексичний склад першої збірки Б.-І. Антонич показує філософську спрямованість поетичної думки. Художня дійсність витворюється подібно до міфологічної, яка у свою чергу структурно наближається до процесу пізнання: "приматі пріоритет теорії як досвіду уяви над досвідом почуттів" [4, с.711]. Це світ специфічних явищ, предметів, які поєднують у собі протилежні властивості, але у художній дійсності доповнюють одц одного, навіть створюють дифузію значень. Тому що уявний світ передає смисл усього існуючого - предметів, істот, пристрасте! думок, процесів і станів, а не формально-логічні категорії. А оі же, художня дійсність, сама будучи поетичною гносеологією ті онтологією, робить неможливим гносеологічний підхід до її оЯ разів. Абсолютні поняття не існують як такі: вони приєднують! до часо-просторового континууму поетичного світу, набуваючі певної субстанційності. Це викликає дихотомію свідомості. Ні нашу думку, бентежність, схвильованість ліричного суб'єкті збірки "Привітання життя" значною мірою пояснюється відчуттям неоднозначності феноменального світу, прагненням обмежити формою явища, знайти слово із вичерпним змістом на позначення часу, кількості, якості, причинності, щоб принаймні для самого себе сказане не лишалося загадкою, за термінологією Я.Голосовкера, "енігматичним знанням" [4, с 19].

Цитована література

1. Семчинський С.В. Загальне мовознавство. К., 1988.
2. -Антонич Б.-І. Твори. - К., 1998.

Раздел 2. Поэтика. История литературы и литературоведения

Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. -М., 1996.

4. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. - М., 1987.

5. Ільницький М. Богдан-Ігор Антонич: Нарис життя і творчості.-К., 1991.

Аннотация

Данная работа исходит из принципа семантической художественного произведения и основывается на способности лирики к циклизации. Целью исследования стало объединение образов-идей в семантические поля, которые позволяют понять целостность поэтической книги. Материалом исследования послужила первая книга западноукраинского поэта Б.-И. Антоныча - «Привітання життя» и составленный нами на ее основе частотный словарь.

Annotation

The given work reasons from the principle of semantics of a literary work and is based on the ability of lyrics to make up cycles. The purpose of the research is joining up idea images in semantic fields which allow to understand the wholeness of the poetic book. The material of the research is the first book of the West Ukrainian poet B.I. Antonych - „The Salutation of Life" as well as the frequency word book composed by the author of the article.

Стаття надійшла до редакції 3.11.2004

Стаття постуила в редакцію 3.11.2004

Филат Т.

**СЕМАНТИКА И ФУНКЦИЯ
НАРРАТИВНО-КОМПОЗИЦИОННЫХ КАТЕГОРИЙ
"НАЧАЛА" И "КОНЦА" В РАССКАЗЕ
И.С. ШМЕЛЁВА "КАК МЫ ЛЕТАЛИ"**

В связи с развитием лингвистической теории художественного текста, по сути, заменившей грамматический подход на семиотико-структурный, в которую внесли в 1970 - 90-х гг. большой вклад ряд таких учёных, как Ю.М.Лотман [1; 2], И.Р.Гальперин [3; 4], Л.А.Новиков [5], А.И.Новиков [6], Н.Д.Арутюнова [7], Т.В.Степанов [8], Е.А.Гончарова [9; 10] Н.Д.Зарубина [11; 12, с.103-112], И.Р.Арнольд [13], ЗЛ.Тураев) [14] и др.*, возрос интерес к составу компонентов, структурирующих текст литературного произведения, который неизбежно из-за специфики самого объекта изучения заставлял лингвистов "сотрудничать" со многими литературоведческими категориями. Даже в этот период, когда доминировал лингвоцентрический подход к тексту, начинает пробиваться тенденция", которая усилится в работах 1990-х - начала 2000-х гг. [18; 19; 20; 21; 22; *И* всё более активно взаимодействуя с литературоведческий анализом текста. О необходимости этого взаимодействия и "со| дружества" лингвистов и литераторов писал специально Г.В.Степанов ещё в 1980 году [8]. Эта тенденция выразилась, в! частности, не только в замене в заглавиях работ термина "лингвистический" на более широкий - "филологический" [19; 22], но и на включении в исследование лингвистики художественно! го текста собственно литературоведческих категорий [24; 25]. Это особенно заметно даже в работе, которая сохранила в своём

См. обзоры [15; 16], тематические сборники 1970-80-х гг. [17], библиографий [18, с. 485-496].

Она, в частности, выражена в том, что в ряде заглавий исследовательских работ не фигурировало слово "лингвистический", а стояло слово "интерпретация" [28], ил] указывалось на объект анализа художественного текста [29 30], или рассматривала^ языковая передача литературоведческих категорий, например, "автор-персонаж" [31] *И* "событие" [36; 37; 38].

наименовании словосочетание "лингвистический анализ текста" [18, с. 359-371, 391-396, 405-409, 416-419, 424,452-457, 480-483], а также предстаёт и в тематических сборниках 1990-х гг. [26; 27]. Такое взаимодействие лингвистического подхода с литературоведческим как путь к обретению комплексного "филологического" изучения структурно-семиотической природы художественного произведения представляется весьма плодотворным. Хотя литературоведение не очень охотно опирается на опыт лингвистического анализа художественного текста, однако совершенно необходимого при изучении нарративной структуры и стратегии текста литературного произведения его учитывать. Особенно эффективна, как представляется, опора на некоторые результаты лингвистов - теоретиков художественного текста -при изучении структуры и функций нарративных составляющих произведения, в частности, тех сегментов текста, которые, как верно подчеркнул И.В.Арнольд, занимают в нём "сильную позицию" [13, с. 24,27]. Она присуща и заглавию, что отметила Л.Чернец [41, с. 129], в сегменте "начала" исследователя выделит первый абзац, первую фразу и "концовку" как семантически нагруженные и имеющие "ключевую" функцию в интерпретации произведения [41, с. 129].

"Начало" и "финал" произведения находятся в своеобразной взаимосвязи между собой и выполняют ряд важных функций. Все теоретики художественного текста сходятся в признании "отграничивающей функции" этих семантически насыщенных поэтологических композиционных компонентов, маркеров, указывающих на границы произведения. Они, являясь сегментами нарративной структуры, выделяют художественный мир конкретного произведения среди других творений этого же автора и произведений других писателей. "Произведение представляет собой, - пишет семиолог Л.Нирё, - такое динамическое единство, элементы которого располагаются не в пассивной последовательности по отношению друг к другу, а взаимно отталкиваются..., создавая тем самым внутреннее напряжение" [39, с. 129]. "Начало" и "финал" как компоненты, создающие относительную замкнутость художественного мира произведения, представляют собой в тексте темпорально-пространственную логическую оппозиционную пару, которая теснейшим образом связана своим

активным участием в создании семантического поля произведения. Благодаря этим компонентам возникает "оформленность и завершённость", которые "выделяют произведение словесного творчества как нечто внутри себя "замкнутое" [40, с. 113].

Исследователь семантики "начала" текста в литературном повествовании З. Каньо пишет, что "один из основных вопросов теории текста - вопрос об ограниченности, замкнутости текста" [32, с. 229]. Другими словами, начало и финал - это обязательные конструктивные компоненты как внутренней смыслопорождающей, так и внешней (функция отграничения) организации текста литературного произведения. О "тексте, как особой языковой структуре, - полагает один из известных западных теоретиков текста, - вообще можно говорить лишь в том случае, если он как-то закрыт с двух сторон" [33]. И.Р.Гальперин в работе 1981 года доказывает весьма убедительно инвариантный характер структуры, построения текста как "некоего завершённого сообщения по достаточно определённой модели" [3, с.20]. Как пишет Д.Х.Миллер, создавая "начало" и "финал", "писатель должен очертить произвольную границу, за которую не позволяет себе выходить" [64, с. 94]. Структурно-семиотическую активную роль этих ограничивающих текст сегментов, принадлежащих и композиции и структуре литературного произведения, признают все, кто занимается изучением и вычленением внутренних компонентов структуры и семантики текста, среди которых выделяют более крупные компоненты* и микрокомпоненты не фиксированные внешне сегменты текста, к которым следует отнести "начало" и "конец". "Начало" и "конец" - это не внешние, строго графически обозначаемые, сегменты текста, как

В изучении вычленения семантических компонентов текста намечается тенденция к увеличению и дроблению единиц; хотя к основным компонентам обычно относят "систему образов, тематические мотивы, идейно-образное содержание, авторские интенции и оценки" [18, с. 49], и "пока ещё нет общепризнанной системы этих единиц, по этому и провозглашаются элементарные текстовые составляющие разного рода..." [18, с. 50].

выделение тома, части, главы, абзаца*, а контекстно-вариативные - и по смыслу, и по объёму - структурно-композиционные фрагменты. Они, во-первых, являются результатом сознательного, интенционального, авторского стремления, связанного с той или иной проблемно-тематической и жанрово-стилевой творческой целью автора, и поэтому контекстно-вариативны. А во-вторых, являясь обязательными маркерами границ произведения, представляют собой общие конститутивно-канонические** устойчивые сегменты текста, разные по объёму, выделение которых не подтверждено графически, а потому они могут не иметь с основным текстом чёткого разграничения, хотя и несут в себе более или менее устойчивую семантическую модель. Её типологическое упрощённое схематическое ядро в сегменте "начала", как полагает Э.Каньо, связано с информацией о месте, времени и способе повествования [32, с. 231, 232, 246], которые А.Греймас рассматривает как "рассказ-репрезентаж" - *recit - presentation* [34, с. 69], а "финал", если даже он и не представляет собой эпилог, содержит итоговый смысл, реализуя концептуальное поле произведения. И "начало", и "финал" - концептуализированные сегменты текста, тесно с ним связанные, где "начало" "анонсирует" текст, а "финал" подводит итог всему произведению и связан с центральным его концептом даже в том случае - и особенно в нём, - когда возникает так называемый "открытый" финал. Об этом, как известно, выразительно свидетельствуют знаменитые чеховские финалы, размыкающие мир произведения в более широкую динамическую картину мира, намекающие реальным многообразием или его подтекстовым присутствием на незавершённость и возможное дальнейшее развитие обрисованных жизненных ситуаций, человеческих судеб и характеров. Такой финал, включая сюжетную ситуацию, передавая незавершённость мира, фрагмент которого дан в произведении, таит в себе эпически-романную перепекти-

Членимость текста обычно делят на внешнюю (том, книга, часть, глава, абзац) и внутреннюю - контекстно-вариативную, структурно-смысловую, - которые взаимообусловлены [3, с. 51-65].

О конститутивных единицах текста см: [35].

ву. Но если финалом почти все теоретики, занимающиеся проблемами структуры текста, считают последний нарративный, сегмент - будь то абзац, фраза или более пространный, но явно завершающий фрагмент текста (это может быть пейзаж, рассуждение, описание и т.д.), то в определении категории "начала" наблюдается существенная разногласия*. Ярким примером её служит присутствие самых разных точек зрения на состав этого нарративного компонента в рамках одной учебной книги, созданной в 1999 г. коллективом авторов, - "Введение в литературоведение" [46, с. 15, 94, 127, 159, 406, 503]. Одни литературоведы считают, что в "абсолютное начало входят "рамочные компоненты": заглавие, подзаглавие, посвящение, эпиграф [41, с. 127], иногда даже имя автора [45, с. 94]. Другие, используя понятие "заголовочный комплекс", введённое С.Д.Кржижановским в 1931 г. [42], относят эти компоненты к нему, порою и набор называют "побочным текстом" [43, с. 406], иногда "паратекстом" [44], что, по существу, относится к тому, что Н.Д.Арутюнова называет "номинацией текста" [7]. Автор данной работы разделяет точку зрения тех, кто началом литературного прозаического произведения считает начало его основна текста, которое может быть различным по своему повествовательному объёму (одна первая фраза, абзац, несколько абзаца предшествующих сюжетной завязке). Именно начало, как считает А.Греймас, имеет большое семантико-структурное значені для произведения [47, с. 69]. Весьма существенно, какая фраза стоит первой: она, как правило, тщательно подобрана авторок т.е. интенциональна, обладает значимой ролью в установление контакта с читателем [45, с. 95] и в создании концептуального поля произведения, даже порою содержит в себе скрытое указание на повествовательный объём произведения. Помимо "начала" и "финала" всего произведения важную структурно семантическую функцию имеют внутритекстовые "начала"! "концы", которые принадлежат нарративной конструкции "рас-

Весьма симптоматично, что Ю.Кристева, например, считав "финальность" обязательным свойством текста [62, с. 149], но не занимается проблемой его "начала".

сказа в рассказе", или начало и концовка разделов и глав, которые считаются графически выделенными авторами единицами текста [31, с. 52], где внутренняя стыковка "конца-начала" обладает важной функцией продвижения, организации общего нарративного потока произведения и несёт в себе семантические узлы общей "семиосферы" произведения.

В прозе "малых форм" И.С.Шмелёва, "великого мастера слова и образа", по известному выражению И.А.Ильина, поэтика "конца" и "начала" почти не изучена, а между тем и в этих мик-ро-нарративно-структурно-композиционных компонентах концентрированно проступает своеобразие повествовательной манеры писателя, его видения мира, специфика художественного мышления, что отчётливо видно в рассказе "Как мы летали. Из воспоминаний приятеля" (1923).

Этот рассказ, расчленённый на девять глав, начинается небольшим абзацем: "Было это на Пасхе... ну, конечно: ещё Петьку Драпа облизал хоботом слон, а Драп растрогался и прожерт-вовал слону луковое яичко! Теперь я хорошо вспомнил прошлое" [12, с. 346]. Первая фраза отвечает традиционной модели "начала", предложенной З.Каньо [9, с. 229-252], содержит в себе прямую форму наррации и указание на время действия, но является специфически шмелёвской: это излюбленный писателем "сказ", а определением темпоральное™ служит наименование важнейшего праздника христианского календаря - Пасхи. На этом уровне поэтологического микрокомпонента выражается важнейшая черта художественного мышления Шмелёва как православного писателя, чьё "православие прежде всего бытовое, понятное и рафинированному интеллигенту, и простому люду", как верно подчёркивает Л.А.Спиридонова [13, с. 4]. Опорное слово начальной фразы, несомненно, "Пасха", которое благодаря своему местоположению занимает "сильную позицию" [14, с. 24-27]. Оно формирует хронотопическое пространство художественного текста, выражая ключевую семантику всей атмосферы Пасхи, усиленную благодаря коннотациям (светлый праздник Воскресения, весенний радостный праздник). Возникает определённый эмоциональный настрой, которым проникается читатель уже с первой фразы. Пасха не датируется каким-то определённым годом, а соотносится с неповторимо-личностными

детальными и подробностями именно *этой* Пасхи, о которой вспоминает рассказчик. Неожиданное сочетание "слона" и "знака" этого праздника - "лукового яичка" - объединяет субъективно-личностное и типологически-общее, подчёркивает особую, необычную ("слон!") и *празднично* окрашенную ("луковое яичко") действительность. Она темпорально ограничена важнейшим христианским праздником, где его наименование содержит в себе указание на праздничную кратковременность, что в последней главе прямо календарно конкретизируется - "Был последний день Пасхи, суббота" [48, с.361]. Всё это подчёркивает сочетание и *вечно* (Пасха), и *преходящего* (*эта* Пасха), а глагол "было" и признание "вспомнил прошлое" информируют читателя, что всё последующее повествование - воспоминание. В начальном сегменте дана заявка на то, что в последующем повествовании будет реализована "внешняя точка зрения", которая, как считает О.В.Волков, связана с ретроспективной позицией автора [15, с. 221,222], присутствующей в воспоминаниях. Соотносимые с описываемой Пасхой детали - "Петьку Драпа облизал хоботом слон, а Драп растрогался и прожертвовал луковое яичко!" [12, с. 346] - вводят категорию субъективного времени рассказчика. Но в тексте первой главы перечислены и темпорально прикрепленные распространённые игры - игра в орлянку под яйца, обмен яйцами, бытовые детали, которые характерны только для этого праздника, но являются общими. Л.А.Спиридонова, анализируя романы "Богомолье" и "Лето Господне", отмечает шмелёвскую манеру описания ряда бытовых обычаев и примет православных праздников [13, с.4], что! тоже присутствует в рассказе "Как мы летали". Но хотелось бы подчеркнуть, что Шмелев традиционные бытовые приметы православного праздника пропускает через субъективное восприятие рассказчика, дополняя неповторимо личностными, что создаёт эффект сращения объективной и субъективной темпоральности.

В первой фразе многоточие после утверждения "Было это I на Пасхе..." своей семантической паузой как бы передаёт процесс воспоминания, что подтверждается утверждением "ну, *кет* нечно", выраженным в разговорно-сказовой форме, столь любимой Шмелёвым, непосредственного общения с адресатом. Таким

образом, в первой фразе помимо определения времени событий, какое присуще традиционной модели "начала" (по Каньо), есть и указание на форму повествования. А вот описание места действия - "большой двор" [12, с. 346] - темпорализировано, образуя хронотоп детства рассказчика (двора, как он замечает, "уже нет теперь!"), существующего в пространстве воспоминания, заявку на которое даёт уже первая фраза. В ней информация о "себе маленьком" нарратора отодвинута рассказом о его друзьях - Петьке Драпе, Ваське, о животных. Они составляют поток разрозненных воспоминаний, завершающихся желанием рассказать "весёленькую, - а пожалуй, и не совсем весёленькую, - историю о том, как мы летали" [48, с. 346]. Таким образом, три важных момента традиционной структурной модели "начала" (определение времени, места, формы повествования) и перечисление основных героев присутствуют в первых двух неравных по объёму абзацах, которые и составляют нарративный сегмент начала текста. Но его композиция не традиционна: передавая поток воспоминаний, писатель дистанцирует указание на время описания действия от основного, обозначенного в заглавии события, пространной "вставкой" о друзьях и разных событиях детства. И.С.Шмелёв в лаконичное, но семантически объёмное и многофункциональное информирующее начало вводит и редуцированную, "свёрнутую" заявку на "ситуативные", по терминологии А.И.Новикова [6, с. 70], обстоятельства произведения: "историю" со сломом, которая занимает целую пятую главу рассказа и ассоциативно в рамках хронотопа Пасхи соотносится с "базисной" ситуацией произведения. Первый маленький абзац - своеобразный "зачин" повествования, данный *in medias res* и как бы адресованный тем, кто знаком с названным Петькой Драпом, -предстает как психологический "сигнал" памяти, который позволяет рассказчику сказать: "Теперь я хорошо вспомнил прошлое" [48, с. 346]. Это замечание указывает на "мемуарность", прошлое время, и на "я-повествовательную", "гомодиегетическую", по терминологии известного нарратолога Ж.Женетта [50, с 85, 103-109], форму наррации. Благодаря подзаглавию - "Из воспоминаний приятеля" - "я", фигурирующее вначале, определяется как "я другого", но в прозе Шмелёва, как весьма убедительно показала Т.Ф.Куприянова [51, с. 163], местоимение "я

другого" находится в особых отношениях с "я" автора.! повествователя (тем более, что тут "я", как "он", номинирован как "приятель" автора) как его "отражение" [51, с. 163]. Благо, даря необъясняемому введению - без дополнительной информа. ции - имени Петьки Драпа и ситуации со слоном, которая преJ стаёт не только как воспоминание, но и как событие, то^ известное слушателю-читателю, создаётся тёплый, "фамильярный тон" общения с читателем, возникает доверительный контакт между мемуарно-исповедальным словом рассказчика и его адресатом. Это всё создаёт атмосферу доверия к "другому" столь присущее мировосприятию Шмелёва, чем отмечено и "начало" рассказа "Как мы летали". Второй абзац весь построен на воссоздании психологической цепочки ассоциаций: рассказчик вспоминает "башмаки", которые осмеивал Драп, - "сапоги,.., лучше", чем у Васьки [48, с. 346]. Затем возникает портрет "милого Дрона", дважды вводится слово, создающее темпоральную дистанцию между прошлыми событиями и "событиями рассказывания": "и теперь ещё напоминает", "помню" [48, с. 349], затем кратко называются разные события, соотносимые с Драпой ("подвиги" на Даниловском кладбище, ситуация, когда он плакал о погибших голубях и др.), воспоминания о старом коме, о| кляче Сахарной, о которой, как отмечает нарратор, было раньше рассказано ("Светлая страница"). Это паратекстовое замечание, указывающее на связь этого рассказа и рассказчика с другим произведением, т.е. вводится прямая метатекстовая информация. как и "скрытая" - в семантике "сказа", указывающая на объёмы наррации. Весь второй абзац, построенный на хронотопе детей ва, представляет психологизированный поток ностальгически! воспоминаний, которые служат своеобразным "прологом" к основной истории - "как мы летали", намечает характеры основных действующих лиц. Финальная фраза этой первой главы-I фраза дворника Гришки: "Эх, плачет по вас метла!" [48, с. 347]-как бы подводит итог "подвигам" детворы. Финалом сегменті "начала" служит фраза, перекликающаяся с названием рассказа, обозначающая последующую вводимую "историю": "историю и том, как мы летали" [48, с. 346]. И.С.Шмелёв создаёт тесную семантическую взаимосвязь между "началом" и заглавием и подзаглавием произведения, которые идентифицируют повест-

вующее "я" как "приятеля" автора; называет наррацию "воспо-минанием" и определяет основную тему - центральное событие рассказа - "как мы летали". "Начало", таким образом, несёт ключевую семантику, оно многоаспектно по разностороннему смыслу информации (о месте-времени, форме повествования, особенностях повествующего "я", о "ситуативности" и "безеи-туативности") и по репрезентации основной особенности наррации - воспоминания детства. Первая фраза произведения - о времени Пасхи - превращается в лейтмотив благодаря повторам, которыми начинается вторая глава, подхватывающая нить повествования: "Итак, дело было на Пасхе" [48, с. 347], где фраза о "Пасхе" в микроконтексте главы тоже занимает "сильную" семантически ключевую позицию. Последняя, девятая, глава тоже начинается с фразы: "Помню весёлый перезвон на колокольнях... Был последний день Пасхи, суббота" [48, с. 361]. Приводятся детали весеннего праздничного пейзажа: "Сияло солнце, трезвонили на колокольнях, и чуть-чуть начали зеленеть берёзки в саду" [48, с. 347-348]. Такая структурно-семантическая "сра-щённость" свидетельствует о высокой художественной системности рассказа. Как верно отметил И.Р.Гальперин, в членении текста автором играет большую роль учёт восприятия читателем, влияющий на размер частей и содержательно-фактуальную информацию [3, с. 51]. И.С.Шмелёв делит текст своего рассказа на небольшие главки (внешнее членение), которые соотносимы с определёнными более или менее завершёнными событиями, происходящими во время Пасхи, где в соответствии с заглавием ("полёт") центральной оказывается последняя глава. Писатель создаёт прежде всего "внутреннюю" контекстово-вариативную, структурно-смысловую" (по Гальперину) членимость текста [3, с.51-65], что ощущается и на уровне связи поэтологических компонентов "начала" и "конца" глав. Сцепление между главами, призванное создавать художественную цельность произведения, основано на линейной последовательности событий-сценок и осуществляется разнообразной стыковкой между ними, создающей особую внутреннюю художественную системность, позволяющую динамически развиваться наррации.

Первая фраза рассказа "Как мы летали" не содержит того, что С.С.Аверинцев называет "изготовкой к долгому рассказу"

[57, с. 30]. "Вступление" к основному тексту указывает из-за "сказовой" формы на небольшой объём повествования, т.е. содержит в себе то, что нарратологи называют "метатекстовой" информацией. Первая фраза как классическая форма введения наррации "in medias res" размыкает начальную границу рассказа в более широкую панораму действительности - нарративный приём, который часто встречается в прозе А.П.Чехова (подробное изучение схождения в нарративной стратегии его и Шмелёва, их общее стремление к семантической глубине и разнообразной информации в начальном сегменте всё ещё ждёт своего исследования).

Начало третьей главы прямо стыкается с концом второй ("И мы помчали"): "Драп сунул опорки в карманы сюртука, чтобы легче бежать" [48, с. 349], намечая основную сквозную ситуацию, завершаемую кратким указанием на цели бегства в конце четвёртой главы: "К слонам!" [48, с. 352]. Восклицательная интонация фразы, которая, несмотря на дистанцированное от первого абзаца начала местоположение, соотносится с ним, создавая семантическую переключку, передаёт динамическое движение, целеустремлённость героев, соотносясь с ходом второй главы, тоже фиксирующей движение персонажей, что способствует созданию непрямой их характеристики. В рассказе "Как мы летали" существуют две основные формы семантической переключки концовок глав. Это прямая, осуждающая поведение персонажей-детей реплика представителей старшего поколения, в смысловом ядре которой "свёрнута" модель проблемы отношений "отцов и детей": "Эх, плачет по вас метла!" [48, с. 347], - завершающая первую главу. Более компромиссное суждение старика ("Ладно!.. Больно у вас земляков много!" [48, с. 351]) в конце третьей главы. "Уже бежал сторож от пруда, но мы перемахнули лужком и затерялись в толпе. К слонам!" [48, с. 352] так завершается четвёртая глава, вводя и второй мотив, присутствующий в концовках глав, - быстрое передвижение активных и полных любопытства детей, что отражено и в завершающей фразе шестой главы: "И мы кинулись, забыв голод" [48, с. 356]. Таким образом, отграничивающие главки сегменты текста принимают активное участие в формировании "мотивной", если использовать термин Б.И.Гаспарова [61], структуры произведения,

служат "скрепами" движения наррации. Адресованные они незаметно влияют на постижение реципиентом семантического поля рассказа "Как мы летали", где местоимение "мы" одчёркивает не противостояние "я" и "другие", а их своеобразное единство, основанное на общности детских поступков и детской психологии с её жадью познания, эксперимента, самоутверждения. В конце второй главы возникает фраза, передающая психологическое состояние героев, связанная с предположением возможном наказании со стороны взрослых "за проступок": "Возьмём. Может, и не выпорют. И мы помчали" [48, с. 349]. Последняя фраза выделена в абзац, акцентирующий её многозначный подтекст, намекая на размышления героев, скрытые за их молчанием.

Глава о встрече со слоном, съевшим половину яйца, завершается фразой о Драпе: "Эй, Колька! Слон, прямо... по-братски!.." [48, с. 355], - которая утверждает, что общение с животными для детей значительно более благостно, чем с миром взрослых, что подчёркивается предшествующей фразой сторожа, прогоняющего Драпа, задавшего ему вопросы о слоне: "Да уйди ты, смола! Ну, чего тебе нужно? Украсть, что ль, его хочешь?" [48, с. 355]. Финальная фраза пятой главы как прямая речь персонажа по своей семантике резко контрастирует с концовками первой и третьей глав, развивая мотив "отцов и детей" в рассказе. Последняя фраза седьмой главы: "Пускают!" - закричали голоса" [48, с. 358], - отмечает кульминационный момент - запуск шара, который наблюдают главные герои и второстепенные персонажи. И начало восьмой главы непосредственно продолжает конец седьмой, начинаясь с подтверждения: "Да, отпускали шар" [48, с. 358]. А кончается глава прямым вербальным указанием на центральное, заглавно обозначенное и указанное вначале событие "полёта": "Но самое важное... А вот" [48, с. 361].

Если начало второй главы, прямо переключаясь (что усиливается "итоговым" словом "итак") с первой фразой текста: "Итак, дело было на Пасхе" [48, с. 347], напоминает о праздничном хронотопе, который оказывается центральным в рассказе, то начало четвёртой главы, где введено подтверждение "да", характерное для разговорной речи "сказа" ("Да, это был сад, новый сад" - 48, с. 351), обозначает топос природного пространства. А в пятой главе ("В огромном

сарая было очень жарко и пахло слонами" - 48, с. 352) вновь предстаёт пространство закрытое, которое в начале шестой главы сменяется открытым [48, с. 355], что конкретизируется в первых фразах седьмой главы ("На широкой площадке теперь была гибель народу» - 48, с. 356) добавлением темпорального наречия "теперь". В начале восьмой главы, прямо продолжающей конец предшествующей, как уже отмечалось, вводится опять подтверждающее слово "да" как сквозной знак "сказовости", устной речи, устанавливается прямой контакт с читателем-"слушателем" и акцентируется внимание на "шаре", полёт которого спровоцирует действия детей в последней главе, которая по своей семантике (в соответствии с заглавием) выступает и центральной, и финальной главой произведения. Начало заключительной главы своей вариативностью описания хронотопа Пасхи и указанием на "воспоминание", намеченных в первом абзаце рассказа, перекликается с ним и словом "помню" [48, с.361]. Но тут возникает и более точная "датировка" - "последний день Пасхи, суббота" [48, с.361]. Доминируют уже отмеченные и характерные для Шмелёва "знаковые", объективные особенности праздника, разъясняя их: "весёлый перезвон на колокольнях... принесла монашка освящённый артос, кусочек огромного пшеничного хлеба, что лежит всю Пасху на аналое в церкви, а в субботу раздаётся как святой хлеб" [48, с. 361].

Финальный пространственный абзац или, как предпочитает его определять В.И.Тюпа, "заключительный участок текста" [49, с.50], содержит в себе фабульное завершение событийного ряда повести и в то же время предстаёт как медиативный сегмент, где проступает общий концепт трактовки действительности у писателя: "Я слышу визгливый, словно кошачий, крик в темноте. Это кричит Драп. Кричит ужасно. Всё разлетелось, как дым, как соня - и скучная, жуткая подчас жизнь опять показывает мне серое своё лицо и сурово смотрит" [48, с. 366]. Здесь возникает своеобразная "точка поворота" наррации, противостояние описанию прежних ситуаций, предстающих в новом свете благодаря приёму констатации их отсутствия. Рассказчик передаёт ассоциативный поток своих мыслей, пунктирно повторяющих опорные моменты наррации, но данные как отсутствующие: нет "ни лесови ни далёкого неба, ни французов, ни весёлых ярких шаров..." [48, с. 366]. Финальное многоточие фразы указывает на открытый

ряд перечисленных событий и объектов, фигурирующих в предшествующем повествовании. В таком лексическом и синтаксическом построении заключительного участка текста есть следы новеллистической композиции, где обязателен для такой канонической структуры, как считают специалисты [59, с.50; 60, с. 27], "поворот". Но он перенесен из событийного ряда в сферу субъективной медитации героя-рассказчика, характеризует его восприятие жизни, что позволяет говорить о присутствии импрессионистической тенденции в организации финала рассказа "Как мы летали". "Своё" воспринимаемое и описываемое пространство рассказчик противопоставил "другому", находящемуся, как он замечает, "где-то". Его описание, дважды повторяясь, создаёт градацию перечисления, перекликается с "метами" пасхальной праздничной действительности предшествующего текста рассказа: "Где-то живут храбрые вольные французы, гуляют нарядные дети под музыку, выются флаги, господа кушают за беленькими столами, звучат ясные трубы..." [48, с. 366]. Возникает эффект переноса в сознании нарратора событий предшествующего времени в некое другое пространство, им сконструированное. Этот "другой мир" ("где-то") прямо антиномичен "теперешнему" "своему", который дан в типичных негативных деталях: "старый двор, развалившиеся сараи, угрозы, крики..." [48, с. 366], - и антиномичен "своему" печальному, освящённому Пасхой. И.Шмелёв психологизирует темпорализацией разное восприятие одного и того же объекта в духе поэтики импрессионизма: "точка зрения" рассказчика изменчива и психологически мотивирована. Обобщением звучит фраза "Скучная жизнь!", где восклицательный знак передаёт сгущённую эмоцию негативной оценки рассказчика. Но она смягчается кратким, разговорным, выразительным замечанием "Ну ничего" [48, с. 366], а финальная фраза вселяет оптимистическую надежду: "Она опять засверкает, вот только взойдёт солнце" [48, с. 366]. "Сильная позиция" усиливает концептуальное звучание последней фразы, где упомянуто солнце - архетипический мифопоэтический образ, который часто встречается, как известно, в прозе автора "Солнца мёртвых" и метафорически по-разному им обыгрывается, как верно утверждает М.И.Тимошенко [53, с. 134-139]. В контексте рассказа "Как мы летали" слово "солнце" звучит как

синоним источника Жизни, Радости и Света" [53, с. 137] - семантика, восходящая к славянскому фольклору [54, с. 36-37]: И.С.Шмелёв идёт в русле традиции, характерной для русской психологической прозы, - соотносить детали пейзажа с тем или иным чувством персонажа [55, с. 325], который в данном рассказе ожидает, что солнце снова взойдёт и что, как тут подразумевается, это принесёт радость: реализуется ведущая семантика светила. Писатель в подтексте соотносит свой образ солнца с мифопоэтической его трактовкой, что является частным случаем проявления тяги Шмелёва к использованию мифологем как ступки обобщающего смысла [53, с. 134-139]. Но контекст рассказа свидетельствует, что писатель использует помимо прямой семантики слова-образа "солнце" как традиционного "сигнала эстетической информации об импульсах красоты и радости" [56, с. 84-88] "отзвук древнего архетипа света", который, по трактовке С.С.Аверинцева, означает "огонь, в котором всё может обновиться" [57, с.57,36]. На это указывает и будущее время опорного глагола фразы - "вот только взойдёт солнце" [48, с. 367]. Возникает внутренняя переключка нарративных композиционных сегментов - "начала" с "концом", обычно присутствие которой в литературных произведениях отмечает Р.Барт [58]. Финальная фраза рассказа И.Шмелёва с её семантикой "радости", заключённой в мифологеме солнца, переключается с начальной основанной на мотиве "радостной", пасхальной солнечной действительности в прошлом и скрытой мифологеме "солнца", ом несённой в будущее. Переключка логической оппозиционно пары "начало" - "конец", семантически сближенных у Шмелёва способствует акцентации общего концептуального поля произведения, его хронотопических границ, маркирующих художественный мир рассказа "Как мы летали".

В рассказе Шмелёва "начало" выполняет традиционную функцию, оно многоаспектно и полифункционально в своём ан-нонсировании общей атмосферы повести, в определении её места и времени через хронотоп Пасхи, в указании на форму (гомодиететическую) и тип повествования (воспоминание), номинирует главных действующих лиц, делает заявку на важнейшие ситуации и центральное событие, тесно соотносится с "заголовочным комплексом", основным текстом и финалом, который

концептуально значим. Во всём этом присутствует шмелёвское внимание к православному быту, любованию хронотопом детства выраженным в воспоминании о своей родине. Органическая системность соотношения и структурно-семантическая спаянность "начала" и "конца" глав и всего произведения свидетельствуют о высокой художественности поэтики шмелёвского произведения, раскрывают шмелёвскую концепцию мира и человека - драматическую, но и оптимистическую в своём видении перспективы жизни. И это свидетельствует, что И.С.Шмелёв использует скрытые семантические возможности нарративных компонентов композиции произведения, идя в русле передовых для первых десятилетий XX века тенденций.

Цитированная литература

1. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. - М., 1970.
2. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам / Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. - Тарту, 1981. - Вып. 567: Текст в тексте.
3. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования.-М., 1984.
4. Гальперин И.Р. Системность контекстно-вариативных форм членения текста // Русский язык. Текст как целое и компонент текста. - М., 1982.
5. Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ. - М., 1988.
6. Новиков А.И. Семантика текста и её формализация. - М., 1983.
7. Арутюнова Н.Д. Номинация и текст // Языковая номинация: Виды наименований - М., 1977.
8. Степанов Г.В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста. - М., 1980.
9. Гончарова Е.А. Интерпретация художественного текста. -М., 1983.
10. Гончарова Е.А. Особенности синтактико-семантической организации от 3-го и 1-го лица // Текст и его компоненты как объект комплексного анализа. - Л., 1981.

11. Зарубина Н.Д. Текст: лингвистический и методологически аспекты. - М., 1981.
12. Зарубина Н.Д. К вопросу о лингвистических единицах текст, // Синтаксис текста. - Л., 1979.
13. Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностраный язык в школе. 1978.-№4.
14. Тураева З.Я. Текст: структура и семантика. - М., 1986.
15. Николаева Т.М. Лингвистика текста: Современное состояние, синтаксис и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. - Вып. 8. - М., 1978.
16. Трошина Т.Н. Проблемы теории текста: Научно-теоретический обзор // Теоретические проблемы советского языкознания: 1977-1987 гг. - М., 1988.
17. Лингвистика текста. - М., 1974; Лингвистика текста. - Вып. 103. - М., 1976; Структура текста. - М., 1980; Текст и его компоненты как объект комплексного анализа. - Л., 1981 Русский язык: Текст как целое и компоненты текста. - М., 1982; Общение: структура и процесс. - М., 1982; Язык и композиция художественного текста. - М., 1983; Текст: Семантика и структура. - М., 1983; Категории текста. - М., 1984; Текст, контекст, подтекст. - М., 1986.
18. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.К. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. - М., 2003.
19. Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественных текстов. - М., 1991.
20. Новиков А.И. Семантическое пространство текста и способу его членения // Категоризация мира: пространство и время. - М., 1997.
21. Сорокин Ю.А. Текст и его пространство // Категоризация мира: пространство и время. - М., 1997.
22. Маслова В.А. Филологический анализ художественного текста. - Минск, 2000.
23. Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. - Екатеринбург, 2000.
24. Анализ художественного текста: Русская литература XX века, 20-е годы / Под ред. К.А.Роговой. - СПб., 1997.
25. Плотников Б.А. Семантика текста. - Минск, 1992.

26. Художественный текст: онтология и интерпретация. - Саратов, 1992.-С. 122-129.
27. Художественный текст: Структура. Язык. Стилль. - СПб., 1993.
28. Домашнев А.И., Шишкина И.П., Гончарова Е.А. Интерпретация художественного текста. - М., 1989.
29. Акишина А.Л. Структура целого текста. - М., 1979.
30. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. - Воронеж, 1984.
31. Гончарова Е.А. Пути лингвистического выражения категорий "автор - персонажи" в художественном тексте. - Томск, 1984.
32. Каньо Э. К вопросу о начале текста в литературном произведении // Семантика и художественное творчество. - М., 1977.
33. Isenberg Horst Uberlegungen Zur Texttheorie / ASG - Bericht, 1968.-№2.
34. Greimas A. Semantique Structurale. Recherche de methode. -P., 1966.
35. Золотова Т.А. К вопросу о конститутивных единицах текста - // Русский язык: Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст. - М., 1984.
36. Шабес В.Я. Событие и текст. - М., 1989.
37. Николаева Т.М. "Событие" как категория текста и его грамматические характеристики // Структура текста. - М., 1980.
38. Демьшков В.В. "Событие" в семантике, грамматике и координатах интерпретации текста // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. - 1983. - Т. 42. - №4.
39. Нирё Л. О значении композиции произведения // Семантика и художественное творчество. - М., 1977.
40. Варолайнен М. Н.Гоголь и Лермонтов (проблема стилистического соотношения) // Лермонтовский сборник. - Л., 1958.
41. Чернец Л.В. Композиция // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. - М., 1999.
42. Кржижановский С.Д. Поэтика заглавий. - М., 1931.
43. Хализев В.Е. Текст // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. - М., 1999.

44. Genette G. Paratextes. - P., 1987.
45. Ламзина Л.В. Заглавие // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. - М., 1999.
46. Введение в литературоведение. Литературное произведение; Основные понятия и термины. - М., 1999.
47. Greimas A. Semantique Structurale. Recherche de methode. - p 1966.
48. Шмелёв И.С. Как мы летали // Шмелёв И.С. Светлая страница / Сост. вступ, ст. и комментарии А.П. Черникова. - Калуга, 1995.
49. Спиридонова Л.А. Жизнь после смерти (И.Шмелёв и С.Сергеев-Ценский) // И.С.Шмелёв и духовная культура православия. IX Крымские Шмелёвские чтения: Сб. материалов. - Симферополь, 2003.
50. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигу. ры: В 2 т.: Пер. с фр. - М, 1998. - Т.2.
51. Куприянова Т.Ф. Лексические средства выражения понятий "я" - "другой" в тексте эпоса И.С.Шмелёва "Солнце мёртвых" // И.С.Шмелёв и духовная культура православия. IX Крымские Шмелёвские чтения: Сб. материалов. -Симферополь, 2003.
52. Волков О.В. Точка зрения автора как центральная проблема композиции романа М.А.Булгакова "Мастер и Маргарита" // Категоризация мира: пространство и время. -М., 1997.
53. Тимощенко М.И. Мир в творчестве писателей "серебряного века" (Вяч. Иванов и И.Шмелёв) // И.С.Шмелёв и духовна» культура православия. IX Крымские Шмелёвские чтения; I Сб. материалов. - Симферополь, 2003.
54. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. - М., 1981.
55. Есин А.В. Психологизм // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины -М., 1999.
56. Филиппев Ю.А. Сигналы эстетической информации. -М.;, 197Б
57. Аверинцев С.С. Греческая "литература" и ближневосточнаї "словесность" // Риторика и истоки европейской литература ной традиции. - М., 1996.
58. Bartes R. Par bu commencer? // Poetique, 1970. - № 1.

59. Тюпа В.И. а) Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ. - М., 2001; б) Новелла и аполог // Русская новелла. Проблемы теории и истории. - Спб., 1993.
60. Тамарченко Н.Д. О смысле "Фаталиста" // Русская словесность. - 1994.-№2.
61. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. - М., 1994.

Анотація

У статті семантика і функція "початку" та "кінця" оповідання "Як ми літали" І.Шмельова розглядаються як активні змі-стоутворювальні компоненти тексту.

Annotation

In the article semantics and function of "the begin" and "the end" of the story "How we flied" by I. Shmelev is considered as an active sense-creative components of the text.

Стаття надійшла до редакції 5.11.2004

Статья поступила в редакцию 5.11.2004

ЭЛЕМЕНТЫ КРИТИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ Б. ПАСТЕРНАКА "ОХРАННАЯ ГРАМОТА"

Важной и представляющей отдельный интерес особенностью писательской критики можно считать вкрапление критических элементов в ткань художественного произведения. На сегодняшний день этот аспект при исследовании писательской критики остаётся одним из самых неизученных. Целью данной статьи является попытка проследить на материале "Охранной грамоты" Б.Л. Пастернака, как в ткани произведения реализуются критические взгляды автора. Формы проявления критики в художественных произведениях бывают разными: применение стилистических ходов, характерных для пера другого художника, образы литераторов, возникающие в результате согласия/несогласия с позицией определённых писателей, полемика "кого-то с кем-то", "чужой" текст и его оценка, самоцитирование, самооценка, не всегда явно вычленимая в тексте. Вообще, критика в художественном произведении может иметь открытый и скрытый характер. В первом случае мы, как читатели, без труда определяем объект критических размышлений автора, поскольку он может прямо называться. В другом случае, напротив, объект авторской критики не называется, и процесс его определения представляет некоторую проблему для читателя.

В нашей работе мы исходили из того, что, как и литературно-критические работы писателей, выдержанные в рамках критических жанров (рецензий, статей и т.д.), так и критические высказывания в тексте художественных произведений представляют собой не только своеобразное продолжение творчества мастеров слова, но и становятся опытом творческого переосмысления "чужого" наследия. Исследователи литературной критики отмечают, что "писательская критика интересна, как правило, своей отчётливо явленной вкусовой нетрадиционностью, внезапностью ассоциативных рядов, невольным или вполне осознанным стремлением понять "чужое слово" в свете собственной поэтической практики, в масштабах своих эстетических

исканий" [1, с. 15]. Нам представляется целесообразным проследить, как Б.Л. Пастернак выражает свою литературно-критическую позицию, включая её положения в образный строй собственных художественных произведений.

Б.Л. Пастернак в одном из писем английскому переводчику Дж. Риву писал в 1931 году: "Эту книгу ["Охранную грамоту" - С.К.] я писал не как одну из многих, а как единственную. Мне хотелось высказать в ней несколько своих мыслей, несколько мыслей, свойственных мне, по ряду вопросов. Части этих вопросов нельзя было касаться. Остальные, которые можно было затронуть, я, вероятно, сформулировал недостаточно удачно. Книга вышла втрое меньше задуманного. Но и того, что осталось, достаточно, чтобы в моих глазах это было самым важным из всего, что я сделал. Я в этой книге не изображаю, а думаю и разговариваю. Я стараюсь в ней быть не интересным, а точным" [Цит. по кн.: 2, т. 4, с. 811-812].

Поэтом, близким по духу, по представлениям о творческих задачах, Б.Л. Пастернак считал В. Маяковского. Отношения, установившиеся между ними были полны противоречий, что хорошо понимали оба, но постоянное "притяжение-отталкивание" и определило характер их взаимоотношений. Пастернак не принимал футуризм, называя его движением с ощущением одиночества розыгрыша лотереи, "любопытным случаем механического перемещения шансов, с того часа, как какая-нибудь из бумажек, выйдя из лотерейного колеса, вспыхнула бы у входа пожаром выигрыша, победы, лица и именного значенья" [2, т. 4, с. 215]. У футуризма было только одно "оправданье тиража", считал Пастернак, - В. Маяковский.

Считая его исключительным, "вершиной поэтической участи" [2, т. 4, с. 223] Пастернак в "Охранной грамоте" писал: "Я был без ума от Маяковского и уже скучал по нём. Надо ли прибавлять, что я предал совсем не тех, кого хотел" [2, т. 4, с. 218], "Я его боготворил. Я олицетворял в нём свой духовный горизонт" [2, т. 4, с. 221]. В то же время, Пастернак отмечал: "От искусства, как и от жизни, мы добивались разного" [2, т. 4, с. 220], "обычно ... его симпатии вызывали недоумение" [2, т. 4, с. 224], "...Я показал, как я воспринимал Маяковского. Но любви без рубцов и жертв не бывает" [2, т. 4, с. 227], а восторженность та-

лантом Маяковского он называет относительно устойчивой, поскольку "привыкнуть нельзя было не к нему, а к миру, который он держал в руках и то пускал в ход, то приводил в бездействие по своему капризу" [2, т. 4, с. 220]. Вообще, Пастернак, отдавая должное "громаде" Маяковского, воспринимал поэта как человека, творящего историю, и человека, эту историю до конца не осознающего: "Едва ли найдётся в истории другой пример того, чтобы человек, так далеко ушедший в новом опыте, в час, им самим предсказанный, когда этот опыт, пусть и ценой неудобств, стал бы так насущно нужен, так полно бы от него отказался. Его место в революции, внешне столь логичное, внутренне столь принуждённое и пустое, навсегда останется для меня загадкой" [2, т. 4, с. 220]. Творческая личность, судьба поэта, ставшего для Пастернака кумиром, превращается в "Охранной грамоте" в лирическое повествование о трагедии жизни и смерти В. Маяковского.

Закончив критико-биографический очерк уже после смерти поэта, Б. Пастернак в творчестве Маяковского ищет объяснение истоков трагических событий, повлёкших за собой гибель "первого поэта поколения" [2, т.4, с.223]. Вспоминая период первого знакомства с произведениями Маяковского, Пастернак проводит параллель между автором и его детищами, параллель, определившую и дальнейшую судьбу поэта: "И как просто это было всё. Искусство называлось трагедией. Так и следует ему называться. Трагедия называлась "Владимир Маяковский". Заглавье скрывало гениально простое открытё, что поэт не автор, но- предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержанья" [2, т. 4, с. 219]. Пастернак пытается представить личность Маяковского не только во внешнем выражении, но раскрывая её внутреннюю сущность. Так, характеризуя Маяковского, он пишет: "Он в большей степени, чем остальные люди, был весь в явлении. Выраженного и окончательного в нём было также много, как мало этого у большинства... Он существовал точно на другой день после огромной душевной жизни, крупно прожитой впрок на все случаи, и все заставляли его уже в снопе её бесповоротных последствий" [2, т. 4, с. 216]. Трагедия Маяковского, по Пастернаку, объясняется разрывом, полным несоответствием

между позой "внешней цельности" [2, т. 4, с. 217] и постоянно присутствующим в жизни Маяковского внутренним "роковым одиночеством" [6, т. 4, с. 225]: "А между тем пружиной его беззастенчивости была его дикая застенчивость, а под его притворной волей крылось феноменально мнительное и склонное к беспричинной угрюмости безволие" [2, т. 4, с. 217]. Пытаясь понять сущность личности Маяковского Пастернак, возможно, в силу своей "субъективной объективности" делает вывод о том, что "никто, как он (Маяковский. - С.К.), не знал всей пошлости самородного огня, не разъяряемого исподволь холодной водой, и того, что страсти, достаточной для продолжения рода, для творчества недостаточно, и что оно нуждается в такой страсти, ... новизна которой внутренне подобна новому обетованью" [2, т. 4, с. 217].

Вообще, необходимо заметить, что авторитет В. Маяковского и его оценки творчества поэта для Б. Пастернака были весьма значимы, о чём он упоминает в "Охранной грамоте": "Прочтя ему первому стихи из "Сестры", я услышал от него вдесятеро больше, чем рассчитывал когда-либо от кого-нибудь услышать" [2, т.4, с. 231]. Пастернак обнаруживает постоянное своё присутствие в тексте о Маяковском, постоянное соотношение жизни поэта и своей собственной, его творчества, его оценки и своих произведений, своего слова. Часть "Охранной грамоты", посвященная описанию "страшного мира" личной жизни поэта - это, прежде всего, "страшный мир" самого Пастернака, мир, знакомый творцу, мир, в котором "огромная, предельного разноречья область стягивается, сосредоточивается, выравнивается и вдруг, вздрогнув одновременно по всем частям своего сложенья, начинает существовать телесно. Она открывает глаза, глубоко вздыхает и сбрасывает с себя последние остатки позы, временно данной ей в подмогу" [2, т. 4, с. 232]. И, когда Пастернак говорит о непризнании поэта страшным миром, когда образно описывает жизнь Маяковского, что "пошла вбок от окна в виде какой-то тихой, обсаженной деревьями улицы, вроде Поварской" [2, т. 4, с. 239], когда неординарность личности поэта объясняет "странностями эпохи, наполовину ещё неосуществлёнными" [2, т. 4, с. 239], он говорит о себе и пытается объяснить себя-творца.

В "Охранной грамоте" становится очевидной близость прозы поэта и его поэтического творчества. В частности, третья часть произведения лексически, стилистически и интонационно близка стихотворению Б. Пастернака "Смерть поэта" (1930), посвященного В. Маяковскому. Например, строки

Ты спал, постлав постель на сплетне,
Спал и, оттрепетав, был тих, -
Красивый, двадцатидвухлетний,
Как предсказал твой тетраптих [2, т. 1, с. 390]

возвращают нас к тексту "Охранной грамоты": "Лицо возвращало к временам, когда он сам называл себя красивым, двадцатидвухлетним, потому что смерть закостенила мимику, почти никогда не попадающуюся ей в лапы" [2, т. 4, с. 239]. А строка

Друзья же изошрялись в спорах [2, т. 1, с. 391] перекликается со следующим отрывком прозаического текста о Маяковском: "Он ... почти как долгу верен был всем карликовым затеям своей случайной, наспех набранной и всегда до не-приличья посредственной, клики. Человек почти животной тяги к правде, он окружал себя мелкими привередниками, людьми фиктивных репутаций и ложных, неоправданных притязаний" [2, т. 4, с. 224]. В результате такого явления, характерного, впрочем, не только для Б. Пастернака (и примеров в истории писательской критики не счесть), проза становится своеобразным комментарием к поэтическим строкам, или - наоборот, знакомство со стихотворением способствует процессу более полной интерпретации прозаического текста.

В "Охранной грамоте" Б. Пастернак упоминает М. Цветаеву, которую не просто считал "возмутительно большим поэтом", но и своим другом по ремеслу: "Своей высшей жизнью я живу с тобой. <... > Ты моя безусловность, ты, с головы до ног горячий, воплощенный замысел, как и я, ты - невероятная награда мне за рожденье и блужданья, и веру в Бога и обиды" [2, т. 5, с. 176]. Так Б. Пастернак пишет в письме М. Цветаевой в марте 1926 года, а через несколько месяцев, обращаясь к ней, просит: "Не разочаровывайся во мне раньше времени" [2, т. 5, с. 194]. Для

него чрезвычайно важной была оценка его творчества М.Цветаевой. В "Охранной грамоте" в 1930 году он ещё раз вспоминает первую встречу с Цветаевой, состоявшуюся в доме "стихотворца-любителя" Амари (М.О. Цетлина) 1918 года. Уже тогда Пастернак отметил близость их с Цветаевой взглядов на творческий процесс, обусловивших в дальнейшем взаимопонимание и многолетнюю дружбу двух поэтов: "Я не мог, разумеется, знать, в какого несравненного поэта разовьётся она в будущем. Но не зная и тогдашних замечательных её "Вёрст", я инстинктивно выделил её из присутствовавших за её бросающуюся в глаза простоту. В ней угадывалась родная мне готовность в любую минуту расстаться со всеми привычками и привилегиями, если бы что-нибудь высокое зажгло её и привело в восхищенье. Мы обратили тогда друг к другу несколько открытых товарищеских слов. На вечере она мне была живым палладиумом против толпившихся в комнате людей двух движений, символистов и футуристов" [2, т. 4, с. 230]. Б. Пастернак неоднократно обращался к творчеству М. Цветаевой. Примеры критического анализа отдельных цветаевских стихотворений или поэм мы встречаем в письмах Пастернака. Всестороннюю характеристику всего творчества М. Цветаевой Б. Пастернак предпримет в очерке "Люди и положения", который он создаст много позднее в 1956 году. Но, когда бы и что бы ни писал Пастернак о Цветаевой, он всегда проводил параллели со своим творчеством. Называя поэтессу "любимейшим и наиболее (по задаткам и задачам) близким [ему, Пастернаку. - С.К.] поэтом", он, таким образом, характеризовал своё творчество. Крайне отчётливо такая параллель прослеживается, безусловно, в "Людах и положениях", где Пастернак пишет: "Меня сразу покорило лирическое могущество цветаевской формы, кровно пережитой, не слабогрудой, круто сжатой и сгущенной, не запыхивающейся на отдельных строчках, охватывающей без обрыва ритма целые последовательности строф развитием своих периодов. Какая-то близость скрывалась за этими особенностями, быть может, общность испытанных влияний или одинаковость побудителей в формировании характера, сходная роль семьи и музыки, однородность отправных точек, целей и предпочтений" [2, т. 4, С 340].

В "Охранной грамоте" Б. Пастернак характеризует новое искусство, "столь прекрасно разбиравшееся в нас" [2, т. 4, с. 211], и оказавшее на становление его, как художника, мощнейшее воздействие. Лицом этого искусства и нового поколения Пастернак, среди выдающихся представителей русской культуры, называет А. Белого: "Это было молодое искусство Скрябина, Блока, Комиссаржевской, Белого, - передовое, захватывающее, оригинальное. И оно было так поразительно, что не только не вызывало мыслей о замене, но, напротив, его для вящей прочности хотелось повторить с самого основания, но только ещё шибче, горячее и цельнее. Его хотелось пересказать залпом, что было без страсти невысказано, страсть же отскакивала в сторону, и таким путём получалось новое" [2, т. 4, с. 211]. В 1956 году в очерке "Люди и положения", определяя истоки своего творчества, Пастернак скажет, что в начале века "был отравлен новейшей литературой, бредил Андреем Белым, Гамсуном, Пшибышевским" [2, т. 4, с. 313]. В образе А. Белого, по Пастернаку, воплотилась способность не только творить современность, но и умение чувствовать современное искусство в ком-то ином: "Возможно, что Маяковского он (А. Белый - С.К.) видел и слышал впервые. Он слушал как замороженный, ничем не выдавая своего восторга, но тем громче говорило его лицо. Оно несло навстречу читавшему, удивляясь и благодаря. <...> Один Белый слушал, совершенно потеряв себя, далеко-далеко унесённый той радостью, которой ничего не жаль, потому что на высотах, где она чувствует себя как дома, ничего, кроме жертв и вечной готовности к ним, не водится" [2, т. 4, с. 230-231].

Пастернак воспринимал книгу как "живое существо. Она в памяти и в полном рассудке: картины и сцены - это то, что она вынесла из прошлого, запомнила и не согласна забыть" [2, т. 4, с. 367]. Проза создавалась автором с установкой: "Единственное, что в нашей власти, это суметь не исказить голоса жизни, звучащего в нас" [2, т. 4, с. 367]. Таким образом, вкрапления критических суждений в текст "Охранной грамоты", одновременно являющейся и автобиографией, и художественной повестью, эстетической исповедью [3, с. 10], можно рассматривать как попытку автора говорить о себе, о своей эстетической программе в целом.

В тексте художественного произведения можно встретить примеры критической полемики с другими представителями литературы. Так, отмечая роль А. Белого в зарождении и становлении нового направления в прозе, Б. Пастернак был против попыток с помощью фонетических исследований приблизиться к новому пониманию поэзии. Он всегда считал, что "музыка слова — явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и её звучания" [2, т. 4, с. 319] и, вспоминая в очерке "Люди и положения" время работы "ритмического" кружка А. Белого (1911-1912), утверждал, что по идейным соображениям на эти занятия не ходил [2, т. 4, с. 319]. Ещё в 1917 году в письме к К. Г. Локсу он писал, что "и у символистов, а у футуристов тем более ... совершенно неоправданна самая условность поэтической формы... <...> Всё, что говорилось в дни нашей юности о примате формы над содержанием, звучало так, будто форма не только существует, но вдобавок даже и обладает уже этим превосходством своего значения" [2, т. 5, с. 98]. Пастернак настаивал на том, что форма может рассматриваться как порождение и продолжение живого организма - самоподвижного, осмысленного и целесообразного: "Нельзя писать в той или иной форме, но нельзя также писать и так, чтобы написанное в приливах и отливах своих формы не дало: т.е. не подсказало созерцателю своего упрощённого, моментального, родного, однопла-нетного, земного и близкого самой моментальное™ внимания очерка; потому что нет того дива на земле, переел которым стало бы в тупик диво человеческого восприятия; надо только, чтобы это диво было на земле, то есть в форме своей указывало на начало своей жизненности и на приспособленность своего сожития со всей прочей жизнью" [2, т. 5, с. 98]. И позднее, в очерках "Охранная грамота" (1930) и "Люди и положения" (1956), Пастернак оставался верен своему убеждению.

Примером проявления полемических рассуждений в тексте художественного произведения может служить и стихотворение В. Маяковского "Тамара и Демон" (1924). По наблюдениям Б.Л. Милявского, Маяковский "обращается к Лермонтову, к Демону - и в то же время, к Пастернаку. В стихотворении Маяковского тоже, как и в пастернаковском "Памяти Демона", воз-

никает образ Лермонтова и его творчества, создаётся своего рода парафраз лермонтовской поэмы. Однако, "Тамара и Демон" - это также, это прежде всего полемика с Пастернаком, спор с его истолкованием Лермонтова, "критика" Пастернака [4, с. 277]. О "моментах" полемики с Маяковским в стихотворении "Памяти Демона", о "демоническом облике Маяковского" говорит в своей работе "Фрагменты "футуристической" биографии Пастернака" Л. Флейшман [5, с. 141-142].

Примеры самоцитирования в текстах художественных произведений можно, мы считаем, рассматривать как приём расширения сферы критических высказываний. Критический взгляд автора распространяется, вне сомнений, и на своё творчество. И если, стремясь полнее выразить свою мысль, писатель обращается к своим ранее созданным произведениям, то это явление, в первую очередь, способствует адекватному отражению авторской оценки своих текстов. Такая автореференциальность "в узком смысле слова обозначает литературно-художественный приём в области метатекстуальности, в котором автор и его поэтика становятся предметом собственного текста. Если метатекстуальность понять как сознание о тексте в широком смысле слова, тогда автореференциальность можно определить как ав-томатекстуальность, то есть сознание о собственном тексте, или же самосознание текста" [6, с. 187]. Писательская критика, обращенная к собственному творчеству, вкрапленная в ткань художественного произведения, таким образом, выполняет функцию самотолкования текста и проявляется эксплицитно или имплицитно.

Во второй части "Охранной грамоты" (гл. 13-19) Б. Пастернак описывает свои впечатления от Венеции, которую он посетил в августе 1912 года, следуя из Марбурга в Россию. Заканчивая это пространное описание города автор роняет слова о том, что он "дважды пробовал выразить ощущение, навсегда связавшееся ... с Венецией" [2, т. 4, с. 210]. Далее Пастернак прозаическим абзацем передаёт содержание своего стихотворения "Венеция", написанного в 1913 г. и переработанного в 1928 г.: "Ночью перед отъездом я проснулся в гостинице от гитарного арпеджио, оборвавшегося в момент пробуждения. Я поспешил к окну, под которым плескалась вода, и стал взгляды-

ваться вдаль ночного неба так внимательно, точно там мог быть след мгновенно смолкшего звука. Судя по моему взгляду, посторонний сказал бы, что я спросонья исследую, не возшло ли над Венецией какое-нибудь новое созвездие, со смутно готовым представлением о нём как о Созвездии Гитары" [6, т. 4, с. 210].

Пастернак описывает первую встречу с ночным городом, привокальный канал, который "слепой кишкой уходил за угол" [2, т. 4, с. 199], мозаику серых и строгих дворцов, окаймлённых водной мостовой, "водную расселину, полную дохлых крыс и пляшущих арбузных корок" [2, т. 4, с. 200], "грязные рукава лагуны, где вода стояла в такой тесноте, что казалась персидским ковром в трубчатом свёртке, едва втиснутым на дно кривого ящика" [2, т. 4, с. 201]. Но постепенно приближалось утро и "светлело ночное небо, и всё куда-то уходило" [6, т. 4, с. 201]. Менялись краски, звуки, и город приобретал, особенно на набережных, совсем другой облик, он становился осколочно ярким, "масленисто-чёрная вода вспыхивала снежной пылью, как битый мрамор" [2, т. 4, с. 201]. Пастернак обыгрывает слова *fon-daco* (итал. "квартал") и *фундук*, подчёркивая ощущение игрушечности города, его ореховую гамму и налёт "особого ёлочного востока, востока прерафаэлитов" [2, т.4, с. 199], передающего колорит ночной Венеции.

Интересно, что вскоре после посещения Венеции Пастернак писал в письме родителям: "... Где чуткость достигает того предела напряжения, когда всё готово стать осязаемым и даже отзвучавшее, отчётливо взятое арпеджио на канале перед рассветом повисает каким-то членистотелым знаком одиноких в утреннем безлюдье звуков" [Цит. по: 2, т. 1, с. 640]. Под этими словами в письме изображён нотный знак в виде трезубца, указывается в комментариях к текстам Б. Пастернака [2, т. 1, с. 640], а в стихотворении "Венеция" мы встречаем строки:

...Подобьем смолкнувшего знака
Ещё тревожил небосклон.

Он вис трезубцем скорпиона
Над гладью стихших мандолин... [2, т. 1, с. 56]

Ещё один образ переходит из стихотворения в другой текст Пастернака. В частности, в "Людах и положениях", вспоминая моменты создания стихотворений "Венеция" и "Вокзал", он пишет: "Город на воде стоял передо мной, и круги и восьмёрки его отражений плыли и множились, разбухая, как сухарь к чаю" [6, т. 4, с. 326]. Тогда как в самом стихотворении поэт говорит:

Размокшей каменной баранкой
В воде Венеция плыла [2, т. 1, с. 56]

Вероятно, Б. Пастернак прибегает к цитированию собственного произведения, считая описание впечатлений от Венеции в поэтических строках удачным, адекватно отражающим его ощущения, что, в свою очередь, можно рассматривать как пример авторской скрытой самокритики.

Самооценивание в тексте произведения - явление достаточно интересное, поскольку оно расширяет наши представления об эстетической программе писателя, проливает свет на его представления о задачах и сущности творческого процесса, позволяет полнее представить своеобразие таланта писателя, способного объективно/субъективно оценить им созданное. Кроме того, самооценивание, словно взгляд изнутри своего творчества, даёт возможность филологически подготовленному читателю осознать всю серьёзность писательского подвига - выражения своего "я" через слово.

Вспомним примеры авторского самооценивания, встречающиеся в "Охранной грамоте" Б.Л. Пастернака. Пастернак писал, характеризуя первые свои поэтические опыты: "В то время и много спустя я смотрел на свои стихотворные опыты как на несчастную слабость и ничего хорошего от них не ждал" [2, т. 4, с. 164], а период несмелого обращения к литературному творчеству (после отхода от музыки как от возможного профессионального поприща) он называет "новым несовершеннолетием" [2, т. 4, с. 164].

Попытки определить/назвать творческий процесс, его тайну и этапы охарактеризованы с педантичностью учёного, что, в свою очередь, становится ключом к пониманию пастернаковско-го наследия: "Существует психология творчества, проблемы поэтики. Между тем из всего искусства именно его происхожде-

ние переживается всего непосредственное, и о нём не приходится строить догадок. Мы перестаём узнавать действительность. Она предстаёт в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам её собственным, а не нашим, состоянием. Помимо этого состоянья всё на свете названо. Не названо и ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство. Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение, и лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своём рождении" [2, т. 4, с. 186]. Иногда автор не ограничивается изложением своих взглядов и своего понимания той или иной проблемы и тогда мы сталкиваемся с примером дополнительного толкования, самоинтерпретации. Так, в той же "Охранной грамоте" рассуждения о силе и символе в искусстве сопровождаются авторским примечанием: "Опасаясь недоразумений, напомним. Я говорю не о материальном содержании искусства, не о сторонах его наполнения, а о смысле его явления, о его месте в жизни. Отдельные образы сами по себе - воззрительны и зиждуются на световой аналогии. Отдельные слова искусства, как и все понятия, живут познанием. Но не поддающееся цитированию слово всего искусства состоит в движении самого иносказанья, и это слово символически говорит о силе" [2, т. 4, с. 188]. Характеризуя художественный дискурс эпохи модернизма В.И. Тьюпа пишет о том, что "чтобы не остаться субъективным фантазмом сновидения или галлюцинации, чтобы сделаться художественной реальностью, образы одного сознания должны были претерпеть "конвертирование" в образы другого сознания" [7, с. 101], творцу необходимо было "выстраивать художественную реальность не на территории собственного сознания, а в сознании адресата" [7, с. 101], конструируя линию "автор — герой - читатель". Вероятно, тем, что "сам автор занимает "режиссёрское" место первочитателя, пер-возрителя, первослушателя собственного текста" [7, с. 102] и объясняется автореференциальность в "Охранной грамоте".

Для понимания эстетики Б.Л. Пастернака важно учитывать его отношение к философии, ставшей своего рода основой для предпринимавшихся с юности попыток самоопределения. В "Охранной грамоте" поэт так описывает период увлечения философией: "Я переживал изучение науки сильнее, чем это требу-

ется предметом. Какое-то растительное мышление сидело во мне. Его особенностью было то, что любое второстепенное понятие, безмерно развёртываясь в моём толковании, начинало требовать для себя пищи и ухода, и когда я под его влиянием обращался к книгам, я тянулся к ним не из бескорыстного интереса к знанию, а за литературными ссылками в его пользу. Несмотря на то, что работа моя осуществлялась с помощью логики, воображения, бумаги и чернил, больше всего я любил её за то, что по мере писания она обрастала всё сгущавшимся убором книжных цитат и сопоставлений" [2, т. 4, с. 184]. С другой стороны, важно помнить, что сам Пастернак воспринимал увлечение философией как временный этап своего становления: "Как и соседям в купе, ей (философии - С.К.) придётся считаться с тем, что всякая любовь есть переход в новую веру" [2, т. 4, с. 186].

Итак, в контексте исследования писательской критики художественная и критико-биографическая проза заслуживает глубокого и тщательного изучения. Анализ инкорпоративных вкраплений критических элементов в ткань произведения Б.Л. Пастернака "Охранная грамота" демонстрирует коммуникативную ситуацию модернистского дискурса, при которой "эстетическое переживание воспринимающего должно стать самостоятельным внутренним "высказыванием" на уникальном художественном языке авторского текста, должно явиться самобытной интерпретацией общего с автором "художественного задания", когда адресат может по-своему (а иной раз и лучше самого автора) реализовать виртуальное содержание коммуникативного события, актуализированного в тексте" [7, с. 102-103]. Сегодня изучение писательской критики, реализованной, в том числе и посредством включения её элементов в художественный текст, становится особенно актуальным в связи с поисками оптимальных культурно-исторических и эстетических критериев оценки выдающихся явлений русской литературы.

Цитированная литература

1. Асмус В.Ф. Творческая эстетика Б. Пастернака// Пастернак Б. Об искусстве. - М., 1990.
2. Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. - М., 1991.

3. История русской литературной критики. - М., 2002.
4. Милявский Б.Л. "Демон" - "Памяти Демона" - "Тамара и Демон" (Лермонтов - Пастернак - Маяковский) // Писатели как критики. - Душанбе, 1990.
5. Флейшман Л. Фрагменты "футуристической" биографии Пастернака// Русская литература XX века: Исследования американских учёных. - СПб., 1993.
6. Ораич Толич Д. Автореференциальность как форма метатекст-стуальности // Автоинтерпретация: Сб. статей. - СПб., 1998.
7. Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. - М., 2004.

Анотація

У статті пропонується спроба аналізу елементів критики у тексті художнього твору. Дослідження здійснюється на матеріалі твору Б.Л. Пастернака "Охранная грамота". Автор приходить висновку щодо важливості вивчення такого засобу реалізації проблематики письменницької критики як інкорпорації в художніх творах письменників.

Annotation

The article deals with an attempt to analyze the elements of criticism in the text of the literary work. The investigation was made on B.L. Pasternak's "The Safe Conduct". The author of the article comes to the conclusion that it is important to study incorporation as a kind of realization of the writers' criticism in their works.

Стаття надійшла до редакції 12.11.2004

Стаття постуила в редакцію 12.11.2004

ФУТУРИЗМ У ДОСЛІДЖЕННЯХ О.ЛЬНИЦЬКОГО

Цілісне вивчення літературознавчого доробку українського зарубіжжя лише починається. "Перед нами невідкладне завдання, - наголошував Ф. Погребенник, - об'єктивно осмислити й оцінити творчі надбання українських митців в минулому і сучасному, зробити його надбанням на рідних землях, виправити ту шкоду, якої завдано насильницьким відлученням більшовицьким режимом від материкової культури майже всього того, що створили в еміграції українські письменники, композитори, художники, вчені у різних галузях науки і культури"[1, с 3].

Вивчення й публікація творів і досліджень, що за доби недержавної України постали у вільному світі, - одне з першочергових завдань сучасного літературознавства. "Проблема "еміграція і література" щойно починає осмислюватися і потребує комплексного системного підходу з урахуванням доробку світової науки про літературу, - пише Р. Гром'як. - Конче необхідно не тільки простежити тематику та ідейний пафос творів емігрантів і про еміграцію, а й відтворити образ світу, вибудуваний у них, та їх поетику"[2, с 251]

Літературознавство української діаспори, твердить М.К.Наєнко, продовжувало традиції вітчизняного літературознавства, котре після знищення у 30-х роках С.Єфремова, М.Зерова та інших вчених, практично перестало існувати. Вчений вважає, що головною рисою "авторського літературознавства є його конструктивність, в усіх випадках воно буде націлене на розбудову національної духовності"[3, с 233].

Публікації літературознавців зарубіжжя відзначалися передусім ґрунтовною розробкою тих чи інших конкретних проблем літературного процесу й конкретних постатей минулого й сучасного. Таке враження справляють праці Б.Кравціва, І.Фізера, Ю.Бойка-Блохіна, Г.Грабовича, С.Козака, Б.Рубчака, Я.Леленського, Л.Рудницького, О.Черненко, Л.Онишкевич, Я.Розумного та інших учених українського зарубіжжя, зокрема молодшого покоління (О.Льницького, К.Пилип'юк, М.Ларнавіч, М.Лавлишина, М.Шкандрія).

Льницький Олег Степанович (народ. 2.І. 1949, м. Фюрт, ФРН) - український літературознавець із Канади, доктор філології з 1983. "У 1971 році закінчив коледж при Нью-Йоркському університеті, а в 1975 - Гарвардський університет (США). Викладав українську мову і літературу у Гарвардському університеті, з 1979 - 1983 - у Манітобському університеті (Канада), з 1985 - в Альбертському університеті (Канада). Автор праць: "Микола Бажан: його поезія і критика" (1975), "Анатомія літературного скандалу: Ми-хайль Семенко і початки українського футуризму"(1978), "Український футуризм: історія, теорія, практика" (1983), "Поєми Михайля Семенка" (1986), "Психологічні виміри прози Леся Мартовича"(1989), дослідження М.Ласло-Куцюк "Шукання форми" (1984) та інші. 1988 виступив з доповіддю "Т.Г.Шевченко і футуристи" на республіканській науковій конференції "Т.Г.Шевченко: історія і сучасність" у Києві [Цит. за: 4, с 308].

О.Льницький належить до тих діаспорних українців, завдяки яким витворився "новий погляд на радянську літературу" [5, с.51]. У своїх наукових розвідках літературознавець досліджує переважно літературний процес 20-30-х рр. в Україні. "Український футуризм (1914-1930)" - докторська дисертація (1979-1983) О.Льницького, написана під керівництвом професора Дж.Г.Грабовича. Ця праця, згодом істотно переглянута й розширена, стала основою книжки з одноіменною назвою. Темою книжки "Український футуризм (1914-1930)" є історія маловідомого авангарду, що виявився у літературі. Наукова розвідка канадського літературознавця присвячена докладному аналізу мистецького прориву, який здійснили М.Семенко, Г.Шкандрія, О.Слісаренко, Л.Курбас та ін. і завдяки якому вперше за кілька сторіч українська культура опинилася в авангарді європейського артистичного життя.

Чимало дослідників, вивчаючи цей період, відкрили для себе, що поряд із авангардом, що так гучно тріумфував у серці імперії (тобто в Москві і Санкт-Петербурзі), в Україні існував окремий, паралельний авангард, який свідомо захищав свої національні особливості. Зосереджений переважно в Києві та Харкові, він так ніколи і не спромігся зацікавити собою Захід аж так, як російський авангардизм. І навіть коли його зауважували, то сприймали радше як "російський" чи "радянський", а не власне український.

Олег Ільницький вважає, що український футуризм виростав із ранньомодерністських течій в Україні 1900-1910 років і був відповіддю на них. Факт, що цей авангард, який ширився серед українського суспільства від 1914 року і демонстративно опирався злиттю з імперськими течіями, був лише одним із багатьох знаків, що підтверджують: нарешті майже завершився тривалий процес розриву з імперським культурним ричищем та поступового вияву власне українського. 1917 року він перейшов через політичну атестацію - проголошення Україною незалежності від Росії.

Український футуризм дебютував тоді, коли українське суспільство ставило перед собою питання про те, якою має бути нова національна культурна норма. "Основний принцип нової культури полягав у відмові від народництва і провінціалізму (тавро українського колоніалізму в імперії) і визнанні Європи - передусім у її традиціоналістському й класичному варіанті - як першочергової культурної моделі"[6, с 12]. Зрозуміло, що інтелігенція тих часів із тривогою реагувала на раптове виникнення радикальної мистецької течії, що відкидала традицію (разом із батьком нової української літератури Тарасом Шевченком) та ідею "національного" мистецтва, водночас захопившись чарами всього екзотичного, виняткового і нового. Українське "доброчесне" суспільство відразу вдарило по футуризмові як по чужоземному зазіханню на національне та запрагло очиститись від нього в ім'я доброго смаку й високого мистецтва. Лівшиць згадує, що "футуристи явилися як марсіани, не зв'язані з жодною країною, національністю і, взагалі, з цією планетою... Як істоти, позбавленні спинних хребтів, алгебраїчної формули, наділені, з волі деміурга, людськими личинами, двовимірні тіні, вічні абстракції" [7, с 143].

Намагаючись концептуалізувати український футуризм, потрібно усвідомити, що сама назва руху не вичерпує його суті. З огляду і на теорію, і на практику, цей український феномен не вкладається у якісь, мовляв, "класичні" трактування футуризму, як-от, італійський чи російський. Уперто саме так себе називаючи, українці керувалися певними теоретичними міркуваннями і зважали на авторитети: передовсім вони визнавали рух Марінет-ті за поворотний пункт в історії мистецтва. У певному сенсі для

українців "футуризм" - синонім усього авангарду, що також відбивається в їхній пан-авангардистській філософії, в якій вони ретельно уникають вузького трактування мистецтва. Українські футуристи беззастережно чесно покликалися на інші рухи.

Працюючи над своїм науковим дослідженням, О.Ільницький поставив собі за мету дати українському футуризмові шанс самоокреслитися в його історії, теорії та творах; вписати його у контекст європейського та російського авангардів і зафіксувати, хоча б загально, деякі з найприкметніших ідеологічних та художніх ознак, що уподібнюють його до сучасників і найближчих попередників. На думку науковця, український футуризм - гетерогенний авангардний рух на широкій основі. Утім, строго кажучи, "йдеться не про стиль чи маньєризм, а про певне розуміння мистецтва" [6, с 377]. Його "естетика" - новизна й уміння здивувати. На тлі широкого контексту, рух є часткою реакції ХХ століття на натуралізм, реалізм та репрезентативне мистецтво всього ХХ сторіччя. Український футуризм, формалістичний за своєю суттю, цілком свідомий власних прийомів і методів. На місце метафізики модернізму він поставив раціоналізм. Українські футуристи вірили, що зуміють поєднати мистецтво і життя.

Панфутуристична теорія належно відбивала характер руху. Хоча в деяких питаннях узгоджувалась із багатьма іншими рухами, як викінчена "система" посідає своє унікальне місце серед теорій авангарду. Вона була оригінальною спробою осмислити й керувати "кризою" мистецтва. "Особлива заслуга панфу-туризму - протоструктуральні риси в теорії: концепція "системи", історизм, який є її "підмурівкою", намагання пов'язати мистецтво з іншими явищами культури - все було тоді цілком новим"[6, с 377].

Футуристична література творилася в контексті багатьох мистецтв. Досить згадати, що двоє з трьох співзасновників футуризму були художниками (Василь Семенко і Павло Ковжун). Згодом рух підтримали в театрі (Марко Терещенко, Лесь Кур-бас) та кіно (Олександр Довженко). Багато з-посеред футуристів - Микола Бажан, Дмитро Бузько, Михайль Семенко, Леонід Скрипник, Олексій Полторацький, Гео Шкурупій - були тісно пов'язані з кіноіндустрією як сценаристи, редактори чи теоретики кіно.

Український футуризм був рухом, який творили не лише самі футуристи. Він постав під впливом різних політичних курсів, яким він теж завдячує деякими своїми рисами. О.Ільницький зауважує, що український футуризм як рух мав певну місію: змінити орієнтацію української літератури й таки ввести її в ХХ сторіччя, хай навіть проти її волі. Цим пояснюється його нетривала орієнтація на масовізм, постійні полеміки з традицією та його перейнятість турботами про поширення "впливу" на культурній арені.

На думку канадського науковця, український футуризм не стільки досліджували, скільки залучали до порівнянь. Порівняльні студії незмінно виявляли його "недокрів'я" й називали не-смільливим відлунням якогось значного оригінальнішого, досконалішого проторуху. Зосереджуючись саме на назві, критики не зауважували в ньому майже нічого з того, на що б не вказувало чуже джерело" [6, с 365].

Різноманітна та, на перший погляд, суперечлива літературна практика українського футуризму, твердить літературознавець, завдячує своєю послідовністю та єдністю одному важливому "засновкові" - експериментові. Усупереч вимогам часу й знову ж таки через культурні й політичні обставини, що зумовлювали применшення чи навіть маскування основного принципу, рух усе-таки керувався ним, дослівно, до остаточного кінця. Навіть 1930 року Михайль Семенко наполягав: "...ми говоримо, що треба дбати не тільки про сьогоднішній день, але й про завтрашній, а це вимагає певних випробувань і експериментів, цебто на практиці - вдалих і невдалих експериментів" [6, с 251].

Значення українського футуризму канадський науковець підсумовує так: по-перше, він був однією з основних історичних подій, без якої не можна осмислити і зрозуміти найважливіших періодів української культури 1910-х й 1920-х років; по-друге, він є оригінальним літературним явищем, що лишило по собі праці неперепутної вартості та привабливості. У дослідженні О.Ільницького показано, що український футуризм не був мало-значущим, непоширеним (особливо за мірками авангарду), не-патріотичним. Перед нами один із найважливіших рухів свого часу - і будь-яка історія літератури, що нехтує його ідеологією та естетичними позиціями, дає неповну й викривлену картину літературного процесу. 140

Історія засвідчує його енергійність, рішучість і нескорений дух. Він поборював опонентів із майже кожного прошарку українського суспільства й постійно демонстрував свою незалежність, діяв як виняткова сила в боротьбі проти культурної стагнації. У 1914 році Семенко випередив час, заторкнувши багато з тих проблем, що постали під час великої літературної дискусії, з-посеред них особливо важливим було питання про мистецьку якість та про загумінковий ("щирий") характер української літератури. За це він заслуговує на таку ж повагу, як і члени ВАПЛІТЕ. Як і вони, Семенкові організації допомогли поборювати вплив таких вульгарних літературних груп, як "Плуг" та ВУСПП. Будучи авангардним, тобто завжди "попереду", футуризм природно мав обмежене число потенційних прихильників, але його вплив, на думку О.Ільницького, на культурній арені був більший, ніж це визнають критики. Футуристи на диво успішно рекрутували послідовників та навертали письменників до своєї справи. Поштовх, який вони дали, ширився, звичайно, і без їхньої участі. Саме завдяки радикалізмові, футуризм допоміг прокласти дорогу іншим письменникам-новаторам і значно приклався до підтримання духу постійних відкриттів, що так відчутний в українській культурі того часу. Без сумніву, він вплинув на загальну атмосферу - і прискорив розквіт вільного вірша та експериментальної прози. Творчість письменників Юрія Смолича, Майка Йогансена та Юрія Яновського неможливо розглянути без уваги до ідей "лівої" прози. Навіть вірші такого поета, як П.Тичина ("Чернігів"), не можна оцінювати, не згадавши футуризму. Зацікавленість у той час жанрами репортажу й подорожніх записок теж не варто відокремлювати від схожих тенденцій розвитку в русі Семенка.

Для того, щоб зрозуміти вагомість досягнень руху, немає потреби захоплюватися всіма футуристичними творами чи кожним футуристичним письменником. Звісно, що в цій групі, як і в кожній іншій, можна віднайти посередності. Однак це ще не привід, аби взагалі не брати його до уваги. Рух мав успіх і переживав невдачі. Та все ж описувати футуризм, зводячи явище до творчості одного автора чи до аналізу однієї роботи, не можна. Репертуар футуризму багатий за стилістикою, тематикою й тональністю. Агітка взагалі не є типовою для руху, як і деякі інти-

мні й похмурі поезії Семенка. Інколи - спрощеність; інколи - надзвичайна ускладненість. Бачимо нарочите прагнення не бути "притиснутим до стінки" [6, с 379]. Не тільки досить відчутну критичність до української дійсності, а й проєкцію його рішучого відчуження від свого суспільства - незвичайний випадок в історії української культури. У контексті наведених роздумів О.Льницький приходить до висновку, і з ним важко не погодитись, що це був насправді один із найдивніших рухів 1920-х років, і з цієї причини він заслужив репутацію "неорганічного" явища української культури. Українська наука й критика виявилися не готовими прийняти виклик авангарду. Запал, ідеологія й естетика футуризму залишилися далекими й чужими для них. На думку науковця, критика й учені були здебільшого консерваторами і схилилися до народницьких або ж модерністських переконань. Для них футуризм був неподоланим бар'єром. Зрозуміло, що відсутнім був і посередник між українським авангардом та публікою. Критика, на яку покладається така роль (що вдалося формалістам у Росії), не спромоглася зайняти це місце й насправді перейшла на бік "непосвяченої" публіки.

Найкраще, хоч і в міру можливостей, хибу часу компенсували самі футуристи, намагаючись самотужки витлумачити свої завдання. Словом, сумну долю футуризму в українській літературній історії не можна вважати за певну оцінку значення й цінності самого руху, насправді його доля - результат недогляду літературознавства.

За життя Семенка лише раз трапився випадок, коли критик намагався оцінити - й переосмислити - його поетичну творчість відносно спокійно й неупереджено. Це зробив 1925 року вчений Борис Якубовський, після публікації Семенкового "Кобзаря" - вибраного 1910-1922 років. На відміну від своїх попередників, Якубовський побачив у ньому "першорядного революційного поета", "справжнього художника", "справжнього лірика" [6, с 263]. Він говорив, що українська літературна критика не спроможна гідно оцінити ні поета, ні його напрямку. Прагнучи "зрозуміти і пояснити" Семенка, Якубовський наголошував на унікальній історичній ролі, яку відіграла поетична творчість поета в українській літературі, і великого значення надав його формалістичним захопленням. Одна з причин, чому наука не мала успіху в "осмисленні" та "пояс-

ненні" Семенка є те, що на противагу однозначному образу Семенка, твори, які він писав, годі було звести до простої класифікації та визначення*.

Сьогодні Семенко повертається в літературу, критика відновлює його в правах поета. У своїх наукових працях О.Льницький закликає нас глянути на Семенка як на органічного авангардиста. "У мене немає сумніву, що кожна спроба зрозуміти його життя і творчість поза цим контекстом буде марним зусиллям" [8, с 41].

Авангардизм Семенка можна довести не тільки його сім-надцятилітньою відданістю цій справі, а й самою його творчістю. Між 1913 і 1936 роками він опублікував не менше тридцяти окремих книжок поезій. За спостереженням О.Льницького, саме ця кількість творів, а водночас і метод їхнього публікування були для Семенка інтегральною частиною його творчого, авангардного акту. Зміст його творчості не полягав у тому, щоб "заграти тільки гарні акорди"[6, с.42]. У своїй літературній роботі Семенко ніколи не вдавав з себе завершеного футуриста, навіть не прагнув до цього, бо вірив, що так він обмежить сам собі свободу творчості. Він не прагнув канону, радше - пошуку. Критика очікувала від нього футуристичного естетизму. Для Семенка ж практикування, вдосконалювання навіть "футуристичного" стилю стояло на заваді літературній грі та формальним експериментам. Неможливо не зауважити, що через цілу свою кар'єру він був у постійному літературному русі: в нього весь час ідуть зміни в галузі жанру, строфіки, рими, рядка, мови, інтонації, змінюється навіть психологічна поза ліричного героя. Цим теж пояснюється жанрова одноразовість більшості його творів. Знайдемо в нього "новелу", зорову поезію, звукову поезію, так звану "знайдену", або "готову" (found, ready-made) поезію, (його славнозвісний "Понеділок, вівторок..."), і багато іншого. Все це випробовується, але не довго. Часом проба невдала, часом вона сягає високого рівня художності, але до випробуваного він не повертається. Весь час шукає якогось нового підходу, штурмує

У своїх творах поет користується варваризмами, росіянізмами, а також термінологією суспільних, природничих і технічних наук. Неологізми і "ландшафтна" лексика теж важливі в його поезії.

межі дозволеного, досягнутого, відстояного, як у власній творчості, так і в літературі загалом. Лірика становить найбільшу частину його доробку, але й вона постійно змінюється і врешті-решт відкидається. Його творчість така різноманітна, що "часто Семенка важко пізнати у Семенкові" [6, с.42]. Отже, Семенко -авангардист саме цим своїм незвичним підходом до літератури й літературної творчості; О.Ільницький вважає, що Семенко авангардист своєю послідовною непослідовністю. Щоб правильно його зрозуміти, замало зосередитися тільки на окремих творах, збагнути оригінальність його ритми, синтаксису, мови тощо, бо Семенко не був реформатором чи новатором у традиційному сенсі цього слова, - це був діалог з творчістю, з літературою як такою. На думку О.Ільницького, Семенко своїм "процесом" заперечує традиційну "велику" літературу і навіть саме звання "поета". Цим він ускладнює традиційні стосунки між письменником і читачем, на якого падає обов'язок орієнтуватися в цілковито нових формах та стилях.

Канадський науковець переконаний, що "майбутній історик колись відзначить, що українське літературознавство перейшло три етапи у трактуванні футуризму і творчості Михайля Семенка. Перший - заперечення: мовляв, вони - шкідливі й небезпечні для української культури. На другому етапі футуризм все ще лишався негативним явищем, але почалися перші спроби реабілітувати Семенка. Нарешті, на третьому дійшло до повного розуміння футуризму та ролі цього напрямку в творчості лідера" [8, с 39].

Сучасну українську культуру збагачують не тільки забуті імена українського письменства, як Семенко, які повертаються в літературу, а й цікаві, оригінальні, глибоко наукові дослідження їх творчості, як монографія "Український футуризм (1914-1930)" О.Ільницького.

Цитована література

1. Погребенник Ф.З. З Україною в серці. Нариси дослідження про творчість письменників-прикарпатців. -К., 1995.
2. Гром'як Р. Еміграція і художня література: грані, проблеми і аспекти дослідження // Гром'як Р. Давнє і сучасне. - Тернопіль, 1997.

3. Скорина Л. Література та літературознавство українського зарубіжжя. - Черкаси, 2002.
4. Погребенник Ф. Ільницький Олег Степанович // Українська літературна енциклопедія. - К., 1990. - Т. 2.
5. Шкандрій Мирослав. Український прозовий авангард 20-х // Слово і час.-1993.-№8.
6. Ільницький О. Український футуризм (1914 - 1930). - Львів, 2003.
7. Шкандрій М. Модернізм, авангард і естетика Михайля Бой-чука // Сучасність. - 1995. - № 9.
8. Ільницький О. Відлучення від футуризму // Слово і час. -1995.-№9.

Аннотація

В статті делается попытка оценить вклад канадского литературоведа О.Ильницкого в осмысление специфики украинского футуризма, анализируются его идеи о самореализации футуризма в его теории, истории и практике.

Annotation

The article attempts to evaluate the contribution of the Canadian specialist in study of literature O.Pnytsky into the comprehension of the specific character of Ukrainian Futurism. It also analyses his ideas about self-actualization of Futurism its history, theory and practice.

*Стаття надійшла до редакції 2.11.2004,
Стаття поступила в редакцію 2.11.2004*

**ГЕОПОЕТИКА Ю. АНДРУХОВИЧА:
"ХРОНІЧНІ" ІГРИ З ОРФЕЄМ**

Розвиток дослідницького напрямку "постмодернізм - міфологія" в сучасному літературознавстві вважається одним з найбільш перспективних (див. [1-5]). Про необхідність всебічного аналізу міфопоетичних тенденцій в європейській та українській літературній ситуації кінця ХХ ст. сьогодні багато пишуть, зокрема Н.Зборовська так визначає головне завдання критики - аналіз творчості письменника з погляду реалізованих у літературі чотирьох "провідних різновидів міфологізму" - авторитарного, вульгарного, авангардного та альтернативного [2,с.3]. Запропонований підхід дозволяє виявити співвідношення загальнокультурного / індивідуально-авторського в постмодерністській творчості, описати інтертекстуальні взаємодії між різними поколіннями, версіями постмодернізму і, нарешті, визначитися з питанням "сильних" джерел в українській (або будь-якій національній) парості постмодернізму. В контексті зазначеної проблематики найбільший інтерес становить, на нашу думку, авторський вибір і сприйняття архетипних персонажів, авторське моделювання національних версій їхнього буття на тлі усталених поглядів про "всеїдність" (нерозбірливість) та повторюваність (не-оригінальність) постмодернізму.

Відомо, наприклад, що коло "сильних" міфологічних джерел західноєвропейської та американської постмодерністської літератури є досить обмеженим: давньогрецькі "культурні" герої, герої-благі, герої-блудачі, серед яких хіба що не центральне місце посідають Одісей, Тезей, Орфей. Уявлення про сутність постмодерністського мистецтва й смерть Орфея вперше з'єднав І.Хассан (метафора "розчленування Орфея"). Деякі авторські ігри з міфами, постмодерністські функції алюзій та посилянь на античні міфи в творчості Дж.Фаулза, П.Зюскінда, М.Павича докладно розглянуто в працях О.Дарка [6], М.Слащової [4], О.Циглер [7]. Зазвичай введення невичерпних міфообразів у художній світ сучасного твору мотивується рецептивними, психологічними або ігровими настановами автора. Але при цьому оминається така важлива складова, як

шляхи подолання чужості в межах "вирішення проблеми національної ідентичності" [8, с. 67].

Як виявляється, українська популярність давньогрецьких героїв, зокрема Орфея, не поступається "західній". "З усього Пантеону, - зізнається Ю.Андрухович у своєму есе з показовою назвою "Орфей хронічний", - саме Орфей чомусь не дає мені спокою своїми дещо гротесковими перевтіленнями" [9, с 30]. Тема Орфея в художньому цілому Карпатського макроміфу Ю.Андруховича, взагалі поетика постмодерністських перетворень античного митця на українському ґрунті майже не привертають уваги літературознавців (за винятком розвідок О.Бойченка [1], О.Гнатюк [10], Г.Мережинської [8]). Зважаючи на спільність світогляду постмодерністських письменників, а отже й деяку спільність постмодерністських "сильних" джерел, можна лише частково пояснити природу цієї захопленості.

Метою цієї статті є з'ясування смислотворчої та системотворчої функції Орфея в інтертекстосвіті Ю.Андруховича. У зв'язку з цим набувають актуальності питання "націоналізації" загальнокультурного героя за умови постмодерністської руйнації опозиції "свій" / "чужий", а також індивідуально-авторської моделі освоєння давнього сюжету, що зазнав безлічі перетворень у світовому мистецтві.

На нашу думку, для представника "станіславської" літератури Орфей є, так би мовити, "скороченим постмодернізмом", уособленням найважливіших постмодерністських мотивів - втрати, самотності, смерті, сходження героя в інший вимір світу. В міфі про Орфея, "мандрівного чужинця", Ю.Андруховича насамперед приваблює просторовий складник: "Орфей, за переказами, був розірваний десь у Скіфії. Чи у Фракії. Тобто в тих же Карпатах" [11,с.43]. Саме тому головні герої-митці романів "Рекреації", "Московіада", "Перверзія" генетично чи географічно пов'язані з Карпатським регіоном, або з вигаданим карпатським містом Чортополем. Так, у "Рекреаціях" друзі-поети прямують з різних периферійних населених пунктів до Чортополя; в "Перверзії" самотній поет Стас Перфецький, уродженець міста Чортополя, вирушає з центру Європи (Чортополь) заради "розкішної за своєю насиченістю подорожі" до периферії (Венеція); "Московіада" зображує плутання карпатського поета Отто фон Ф. колами московського "пекла". Індивідуально-авторський міф про "культурного героя" Орфея, в основі якого геопоетична семантика

Орфей - Карпати, постмодернізм - Галичина, найвиразніше відтворюється саме в "Перверзії".

Поетика цього твору являє собою взірць органічного переплетіння, примхливого "візерунку килима" (Дж.Х.Міллер) з міфологічними та постмодерністськими рисами. Глибинні постмодерністські зв'язки з міфом проявляються на рівні структури тексту "Перверзії". Такий різновид тексту, вважаємо, можна визначити як "текст-Орфей", або текст з орфічною структурою. Це визначення відбиває, по-перше, певний спосіб створення тексту (роз'єднання цілого), а по-друге, міфологічно-постмодерністський "візерунок килима" як найважливішу особливість поетики. За нашими спостереженнями, текст з орфічною структурою вирізняється перевагою візуальних засобів позначення "розчленованості" (фрагментарності) його матеріального "тіла", візуалізацією його меж, значення яких дорівнює змісту того, що ними виокремлюється (частина, уривок, фрагмент).

Виділені ознаки "орфічного тексту" цілком відповідають сутності постмодерністського процесу переходу, за словами Г.Тульчинського, "від Слова до Тіла, від інтелектуальності й духовності до тілесності, від вербальності до візуального образу, від раціональності до "нової архаїки", коли в центрі ментальності та дискурсу з'являється тіло, плоть" [12, с.37].

Способами візуалізації меж у "Перверзії" є:

- просторове виокремлення фрагментів за допомогою цифрового позначення в дужках, запропонованого видавцем Ю.А. Це упорядкування досить вільне, послідовність публікування документів може бути й іншою. Прикметно, що й на рівні пронумерованого фрагменту (тобто відносного цілого) відбувається подальший розпад, експліцитно виражений, наприклад, у вигляді двох колонок тексту на сторінці [13, с.130-143];
- графічне виокремлення за допомогою чергування звичайного та напівжирного накреслення шрифту, чергування різних типів і розмірів шрифту, великих і малих літер у слові (фр.8), надмірного вживання розрядки (фр. 17). Так створюється візуальний ефект багатоголосся, формального полілогу з виразним розрізненням численності "чужих" голосів і, нарешті, - імітація колективного авторства. Більшою мірою ця особливість реалізована в журнальній публікації роману, де присвята маркова-

на напівжирним шрифтом, а епіграф - звичайним; деякі частини передслова відрізняються за типом і розміром шрифту*.

Таким чином, нетрадиційне графічне оформлення і незвичайне просторове розміщення фрагментів "орфічного тексту" суттєво доповнюють, а інколи й витісняють його смисл.

За справедливими спостереженнями багатьох дослідників, герою Перфецькому притаманні архетипні риси Орфея (передусім, мандрівництво). Ігри-мандрівки головного блукача "Перверзії" можна розглядати в кількох площинах, що перетинають одна одну: реально-географічній (певний маршрут мандрування містами Європи), інтертекстуальній (маршрут "Перверзія" - "Рекреації") та міфологічній (спорідненість Перфецького з "культурними героями" Орфеєм і Тезеєм). Завдяки такому багатоаспектному підходу можна розглядати зміни часопросторових координат переміщень героя та його різні версії (ролі, маски) у їх співвіднесеності.

На міфологічному рівні мандрівок герой роману уособлює єдність двох прадавніх "культурних героїв", Орфея і Тезея. Культурні герої можуть брати участь у світобудові, діяти задля підпорядкування первісного хаосу, можуть вважатися першопредка-ми, деміургами, переможцями демонічних ворожих сил, охоронцями людей тощо. В грецькій міфології формується такий тип культурного героя-богатиря, переможця чудовиськ, до нього Є.Мелетинський відносить, разом з Гераклом і Персеєм, також Тезея [14, с 25]. На відміну від Тезея, міфічний Орфей належить до протилежного типу героя, який уславлює своє ім'я як неперевершений співець і музикант: магичній владі його мистецтва підкорялися люди, боги та природа. Після загибелі Орфея його тінь спускається в Аїд до Евридіки, а його голова пророкує, творить чудеса на Лесбосі. З ім'ям цього культурного героя пов'язана також "система релігійно-філософських поглядів (орфізм), яка виникла на підставі аполлоно-діонісійського синтезу в 6 ст. до н.е. в Аттиці" [15, с 263].

Водночас із серйозним ставленням до культурного героя міфологічна свідомість часто приписує йому різноманітні витівки - пародійні віддзеркалення його героїчних діянь, і в цьому разі за

Перша публікація роману "Перверзія" здійснена журналом "Сучасність" (1996р., № №1-2) з урахуванням авторських графічних ігор. На жаль, у книжкових виданнях "Перверзія" графічна неоднорідність тексту позначена менш виразно.

своєю комічною поведінкою він наближується до "хитруна-бешкетника (трікстера)" [14, с 26]. Цілком очевидно, що це архаїчне поєднання-злиття серйозного, "високого", навіть героїчного, та глузливо-комічного в одній особі відповідає основним категоріям постмодерністського світовідчуття - ентропії та іронії, а са-моіронічний герой "Перверзії" майже не відрізняється від архаїчного трікстера. Такий паралелізм можна спостерігати також і в іншій площині: постмодерністська інтерпретація класичних міфологічних образів найперше "приспосовує" їх для розкриття характеру творчого процесу, поведінки сучасного суб'єкта-творця. На це звернув увагу О.Дарк, слушно вважаючи, що версія міфу про Орфея, прихована чи маркована, завжди присутня в сучасному романі про художника [6, с 71]. Ось чому авторський вибір масок Орфея і Тезея не є випадковим, обидві маски головного героя актуалізують уявлення про двоїстість буття творчої особистості, що віддзеркалюються, з одного боку, в безперервних мандрівках, духовних шуканнях ("Орфей") і, з іншого боку, в блуканнях незаспокоєної душі зсередини лабіринту ("Тезей").

Основна міфологічна іпостась Перфецького насамперед реалізується через одне з його численних імен - Орфейський, яке вперше згадується видавцем у зв'язку з пригодами поета в Братиславі [13,с.17]. Передслово роману обігрує комічну, трікстерську версію сучасного Орфея як героя, гідного не епосу, а лише підліткового роману з можливою назвою "Слідами пропалого поета". Орфейське ім'я несподівано виникає і в той момент, коли Перфецькому вдається в якійсь передміській нічліжці за допомогою іншого блукача, самаркандського цигана Яшкіна, роздобути австрійську візу, після чого вирушити вже до Відня.

Назва австрійської столиці викликає культурологічну алузію на творчість Р.М.Рільке, улюбленого поета автора і героя роману (Стас навіть перекладав окремі його поезії (фр. 14)). Подальше розгортання алузії актуалізує мотиви найвідомішого циклу віршів австрійського митця, присвяченого саме Орфею ("Сонети до Орфея"). Таким чином, із самого початку оповіді мотив мандрівного чужинця Орфея схрещує різні культурні смисли ("високі": Рільке -Орфей, "профанні": сучасний Орфей - мешканець нічліжок), різні форми мандрівництва (добровільне вигнання та карнавалізовані

перфоманси Перфецького; духовні шукання ліричного героя "Сонетів до Орфея" Рільке; мандрівки реально-біографічного Рільке).

Наступним етапом визначення "орфейського" в образі самостійного українського поета-блукача стають відкриті паралелі між міфологічним сюжетом і деякими подіями з життя Перфецького: передчасна смерть юної дружини, глибока туга, пошуки любові, ставлення до музики як до найвищої цінності в світі. Інша річ, що в сучасній версії зникає фатальний наслідок єдиного необережного вчинку Орфея, бо кількаразові зустрічі поета з його померлою дружиною відбуваються під час нічних подорожей душі вві снах. В ірреальній дійсності сновидінь, присвячених їй, тісно переплітаються конкретні біографічні реалії та символічні образи, архе-типні мотиви, принаймні, Стас не вживає ім'я дружини, обмежуючись займенником Вона. Герої цих журливих сновидінь-мандрівок - двоє безпритульних вигнанців, двоє юних закоханих, змушених переживати "якусь дурнувату гонитву і вічне невстигання, якесь перескакування з автобусів у тролейбуси, забігання у брами, шукання безпечного подвір'я, притулку під деревом чи просто - у темряві" [13, с 52].

У першу венеційську ніч Стасові снилось щось інше, але почуття сумного пробудження було знайомим, як завжди бувало раніше, коли снилася Вона. Причину "цього жалю, цього смутку, цієї обірваності усередині" герой пояснює собі так: "Я потрапив до Венеції", до "схожої на галюцинацію" реальності Венеції, яка нагадує сни про Неї [13,с.53]. Власне кажучи, географічно Перфецький опиняється в італійському місті, але водночас і в такому світі, який органічно віддзеркалює "уламки", враження, відчуття його особистого внутрішнього світу. Орфей постмодерністської доби нібито переміщується в безкінечно горизонтальному просторі, позбавленому звичних ієрархізованих просторових, світоглядних і метафізичних вимірів верху, низу; раю, пекла; яву, сну.

Інший аспект мандрівок Стаса-Орфея висвітлюється в оповіді вікарія церкви на острові Сан Мікеле Антоніо Делькампо. За його словами виходить, що герой шукає "примирення з Богом і заспокоєння для душі" [13, с 106]. Цікаво, що підозрілий з погляду святого отця чужинець (майже грабіжник), переборює первинне негативне враження суто "по-орфейськи", тобто звернувшись із

проханням "трохи пограти на органі" [13, с. 107] і, таким чином, змусивши священика щиро дивуватися.

Духовне спілкування на релігійно-філософські теми між Перфецьким і священиком, до речі, племінником звісного авіапілота, графа дель Кампо (одного з гостей на балу сатани в "Ре-креація"), розгортається як театралізоване язичницьке дійство з класичними атрибутами "готичного роману": вечірньою темрявою, блідим напівмісяцем, густим туманом, пугиканням сови, зловісною фігурою старезного церковного служки Анджеліко, безпосередньою близькістю від цвинтаря, а також з "кількома пляшками юної вальполічелли, головою сиру та іншими добрими перекусками" [13, с. 107] і грою на рідкісних музичних інструментах. Обидва співрозмовники вшанували наповненням келихів всі числа від одного до дванадцяти, здебільшого спираючись на біблійне тлумачення їх значень, іншим разом удаючись до власного, розширеного трактування.

Повне перевтілення Перфецького в Орфея відбувається під час вистави "опери buffa у формі pasticcio на три дії та безліч картин", оригінальна ідея якої належить М.КУЛПКОФФ. Ця подія висвітлюється в романі з кількох послідовних точок зору "спостерігачів" і "учасників", що нагадує фолкнерівську манеру надавати можливість висловлюватися з конкретного приводу майже всім персонажам без кінцевих пояснень обізнаного оповідача.

Суб'єктна сфера творця опери (точніше, співтворця), умовно кажучи персонажа-"спостерігача", охоплює найширший з його позиції кругозір. Згідно з його первинним задумом, у "клаптиковому" Орфеї "клаптикової" опери поєднуються риси "неприкаяного грішного духу" (майже лермонтовського Демона), "трагічного співця і поета", хороброго лицаря, "чорного принца" Гамлета (фр. 15).

У наведеному монолозі М.КУЛПКОФФ (фр. 17) ідеться про одну особливість венеційської вистави, про незбіг задуму та його реалізації на сцені венеційського театру "Ля Феніче", а саме непередбачену режисером-постановником заміну актора-"коротуна", виконавця ролі Орфея на "і н ш о г о Орфея, нового". Несподівано виявилось, що новий, невідомий виконавець органічно й природно подолав усі кордони між глядачевою залою і сценічним дійством, між роллю спостерігача й учасника гри, між "реальним" інтертекстосвітом роману й "умовним" інтертекстосвітом опери.

Віртуозний, хоча й вимушений цього разу, перехід Перфецького від однієї маски до іншої, переміщення з однієї цитати в іншу остаточно устанавлюють думку про його глибинну спорідненість з античним образом невітшного блукача. "Я майже впевнений, що він є справжнім Орфеєм", - доходить до висновку М.КУЛПКОФФ, творець однієї з музичних версій сучасного Орфея [13, с. 177].

Ще одна точка зору єдиного персонажа-"спостерігача" поєднує кілька суб'єктних сфер - супутниці Перфецького в театрі, глядачки, авторки недописаного службового звіту для Монсиньора (фр. 16). Її кругозір обмежується лише враженнями від першого виконавця оперної партії Орфея, звичайного товстуна зі звичайним голосом, аж ніяк не улюбленця публіки, і картиною Стасового перельоту за допомогою линви із глядачевої зали на сцену, зумовленого небезпекою з боку невідомих найманних убивць.

Точка зору персонажа-"учасника" зсередини гри належить Перфецькому, другому виконавцеві партії Орфея (фр. 18). Переживання гри її учасником є традиційно двоїтим: з одного боку, як реальної дійсності з її природними звуками, запахами тощо, а з другого боку, як декорації театральної сцени з усім її обладнанням - лаштунками, невидимими двигунами, плунжерами, линвами, муляжами. Кругозір цього гравця, який увійшов у виставу вже наприкінці другої дії, обіймає простір сцени, простір лаштунків і реальну межу між ними. Стас не просто з легкістю переміщується, перетинає межі, він однаково природно відчувається в усіх різнорідних "реальностях" роману, в усіх ролях і масках - добровільних і вимушених.

І нарешті - сукупна точка зору невідомого оповідача і венеційської преси (фр. 19). Іронія оповідача з приводу названих венеційських подій знаходить відбиття у виразних хронологічних суперечностях, в основі яких використання відносного лексичного значення займенника "тих". "Про що писала венеційська преса тих днів?" - запитує оповідач на початку фрагмента [13, с. 191] і звертається до минувшини, до газетних публікацій 1707р., тобто буквально тих, минулих днів. Переказуючи зміст газетних публікацій, оповідач, між іншим, зупиняється на доброзичливих відгуках щодо гри "маловідомого новачка" в ролі Орфея і більше уваги приділяє фантастично-дивовижним подіям таким, як котячі концерти з ви-

користанням рідкісних музичних інструментів, або чутки про появу в місті нічного сатира.

Крім участі в оперній виставі, Перфецький як "культурний герой" розв'язує у Венеції складне завдання виправлення спотворених уявлень іноземців про Україну. Його головна вербальна акція-перфоманс здійснюється на міжнародному семінарі у вигляді доповіді без назви, слухачам якої пропонується "набір певних суджень" - самодостатніх версій неіснуючої істини про дійсність. Мовна і містифікуюча гра (наприклад, вигадка про автора Ярополка-Непомука Кунштика та його рукопис "ЗАТЕМНЕННЯ СВІТУ", посилання на поетичну збірку ЮАндруховича) сягає певної мети - відтворення засобами гри нового міфу про Україну всупереч міфам української історії радянських часів та доби незалежності, коли формується така парадигма зовнішніх назв країни: Укранія - Уранія - Украйя [13, с 205]. Творча інтерпретація автором "Перверзії" назв, а також імен архетипних та українських історичних діячів, на думку ЛКалинської, ґрунтується на характерних постмодерністських прийомах - "очуднення", містифікація, поєднання фактів і вимислу, часткова зміна імен відомих історичних постатей (Петро Могіляні, Джованні Мазеппа, Козак Ямайка, Ярослав Осьминіг) [16, с 8].

Остання культурна акція героя у Венеції - його загадкове прощання і, можливо, стрибок із вікна у води Великого Каналу (мотив "смерті у Венеції"). Смісл цієї акції - відмова героя (як і автора роману) від того розуміння творчої поведінки, загальнокультурним символом якої є Орфей. Говорячи про сучасний стан "затемнення світу" (інакше кажучи, зникнення світу, реальності), важко вірити в ідею класичного мистецтва як перетворюючої гри Орфея. Отже, творця власного інтертекстосвіту приваблюють інші цінності: віртуозність гри, майстерність гравця, іронія.

Спробуємо зробити деякі висновки.

ЮАндрухович будує міф про Україну як своєрідну площу для тисячолітнього "карнавалу народів і націй", про її нового героя Стаса Перфецького, або Орфейського.

Засвоюючи "чужий" і "свій" культурний досвід, український письменник використовує власну модель, яку умовно можна було б позначити "Козак Ямайка". "Козак Ямайка" - це показовий вірш (цикл "Ярмаркові патрети" андруховичевої збірки "Екзотичні птахи і рослини") з погляду наочної реалізації в його оксиморонній

назві провідного принципу "екзотизації", задекларованого у назві збірки [17,с.64]. Отже, буття карпатського Орфея (до речі, як і всіх "іноземців" українського походження в романі) здійснюється у відповідності до принципів геопоетики ЮАндруховича.

Роль інваріанта в індивідуально-авторському інтертекстосвіті ЮАндруховича виконує міф про Орфея. Це дещо інший рівень запозичення, ніж усталене розуміння Орфея як загальнокультурного героя. Маємо на увазі створення таких складних взаємовпливів: сучасний герой-безпритульний блукач, що перетинає межі "світів", як "Орфей" - текст за своєю структурою як "Орфей" - відмова від "орфейного" (класичного) розуміння творчості художника.

Цитована література

1. Бойченко О. Архетип самості в постмодерній літературі // Форм(а)р.-2001.-№2.
2. Зборовська Н. Літературний процес і завдання критики // Слово і час. - 2004. - № 4.
3. Каневская М. История и миф в постмодернистском русском романе // Изв. РАН. Сер. лит. и языка. - 2000. - Т. 59, № 2.
4. Слащева М. Мифологическая модель мира в постмодернистской прозе Милорада Павича // Вестник Московского ун-та. Сер.9. Филология. - 1997. -№ 3.
5. Якимович А. Утраченная Аркадия и разорванный Орфей: Проблемы постмодернизма // Иностранная литература. - 1991. - № 8.
6. Дарк О. Художник и его натурщицы // Литературное обозрение. - 1993.-№ 7-8.
7. Циглер Е. Литературные заимствования в постмодернистской прозе Великобритании (ДжФаулз, Э.Берджесс, А.Картер, А.С.Байатт): Автореф. дисс. : канд. филол. наук: 10.01.05 / Минск, гос. лингв. ун-т. - Минск, 1999.
8. Мережинська Г. "Східноєвропейська" модифікація постмодернізму // Слово і час. - 2002. - № 4.
9. Андрухович Ю. Орфей хронічний // Критика. - 2003. - № 9.
10. Гнатюк О. Авантюрний роман і повалення ідолів // Андрухович Ю. Рекреації: романи. - К., 1997.
11. Юрій Андрухович / Упоряд. Тарас Прохасько. - Івано-Франківськ, 2003.

12. Тульчинский Г. Слово и тело постмодернизма: От феноменологии невменяемости к метафизике свободы // Вопросы философии. - 1999. - №10.
13. Андрухович Ю. Перверзія. - Львів, 2001.
14. Мелетинский Е. Культурный герой // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2-х т. - М., 1994. - Т.2.
15. Лосев А. Орфей // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2-х т. - М., 1994. - Т.2.
16. Калинська Л. Прозова творчість Юрія Андруховича як феномен постмодернізму: Автореф. дис.: канд. філол. наук: 10.01.01 / Нац. пед. ун-т ім. М.Драгоманова - К., 2000.
17. Хомеча Н. Діалог епох: українське бароко і постмодернізм ("Екзотичні птахи і рослини" Ю.Андруховича) // Слово і час. - 2003. - №11.

Аннотация

В статье определяются значение и функции мифообраза Орфея в геопозитике Ю.Андруховича. Особое внимание уделяется системе взаимодействий: современный странствующий герой как "Орфей" - текстовая структура как "Орфей" - отказ от "орфейно-го" (классического) понимания художественного творчества.

Annotation

The article deals with the meaning and functions of the myth image of Orpheus in Yuri Andruchovich's geopoetics. The author pays attention to the system of interactions: the modern wandering character as "Orpheus" - the text structure as "Orpheus" - the denial of "Orphic" (classical) interpretation of art.

Стаття надійшла до редакції 2.11.2004

Стаття поступила в редакцію 2.11.2004

МАСКИ РУССКОГО РОКА: ТРИКСТЕР

Генезис рока восходит к древнейшим культовым, зрелищным и обрядовым формам: их влияние очевидно в самобытности звучания, исполнения рок-произведений, в особенностях реализации последних (шоу-концерты, "квартирники"), в значимости роли рок-исполнителя, который нередко становится духовным лидером и наставником, подражательным примером для многотысячной армии поклонников. Поскольку рок развивался в русле "анти-культуры", оппозиционной официально принятому конгломерату норм, установок, правил, т.е. в русле низовой, народно-смеховой культуры (в XX веке одним из ее вариантов можно считать молодежную контркультуру), то вполне правомерно утверждение, что прототипом современного рок-исполнителя является мифологический трикстер как универсальный прообраз "анти-героя". То, что рок-культура возникла и развивалась в рамках "анти-культуры" (контркультуры), а ее внутренний пафос зиждется на идее бунта, протеста, преодоления всех ограничений и принципе трансгрессии, показано нами ранее [См.: 1; с.12-15]. В данной же работе мы ставим перед собою цель обосновать взаимосвязь и преемственное отношение между рокером и архетипическим анти-героем - трикстером.

Проблема трикстера в науке связана с изучением культурного героя, поскольку трикстер - это "демонически-комический дублер", "отрицательный вариант" (Е.М. Мелетинский) последнего. Зарубежными "классиками" проблемы образа трикстера являются П.Радин, К.Кереньи, К.Г.Юнг, К.Леви-Стросс, М.Элиаде и Й.Хейзинга. Пол Радин отмечает, что трикстер - это "архаическое *speculum mentis*, в котором отражается борьба человека с самим собою и с миром" [2, с. 9]. На примере серии мифов североамериканских индейцев о трикстере он показывает эволюцию человека от природной бессознательности к социализации, оставляя, однако, за трикстером его универсальность: "он остается для каждого человека всем - богом, животным, человеком, героем, шутком, тем, кто был прежде добра и зла, отрицающим, утверждающим, разрушителем и творцом" [2, с. 239]. Для

К. Кереньи трикстер - это очень древний образ, "корень всех плутовских созданий мировой литературы, охватывающий все времена и культуры", однако, "несводимый только к литературной сущности" [3, с. 245]. Ученый находит множество соответствий между образом трикстера и образом "плутовских" богов античной мифологии. По Юнгу, трикстер является воплощением архаического недифференцированного коллективного сознания, которое "соответствует душе, едва оставившей животный уровень" [4, с. 271]. Леви-Стросс считает мифы "инструментом первобытной логики, ищущей выхода из противоречий за счет введения промежуточной фигуры "медиатора" [5, с. 27]; в качестве последней он признает именно трикстера.

Среди отечественных ученых, изучавших образ трикстера, видное место занимают работы Е.М.Мелетинского, Ю.И.Манина и В.Н.Топорова [См.: 6-11]. Интересны наблюдения и разработки и современных исследователей. Е.С.Новик, наследуя Е.М.Мелетинского, рассматривает место фигуры трикстера в структуре сказочного трюка [См. подробнее: 12]; Ю.И.Березкин предлагает "ареально-тематическую" классификацию типов трикстера, представленных в мифологии аборигенов Америки и Сибири [См. подробнее: 13]; П.Ю.Черносвитов проводит социально-психологический анализ архетипов, в результате которого центральными и наиболее популярными архетипическими фигурами оказываются "мудрец", "маг" и "трикстер", где последний в контексте сегодняшнего мироощущения представлен как Вини Пух, Карлсон, Остап Бендер [См. подробнее: 14]. Мы причисляем к этому парадигматическому ряду и фигуру рок-исполнителя. Сравнительный анализ фигур трикстера и рок-исполнителя был бы невозможен без признания архаико-мифологической природы рока, изучения его социально-психологических и общекультурных подоснов [См. подробнее об этом: 15 и 16]. В общемировоззренческом плане актуальность выбранной темы обусловлена: во-первых, возросшим в настоящее время интересом к исследованию амбивалентных, парадоксальных явлений и процессов, изучению крайних, предельных состояний и, во-вторых, очевидностью того, что технический прогресс и цивилизация не сделали человечество "взрослее": мы вернулись к мифологии только на ином хронологическом витке. В методологическом

плане соотносительность сфер *рок-культура/антикультура* актуализирует соотносительность фигур *рокер/антигерой*. В данной работе мы ставим перед собой две задачи: 1) попытаться осмыслить в культурологическом контексте феномен "трикстера" как универсального анти-героя, нашедшего воплощение в целом ряде персонажей смеховой культуры; 2) показать и обосновать взаимосвязь между фигурой современного рок-исполнителя и его мифологическим прототипом в лице трикстера.

Дуализм как "признание двух противоположных начал" и "иерархическая поляризация на всех уровнях: космологическом, антропологическом, этическом и т.п." [17, с. 123], как одна из основных черт архаического мышления и мировосприятия (хаос/космос, зло/добро) помимо прочего нашел выражение в оппозиционной паре *культурный герой/анти-герой* как отрицательный вариант, брат-близнец последнего (египетский Сет, греческий Прометей, североамериканский Койот). В мифологиях разных народов мира существуют т.н. "близнечные пары" (меланезийские То Кабинане и То Карвуу, древнегреческие Прометей и Эпиметей, скандинавские Локи и Один). Если у культурного героя нет брата-двойника, он сочетает в своем лице серьезные деяния и озорные, плутовские выходки (Элегба у племени йоруба, Вакждункага у племени виннебаго). В более поздних традициях чертами трикстера начинают наделяться именно героически-божественные персонажи (Диа у самоедов, Дяйку у нганасан, Иолофан у микронезийцев, Ича у селькупов [См.: 14]). Отличие трикстера от культурного героя состоит в следующем: 1) жульничество, трюкачество, лукавство и озорство; 2) сомнительность или вторичность его божественности; 3) способность порождать отрицательную силу (например, Локи создает хтонических чудовищ Форнир, Йормунгад и Хель). Однако трикстер способен добывать и ценные для людей вещи. Комический дублер культурного героя - это не только обжора (Ворон, По) или похотливый развратник (Норка, Легба), но и герой, стоящий по ту сторону норм права и общинной морали. "Потусторонность" трикстера позволяет ему видеть и ценить то, что обычным смертным представляется абсурдным. Высшая цель трикстера - достижение полной свободы, поэтому он пренебрегает

всеми земными благами, ведет себя неразумно, глупо. Трикстер принадлежит миру архаической мифологии, в котором еще не разделены божественное и человеческое начала, тьма и свет. Свой путь он всегда завершает до воцарения общего миропорядка. Поэтому вполне справедливо обозначить его как "примитивное космическое существо божественно-животной природы" [4, с. 276]. Так как трикстер асоциален, мифы о нем всегда содержат сатиру на общественный порядок, и устройство, он игнорирует установленные обществом правила и нормы: "беспорядок - неотъемлемая часть жизни, и трикстер - воплощенный дух этого беспорядка", его функция - "внесение беспорядка в порядок и таким образом создание целого, включение в рамки дозволенного опыта недозволенного" [3, с. 257]. Интересно, что в процессе развития мифа о трикстере возникло две разнонаправленные тенденции: образ трикстера сводился либо к образу культурного героя, либо к образу сатаны. Возможно, именно эта двойственность обусловила "универсализм" трикстера. С одной стороны, трикстер предстает как "теньевая фигура, действующая антагонистически по отношению к личностному сознанию", как "коллективный теневой образ, воплощение всех низших черт индивидуальных характеров" [4, с.277]; с другой стороны, в силу статуса аутсайдера, маргинала трикстер предстает как фигура трагическая, жертвенная: "Вакджункага странствовал по этому миру и всех любил. Он всех называл своими братьями, но его в ответ оскорбляли. Он никого не мог одолеть. Каждый норовил подшутить над ним" (начало мифа о трикстере у индейцев племени виннебаго) [2, с. 211]. Сатира и насмешки трикстера над сакральным связаны с "кризисом божественного" - трикстер посредством осмеяния (обращенная этикетность богохульственных праздников, вербальное святотатство) обновляет "износившихся богов". Суть трикстера, по Е.М.Мелетинскому, составляет "некий универсальный комизм, распространяющийся и на одуроченных жертв плута, и на высокие ритуалы, и на асоциальность и невоздержанность самого плута. Этот универсальный комизм сродни

*

Дословно "трикстер" обозначает на языке сиу "хитрец", "лентяй", "глупец" (или "паук", где главное качество паука - это хитрость), а также его называют "первороденный" или "старик", т.е. "тот, кто жил всегда" (ср. определение трикстера у К.Кереньи как "вневременного праобраза").

той карнавальной стихии, которая проявляется в элементах самопародии и распушенности, имевших место в австралийских культовых ритуалах, римских сатурналиях, средневековой масленичной обрядности, "праздниках дураков" и др." [5, с. 27].

Следовательно, в лице трикстера мы видим некую пра-модель антагониста, имеющего демонически-комическую природу "в чистом виде". Все дальнейшие его реализации (мим, шут, арлекин, паяц, вагант, скоморох, дурень, юродивый; в сфере литературы - Рейнеке-Лис, Тиль Уленшпигель, Ганс-Колбасник, Иван-Дурак) оказываются так или иначе "отягощены" осознанием противопоставленности смехового мира и серьезного. С течением времени у "последователей" трикстера мы наблюдаем всю большую противоречивость в сочетании черт богохульника и самоизвольного мученика, насмешника и осмеиваемого в одном лице, их заострение до предельной степени. Одним из примеров может служить фигура рок-исполнителя.

Обжорство и похотливость трикстера мы узнаем в лозунге "секс, наркотики и рок-н-ролл": свобода отношений, необузданное пьянство, прием галлюциногенов и транквилизаторов являлись непременным условием стиля жизни рок-звезд. Неприкаянность, полная свобода трикстера от всякого рода предписаний и табу и нарушение последних находят выражение в маргинальном статусе и асоциальном поведении рокеров. Кардинальное различие между фигурами трикстера и рок-исполнителя порождено принадлежностью первого к эпохе архаической мифологии, а второго - к эпохе постмодернизма, что обуславливает не только теоретическую, но и "практическую", онтологическую их неравнозначность. Если трикстер - *герой* грубо-развлекательных мифов, вызывающий, наряду со смехом, - сочувствие, то рок-исполнитель - "*последний герой*" (В. Цой), воплощающий принцип жизнотворчества. Отсюда - известная доля трагедийности и суицидальная "традиция" в истории рока.

Приведем несколько примеров "трикстеризма" в роке. В 1963 году всех повергла в шок известная ленноновская фраза, произнесенная на концерте в лондонском театре Принца Уэльского в адрес Елизаветы Второй и ее матери, вдовы короля Георга Пятого: "Те, кто сидят на дешевых местах, - хлопайте. А те, кто на дорогах, - просто гремите драгоценностями" [18, с. 49]. Для Оззи Осборна привыч-

ным делом было поглощение летучих мышей и птиц на собственных концертах или пресс-конференциях. Известна также его попытка испражниться на памятник первым американским колонистам (ср. с кровожадностью трикстера, который поглощает детей, матерей, животных; с его профанированием святынь - так, Вакждункага выбрасывает священную Связку Воина, не соблюдает Знахарский Обряд; с его нечистоплотностью - падает в собственные экскременты). Игги Поп был известен пристрастием к "self-loathing" - агрессии, направленной на самого себя: публичное кромсание кистей рук, груди (ср.: трикстер поджигает свой анус, поедает собственные внутренности, его правая рука сражается с левой). Скандальная гипер-, гомо-, би-или транс^сексуальность рок-звезд - это не только дань пресловутой "сексуальной революции", но и трансформированная унисексуальность трикстера: он представлен преимущественно как персонаж мужского пола, однако способен рожать, выходить замуж, нередко переодевается в женщину и др. В целом, любой рок-исполнитель, неся в себе черты трикстера, эпатирует публику (особая манера поведения, одежда), показывает попрание каких бы то ни было норм и традиций (неординарные поступки, нарушение правопорядка, карнавальныи характер рок-концертов). Часто рок выходит за пределы сцены и простирается в жизнь, отсюда - скандальная слава и объемный мартиролог не только рокеров, но и их поклонников. Следует отметить, что в русском роке трикстерство заявлено несколько иначе, чем в западном: правильное будет говорить о его довлении феномену юродства в силу большей морально-идейной и нравственной значимости рока на постсоветском пространстве, в силу особых социально-политических условий его возникновения и развития. Можно сказать, что черты трикстера в большей мере заявлены у подражательных рок-групп, тогда как культовые фигуры русского рока больше тяготеют к образу юродивого.

Таким образом, мы видим, что мифологема трикстера является очень стойкой и жизнеспособной: помимо своих "воплощений" в античной, скандинавской, североамериканской и других мифологиях, в средневековой и возрожденческой народно-смеховой культуре, культуре "городских низов" Нового времени, она нашла свое выражение также в XX веке в молодежной контркультуре - в лице рок-исполнителя. Сопоставление трикстера с рокером показало, что последний является "социализованным" вариантом трикстера,

имеющим особый бытийственный статус и выполняющим определенную общественную роль: рок-исполнитель пытается показать условность и необязательность всех социальных норм, изнанку и фальшь официализированного мира культуры и предлагает выход за ее пределы (часто - ценой жизни). В перспективе перед нами стоит задача сопоставления рок-исполнителя с другими "про-трикстерски-ми" фигурами, а именно - соотношение древнерусского юродивого с рокером, что в контексте истории развития русского рока является, на наш взгляд, "генетически" и методологически наиболее верным.

Цитированная литература

1. Бубырь Н.В. Философия рок-культуры (к постановке проблемы) // Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції "Людина, культура, техніка в новому тисячолітті". - Харків, 2004 р.
2. Радин П. Природа и значение мифа // Трикстер. Исследования мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К. Кереньи. - СПб., 1999.
3. Кереньи К.К. Трикстер и древнегреческая мифология // Трикстер. Исследования мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К. Кереньи. - СПб., 1999.
4. Юнг К.Г. О психологии трикстера // Трикстер. Исследования мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К. Кереньи. - СПб., 1999.
5. Культурный герой // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. - М., 1992. - Т.2. - К-Я.
6. Мелетинский М.Е. Мифологический и сказочный эпос меланезийцев // Океанический сборник. - М.; Л., 1957.
7. Мелетинский М.Е. Сказания о Вороне у народов Крайнего Севера // Вестник истории мировой культуры, 1959.
8. Мелетинский М.Е. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. - М., 1963.
9. Манин Ю.И. Мифологический плут по данным психологии и теории культуры // Природа. - 1987. - № 7.
10. Топоров В.Н. Образ трикстера в енисейской традиции // Традиционные верования и быт народов Сибири XIX - н. XX века. - Новосибирск, 1987.

11. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Топоров В.Н. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. - М., 1988.
12. Новик Е.С. Структура сказочного трюка // От мифа к культуре. Сборник в честь 75-летия Е.М. Мелетинского. - М., 1993.
13. Березкин Ю.Е. Мифология аборигенов Америки и Сибири. // www.ruthenia.ru/folklore/berezkin.
14. Черношвитов П.Ю. Герои нашего времени, или Об особенностях национальной ментальности // <http://www.courer.com.ru/humanities/html/121.htm>.
15. Кнабе Г.С. Феномен рока и контркультура // Вопросы философии. - 1990. - №8.
16. Дуда Е., Курленя К. К изучению мифического и обрядового аспектов в рок-музыке // ЭНск. - 1993. - № 10.
17. Дуализм // Мирча Элиаде, Ион Кулиане. Словарь религий, обрядов и верований. - М., 1997.
18. Новгородцев С. Секс, наркотики, рок-н-ролл. - М., 2003.

Анотація

В статті робиться спроба проаналізувати феномен міфологічної категорії "трікстер". Особлива увага приділяється висвітленню головних архетипічних рис трікстера. Автор вважає, що трікстер як універсальний анти-герой є міфологічним прототипом сучасного рок-виконавця.

Annotation

The article deals with the analysis of "trickster" category phenomenon. Special attention is paid to the explanation of trickster archetype main features. In the author's opinion, trickster as a universal anti-hero is a mythological prototype of the contemporary rock-singer.

*Стаття надійшла до редакції 11.11.2004
Статья поступила в редакцию 11.11.2004*

РАЗДЕЛ 3. СЛОВАРЬ

УДК 82.0

Кравченко О.А.

ЭСТЕТИКА СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА: основные понятия, проблемы, перспективы

Эстетика словесного творчества: 1) Методологическая установка Бахтина, обозначающая неразрывное единство поэтики и философской эстетики, утверждающая поэтику в статусе "конкретной" эстетики; 2) Формула, сконцентрировавшая принципы эстетического анализа художественного произведения в слове;

1. Проблема соотношения поэтики и эстетики: исторический аспект

Характер взаимоотношений поэтики и эстетики менялся на протяжении исторического развития этих наук. Наука "об искусстве поэзии" (поэтика) и философское осмысление прекрасного (эстетика) изначально были синкретически-родственны. Так платоновское различие между явлением и сущностью, "быванием" и "бытием" распространено не только на прекрасное, но также на искусство и поэзию, а аристотелевский катарсис выводит проблему трагического очищения в сферу философской мысли. Но в то же время первая систематическая поэтика задает науке о поэзии мощный импульс нормативности. Поэтики Аристотеля, Горация, Буало, Грасиана - это свод правил и технических приемов создания "хорошего" произведения. Хотя пафос нормативности не исключает эстетической составляющей, все же философский фундамент оказывается "растворен" в практическом руководстве, в технологии литературного творчества.

Новый тип поэтики формируется на рубеже XVIII-XIX вв. В это время делается попытка преодолеть образовавшийся разрыв между поэтикой и эстетикой. В классических эстетиках Шеллинга и Гегеля поэзия - звено в построении философской системы. Законы поэзии не выводятся из анализа конкретных произведений, а "конструируются", моделируются, исходя из логики философского движения мысли. В рамках подобного подхода поэтика

заслоняется эстетикой, наука о словесном творчестве замещается посвященным ему разделом общей философской концепции. По-этико-философский разрыв остается непреодоленным.

На рубеже XIX-XX вв. в искусствознании формируется направление, получившее название "формализм". Научная установка формализма не была направлена ни на изучение поэтических образцов (как в традиционной нормативной поэтике), ни на философско-идеологические основания поэзии. Формализм изучал способы организации и обработки материала, который используется для создания произведения. Русские формалисты (Шкловский, Эйхенбаум, Тынянов) полагали, что поэтика должна избавиться от эстетических отвлеченностей, стать точной "положительной" наукой. Поэтическое слово рассматривается здесь в его лингвистической определенности. Поэтика развивается в лингвистическом русле и противопоставляется эстетике.

2. Проблема соотношения поэтики и эстетики: концепция Бахтина

Бахтинская мысль была интегрирующей по своей природе. Взаимосвязь названных трех концепций стала отправной точкой создания эстетики словесного творчества.

Утверждение поэтики в статусе конкретной эстетики означало введение научной мысли об искусстве поэзии в философско-систематическое единство эстетического: "Поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой словесного художественного творчества" [1, с. 10]. Разработка этой концепции содержится в трактате 1924 года "Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве". (Содержание трактата тесно связано с двумя другими работами 1-ой половины 1920-х годов: "Автор и герой в эстетической деятельности" и книгой П.Н.Медведева "Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику", подлинным автором которой был Бахтин).

Проблема интеграции философского обобщения и искусствоведческих эмпирических наблюдений поставлена в первой главе трактата - "Искусствоведение и общая эстетика". Бахтин настаивает на невозможности построить науку об отдельном искусстве независимо от систематического понятия эстетического. "Грех" искусство-

ведения во всех его областях - "отрицательное отношение к общей эстетике, принципиальный отказ от ее руководства" [1, с. 8]. Поэтика, будучи отраслью искусствоведения, при всех своих серьезных и плодотворных достижениях не может претендовать на особый статус в семье искусствоведческих наук: "лишенная базы систематики-философской эстетики, она становится зыбкой и случайной в самых основаниях своих" [1, с. 10].

2.1. Критика материальной эстетики

Оторванное от философской эстетики искусствоведение провозглашает примат материала в художественном творчестве (материал, т.е. пространство, масса, цвет, звук, - то, что разделяет и изолирует отдельные искусства). При таком подходе "утверждения художников, что их творчество ценностно, направлено на мир, на действительность, имеет дело с людьми, с социальными отношениями, с этическими, религиозными и иными ценностям, - суть не более как метафоры" [1, с. 12]. Эту рабочую гипотезу искусствоведения Бахтин называет материальной эстетикой и считает ее совершенно неприемлемой.

Бахтин указывает на ряд принципиальных ошибок материальной эстетики, главная из которых - невозможность "обосновать художественной формы", тенденция понять художественную форму данного материала "как комбинацию в пределах материала, в его естественнонаучной и лингвистической определенности и закономерности" [1, с. 11].

2.2. Ключевые понятия эстетики словесного творчества

2.2.1. Художественная форма

Центральное понятие бахтинской концепции - художественная форма - осуществляет эмоционально-волевое, напряженное по своему характеру эстетическое отношение автора и зрителя к содержанию. В то же время, форма осуществляется на материале, однако это не форма материала, а форма, обусловленная природой данного материала. Бахтин настаивает на двунаправленном понимании формы. Он различает "архитектонические формы" - формы эстетического объекта, направленные на содержание и отнесенные к нему, - и "композиционные формы", организующие материал.

Таким образом, форма коррелятивна содержанию - "моменту, необходимому в художественном объекте" [1, с. 16]. Содержание эстетической деятельности, направленной на произведение, Бахтин называет "эстетическим объектом". Кроме того, форма коррелятивна материалу. Форма материала чувственна и упорядочена понятием. Здесь нет места эстетическому отношению. Это сфера научной закономерности, управляющей материалом. Произведение в его чувственной и только сознанием упорядоченной данности Бахтин называет "внешним произведением". "Эстетический объект" и "внешнее произведение" - две ипостаси формы. Но из этой двойственности лежит путь к единству, который осуществляется в эстетическом анализе. Здесь должно быть отражено сочетание "познавательного отношения" с "чисто художественным" при акценте на телеологической, технически-осуществляющей функции внешнего материального произведения. Эстетический анализ выводит оформленный материал из состояния природной определенности, задает ему цель, делает служебным по отношению к художественному смыслу. Задача эстетического анализа: осмыслив эстетический объект (содержание в его художественном своеобразии) - изучив внешнее материальное произведение (словесный материал в его внеэстетической данности) - "понять внешнее материальное произведение как осуществляющее эстетический объект" [1, с. 17], т.е. понять, каким образом в обработанном материале предстает содержание как система ценностей.

2.2.2. Содержание

"Проблема содержания" - название второй главы трактата - состоит в том, чтобы определить, какого рода ценности входят в состав содержания художественного произведения и какое место среди них занимает эстетическое. Бахтин утверждает в качестве главных ценностей познавательные и нравственные: "Действительность познания и этического поступка, входящую в своей опознанности и оцененности в эстетический объект и подвергающуюся здесь... всестороннему художественному оформлению с помощью определенного материала, мы... называем содержанием художественного произведения..." [1, с. 32]. Эстетическое же не входит в состав содержания, оно не сводимо на отношение познавательное и этическое, и более того - противостоит ему: "действительность можно противопоставить искусст-

ву только как нечто доброе или нечто истинное - красоте" [1, с. 27]. Эстетическое отношение (красота) несет оформляющую функцию, оно извне определяет и завершает жизненное событие познания и поступка. "Основная особенность эстетического, резко отличающая его от познания и поступка, - его рецептивный, положительный, приемлющий характер..." [1, с. 29]. Эстетическое создает новое ценностное отношение к действительности познания и поступка, переводит его в "новый ценностный план отрешенного и заверщенного, ценностно успокоенного в себе бытия - красоты" [1, с. 33].

2.2.3. Материал

Благостная и всеприемлющая энергия красоты, направленная на содержание, отнюдь не распространяется на материал. Форма жестока и требовательна к материалу. Все моменты и нюансы материала должны быть учтены, с тем, чтобы он был адекватен оформленным в нем содержательным ценностям: "...только в поэзии язык раскрывает все свои возможности, ибо требования к нему здесь максимальные... поэзия как бы выжимает все соки из языка, и язык превосходит здесь самого себя" [1, с. 46]. Но вместе с тем внеэстетическая (лингвистическая в случае поэзии) природа материала в состав эстетического объекта не входит. Исследовательская деятельность, направленная на материал, предполагает готовность эстетика стать геометром, физиком, анатомом, физиологом, лингвистом, так же, как это приходится делать и художнику. Все лингвистические особенности поэтического произведения должны быть освоены с ясным пониманием того, что художественное творчество, определяемое по отношению к материалу, есть его преодоление. Эстетика словесного творчества должна воспользоваться всей полнотой лингвистического знания для понимания поэтической техники. Бахтин разделяет тезис "техника в искусстве все" только при условии правильного понимания места материала в художественном творчестве, при акценте на служебной роли внешнего произведения по отношению к эстетическому объекту.

Таким образом, бахтинская интерпретация проблем содержания, материала и формы сводится к утверждению, что нет "чистого" содержания и "чистой" формы (в этом, пожалуй, и состоит

Литературоведческий сборник

ключевой момент полемики с формализмом). Содержание дано в художественном объекте "сплошь оформленным": вне формы оно было бы "дурным прозаизмом, не растворенным в художественном целом" [1, с. 34]. Форме, в свою очередь, "нужна внеэстетическая весомость содержания, без нее она не могла бы осуществить себя как форма" [1, с. 34]. Материал же является средством осуществления ценностной позиции автора-творца по отношению к содержанию: "Все моменты слова, композиционно осуществляющие форму, становятся средством выражения творческого отношения автора к содержанию" [1, с. 69].

3. Эстетика словесного творчества как проблема бах-тинологии

Актуальным для современного литературоведения предстает вопрос о том, являются ли идеи Бахтина, высказанные на протяжении всего его творчества, разработкой той дисциплины, которую он назвал "эстетикой словесного художественного творчества". Такие исследователи, как Н.Д.Тамарченко, Н.К.Бо-нецкая настаивают на том, что научный язык Бахтина по природе своей един, что идеи, высказанные в ранних работах, эволюционировали, не утрачивая при этом своего смыслового стержня. Наряду с этим высказываются мнения о метафоричности бахтинской терминологии, об отсутствии логики взаимосвязи различных разработанных им проблем.

Центральным моментом внутренних противоречий Бахтина оказывается комплекс идей, относящихся к форме, художественному завершению, эстетическому потенциалу автора и героя. Своеобразной точкой разногласия, "сбоя системы" становятся характеристики полифонического романа Достоевского, противоречащие условиям эстетической деятельности, описанным в работах первой половины 20-х годов. Если в трактате 1924 года форма была четко противопоставлена жизненному содержанию познания и поступка, то в книге о Достоевском она становится метафорой диалога как этического отношения. Завершающая функция формы уступает место принципиальной диалогической незавершенности и неизбежности. В своих ранних работах Бахтин считал признак завершенности фундаментальным для художественного произведения в отличие от научного. Более того, он полагал, что некоторые фило-

софы (Ницше, Кьеркегор), пытаясь завершить свои произведения, невольно прибегали к художественным приемам, чуждым им по существу. В работе "Автор и герой в эстетической деятельности" Бахтин утверждал, что завершающие моменты должны быть внешними по отношению к действительности героя: "Автор знает и видит больше не только в том направлении, в котором смотрит и видит герой, а в ином, принципиально самому герою недоступном" [2, с. 96]. Как автор книги о поэтике Достоевского, Бахтин делает "доступным" то, что раньше было принципиально недоступно герою: стать сознанием, равноправным с авторским. Таким образом, автор низводится до героя, создается ситуация, в которой герой спорит с автором.

Все это дает основания предполагать, что начиная с "Проблем творчества Достоевского", Бахтин не реализует тех принципов эстетического анализа, которые были заявлены в ранних работах. Но при этом во всех изданиях книги Бахтин сохраняет акцент на проблемности: ".. книга не может претендовать на полноту рассмотрения поставленных проблем, особенно таких сложных, как проблема целого полифонического романа" [3, с. 4]. Такие понятия, как "целое романа", "надкругозорное единство" задают перспективы архитектурного осмысления романа как формы "художественного завершения исторического или социального события, являющейся разновидностью формы эпического завершения" [1, с. 69]. Это дает основания рассматривать понятия "целое романа" (которое уже не есть жанровая "форма организации словесных масс") и "надкругозорное единство" (как некое "наджизненное" -над сферой жизненных связей и отношений - единство) - как смысловой эквивалент "эстетического объекта".

Следовательно, связь "раннего" и "позднего" Бахтина может быть аргументировано обоснована.

Резонанс бахтинских идей в современной теории литературы

Доказывать значимость бахтинского наследия для современной гуманитарной мысли нет необходимости. Предметом полемики является статус эстетики. Бахтинская идея о поэтике как "конкретной эстетике" сегодня либо категорически отвергается, либо является отправной точкой теоретико-литературных

исследований. Такая ситуация может быть охарактеризована как эстетика со знаком минус, либо как эстетика со знаком плюс.

Говоря о тенденции отрицательного отношения к эстетике, следует в первую очередь назвать имя французского теоретика Же-рара Женетта. В книге "Эстетическое отношение" (1997, т.П, "Произведение искусства") Женетт направляет критику на кантовские характеристики суждения вкуса, претендующие на универсальный характер. Объективация субъективной ценности - не что иное, как эстетическая иллюзия: "Так называемая эстетическая оценка, - утверждает Женетт, - для меня является не более, чем объективированной личной оценкой" [Цит. по: 4, с. 271-272]. Следовательно, эстетическое отношение носит характер радикального релятивизма. Эстетическая ценность (как одна из иллюзий, опровергаемых Женеттом во имя поэтики текста) "не обладает никакой теоретической релевантностью и никоим образом не образует критерия, приемлемого в литературоведении". [Цит. по: 4, с. 272].

Наиболее ярким анти-эстетическим манифестом является, пожалуй, программная статья Поля де Мана "Борьба с теорией". Лидер американского деконструктивизма ставит под сомнение авторитет эстетики как самодостаточной теории: "...эстетика в действительности (по крайней мере после Канта) является феноменалистской доктриной, обращенной на процесс означивания, и по своей наивности она может постулировать (в соответствии со своим названием) феноменологию искусства и литературы; это-та феноменология и оказывается под вопросом. Эстетика является частью универсальной системы философских взглядов, а не особой теорией" [5, с. 10]. "Настоящая" теория, по мнению де Мана, возникает тогда, когда "подход к литературному тексту перестает опираться на внеязыковые (т.е. исторические или эстетические) соображения"; использование лингвистической терминологии в рассуждениях по поводу литературы кладет начало "осознанию естественной зависимости литературы от теории языковых знаков" [5, с. 11]. У истоков подобного литературоведения стоят семиотические штудии таких филологов, как Роман Якобсон, и таких литературных критиков, как Ролан Барт. Примечателен факт, что де Маном названы самые радикальные оппоненты Бахтина - автор доктрины о поэзии

как высказывании с установкой на выражение, - и филолог, провозгласивший смерть автора.

Итак, в рассуждениях де Мана утверждается мысль о том, что эстетика уводит литературоведческий анализ в мир "логики и интерпретации", и, в конечном счете, некая авторитетная система мысли (философской, религиозной, идеологической) пред-задает перспективу прочтения, а ригористически формирует представление о сущности литературы - "но на основе внутренней логики этой системы, а не на основе самих литературных объектов (если, конечно, такие вообще существуют в природе) [5, с. 11].

Последняя оговорка отсылает к проблеме сущности литературы. По де Ману - это множество объектов, о которых нельзя сделать бесспорных утверждений. "Мучительная и путанная история развития теории литературы как нельзя лучше подтверждает сказанное" [5, с. 8]. Этот тезис Поля де Мана своеобразно перекликается с названием книги Антуана Компаньона "Демон теории. Литература и здравый смысл". Французский исследователь, отнюдь не принадлежащий к "йельской школе", исходит из мысли о необъективном характере литературных теорий. Рассуждая о методологии литературоведения, А.Компаньон говорит об отсутствии неких имманентных самому художественному созданию критериях: "...теория литературы пристрастна, зависит от литературных вкусов своих создателей... она возводит свои предпочтения или предрассудки в универсальные категории [4, с. 9]. Гонимой демоном теории, - пишет Компаньон, - "тем труднее превратиться из критики в науку и заменить ходячие представления позитивными понятиями, что с гидрой сражается сразу много разных теорий, которые сталкиваются друг с другом, рискуя потерять из виду самое литературу [4, с. 299]. В самом деле, антагонизм многих и разных теорий, претендующих на монополистское обладание позитивистскими критериями оценки литературы приводит к ситуации, когда "...автор умер, литература не имеет ничего общего с внешним миром, синонимии не существует, все интерпретации действительны, канон ничем не обоснован [4, с. 299]. И хотя еще остается малая доля уверенности в том, что "в суждениях о произведениях что-то значат сами произведения" [4, с. 65], но уже утрачен исследовательский азарт и интерес к тому, что де Ман называет литера-

турным объектом: "Подавляющее большинство стихов посредственные, почти все романы впору прочесть и забыть, но, тем не менее это все же стихи и романы" [4, с. 65]. Такое обреченное признание, очевидно, есть проявление губительного торжества "демонов" и "гидр", стоящих на пути к постижению архитектоники мира художественного произведения как средоточию конфликта мира реального.

Пути науки неисповедимы, и можно лишь предположить, что знакомство с ранним Бахтиным на Западе - дело будущего. В то же время, отечественная наука развивается под мощным влиянием бахтинской эстетической методологии. В числе работ, непосредственно базирующихся на бахтинском фундаменте, следует назвать работы В.И.Тюпы, разрабатывающие концепцию модусов художественности как "общеэстетических типов художественности" [См.: 6]. В основу этой концепции положена бахтинская идея о трагедийности и комедийности, героизации, сатиризации, юморе как об "архитектонических формах" эстетического объекта, или "архитектонических заданиях" завершенности художественного целого. "Модус художественности - это всеобъемлющая характеристика художественного целого. Это тот или иной строй эстетической завершенности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику"[7, с. 55]. Сходные теоретические основания прослеживаются также в работах И.А. Есаулова [8, 9]. Новаторство здесь заключается в расширении бахтинского объема "архитектонических форм" за счет включения такой категории, как "соборность". Бахтинский тезис о "произведении в его событийной полноте" - основной ориентир осмысления феномена "произведения" в исследованиях М.М.Гиршмана [См.: 10]. Полемическое развитие идея "эстетического объекта" как "события эстетического бытия" получает в разработках В.В.Федорова. Что же касается Донецкой филологической школы, то здесь ориентация на бахтинские принципы анализа остается неизменной, что помогает избежать крайностей "поэтики без онтологии" и "онтологии без поэтики". Онтологическая поэтика как методологический принцип предполагает, что все познаваемое в поэтическом произведении должно быть

познано, все исчисляемое - исчислено для того, чтобы создать основу реализации бахтинского критерия научности гуманитарного знания - "не точность познания, а глубина проникновения".

Цитированная литература

1. Бахтин М.М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности// Бахтин М.М. Работы 20-х годов. - Киев, 1994.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского.-М., 1979.
4. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл. -М.,2001.
5. Поль де Ман Борьба с теорией //Новое литературное обозрение. - 1997, №2 (23).
6. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. - М 1989.
7. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. Филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2. т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. -Т.1. Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. - М., 2004.
8. Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения ("Миргород" Н.В.Гоголя). - М., 1995.
9. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. -Петрозаводск, 1995.
10. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / Донецкий нац. университет - М 2002.
11. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. - М., 1984.
12. Федоров В.В. Поэтический мир и творческое бытие. - Донецк, 1994.

Стаття надійшла до редакції 2.11.2004

Стаття поступила в редакцію 2.11.2004

УДК 82.0

Кораблев А.А.

ПОЭТИКА

Поэтика (от греч - мастерство создания) - наука о поэтическом искусстве, а также все то в поэтическом искусстве, что подлежит научному изучению. В такой науке не было бы нужды, если бы поэтическое творчество не требовало от художника, помимо таланта и труда, также знания и умения, что в совокупности составляет степень его художественного мастерства.

Поэтика - это закономерности создания литературного произведения, выраженные в художественной или в научной форме. Воплощенная в художественном произведении, поэтика является его художественным языком, его эстетико-смысловым кодом. Изложенная в системе понятий, поэтика представляет научный эквивалент художественной реализации, который способствует более адекватному и осмысленному читательскому восприятию, а также - более осознанному созданию новых произведений.

Первые опыты системного описания поэтического искусства относятся к V-IV вв. до н.э. В античной Греции, затем в Индии и Китае появляются трактаты, знаменующие начало поэтического самосознания: поэзия начинает порождать потребность теоретического осмысления ее природы, строения, бытия. Среди многочисленных поэтик, написанных за 2,5 тысячелетия, есть весьма влиятельные, "классические", на целые столетия определявшие понимание сущности поэзии ("Поэтика" Аристотеля, "Наука поэзии" Горация, "Дхваньялока" Анандавардханы, "Поэтическое искусство" Н. Буало, "Эстетика" Гегеля и др.), но нет ни одной, чья система была бы признана полным и законченным выражением основ поэтического искусства. Универсальной поэтики не существует, но совокупный опыт исследования поэтических произведений не лишен внутренней логики и системности. В том, какие проблемы привлекают исследовательское внимание, как они решаются, как меняется их актуальность и т.д., проступают контуры единого и неслучайного образования - никем окончательно не определенной, но, тем не

менее, реально существующей и активно функционирующей "теории литературы".

Поэтика и поэзия. Художественное творчество не идентично поэтике. Помимо закономерностей, которые можно изучать и осваивать, оно продуцирует и нечто иррациональное - "поэзию", которая проявляется в поэтическом произведении, "как беззаконная комета в кругу расчисленных светил".

"Поэтика" и "поэзия" - как показывает и общий корень этих понятий - являются соотносимыми характеристиками поэтического творчества, различаясь сферами реализации и факторами обусловленности. Поэзия - сфера первичного творческого воплощения, которое нуждается в дальнейшей материализации, каковой является поэтика. Поэзия утверждается собой же, своим наличием, своей сверхрациональной и сверхчувственной мыслеформой - идеей; поэтика же обусловлена, с одной стороны, поэзией, являясь ее оптимальным словесно-художественным воплощением, с другой стороны - ожидаемым эффектом читательского (зрительского, слушательского) восприятия, являясь тем самым закономерности эмоционально-смыслового воздействия.

Поэзия - "работа души", поэтика - "дело рук". Поэтическое произведение - производное этих творческих действий, образующих его "душу" и "тело" - его "поэзию" и "поэтику". В живом и полноценном художественном организме они существуют нераздельно и являют собой жизнь в ее сущностном и творческом выражении. Разделение поэзии и поэтики подобно разъединению души и тела и означает не что иное, как умерщвление искусства. Поэтика без поэзии - мертва, безжизненна, это не более чем техника, не используемая по назначению; поэзия же без поэтики - "внежизненна", это "царство целей" вне путей к нему.

Поэзия "невыразима"; но поэтика - это искусство делать невыразимое выраженным, доступным восприятию. Произведение достойно называться художественным лишь тогда, когда достигнуто единство поэзии и поэтики - когда заключен союз вдохновения и мастерства.

Поэзия и поэтика - обозначения двух сторон словесного творчества: поэзия - область иррационального, не поддающегося логическим определениям и систематизации; поэтика - об-

ласть осознанно создаваемого, того, что может быть рационализировано и выражено в системе понятий.

Поэзия - это словесное обнаружение сущности бытия, творческое продолжение бытия в слове, "язык" бытия. Поэтика - это "языкознание" бытия, это наука поэзии, которая молчит в произведении, пока ее не спрашивают, и проявляет себя лишь в той мере, в какой это необходимо для восприятия поэзии.

Поэзия - творческая активность "космического" ("божественного") начала в природном, которая осуществляется через человека и относительно человека. Поэтика - творческая активность человека, осуществляющая "космический" ("божественный") замысел и создающая "вторую природу".

Поэтика и риторика. Обусловленность поэтического творчества читательским восприятием может иметь самостоятельное теоретическое значение, называемое "риторикой".

Соотношение поэтического и риторического аспектов исторически изменчиво. Относительная паритетность поэтики и риторики в Античности нарушается усилением риторической установки в Средневековье. Преобладание риторики над поэтикой продолжается вплоть до XVIII века (что явилось основанием назвать этот период "риторическим"). В литературе романтического типа значение поэтики становится определяющим: романтический автор считает недостойным унижаться до мыслей о читающей публике, но своими произведениями предоставляет читателю возможность самому возвыситься до уровня авторства. В XX в. вновь наблюдается усиление интереса к риторическому аспекту творчества.

Поэтика и эстетика. Поэтическое делание предопределяется эстетическим отношением - чувственно-умозрительным созерцанием совершенства, которое открывается художнику как основная цель его творческих усилий. Эстетическая ценность удостоверяет художественное достоинство: красота, в которой проявляется истина и благо, означает сущностное соответствие художественного произведения и его природно-космического оригинала.

Поэтика определяет внешнюю, техническую сторону литературных явлений и этим отличается от эстетики, которая обращена к сущности художественных явлений, притом не только

литературных. Поэтика - раздел филологии (иногда отождествляемый с теорией литературы); эстетика - раздел философии, "философия искусства".

Разграничить "поэтику" и "эстетику" не всегда легко: например, гегелевская "Эстетика" содержит и поэтику, а "историческая поэтика" А.Н.Веселовского первоначально определялась им как "историческая эстетика"; или, например, М.М.Бахтин, исследуя "проблемы поэтики" Достоевского, Рабле и других писателей, рассматривал их в единстве с проблемами эстетики и, более того, утверждал это единство как методологический принцип: "Поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой словесного художественного творчества" ("Проблема содержания, материала и форма в словесном художественном творчестве").

Типы поэтик. Представляя аспект художественности, который непосредственно соотносится с физической реальностью, так же как и научное описание этого аспекта, поэтика предстает в двух основных значениях - как художественная конкретизация (напр., поэтика Гомера, поэтика "Илиады" или "Одиссеи"), и как теоретическая абстракция (например, "Поэтика" Аристотеля). В первом случае имеется в виду поэтика-искусство, во втором - поэтика-наука. Общее в этих значениях - дискурсивность, соотносимая с поэтической интуицией. Различие - в способе и степени ее выраженности. Взаимообусловленность художественности и научности в построении поэтики очевидна: будучи художественно воплощенной, поэтика обнаруживается вследствие внехудожественного, абстрагирующего рассмотрения, и наоборот, выраженная в трактатной форме, поэтика апеллирует к конкретным художественным воплощениям.

Преобладание конкретности или абстрактности является основанием для различения "частной" поэтики (сосредоточенной на теоретизации отдельного художественного явления - произведения или его части, творчества отдельного автора или направления) и "общей" (направленной на обобщение некоторого множества художественных явлений).

Разграничение поэтик по типу предметности и, соответственно, по степени абстрактности хотя и уместно, но недостаточно специфично, поскольку при этом не учитываются особенно-

Литературоведческий сборник

сти художественного и - шире - гуманитарного сознания, для которого предмет познания и осознания - не только "вещь" ("объект"), но и "личность" ("субъект"). С учетом предметно-методологического соответствия типологические различия поэтик определяются тремя типами отношений: объектно-объектные, субъектно-объектные и субъектно-субъектные, которым соответствуют три круга проблем, привлекающих внимание исследователей литературы:

- общетеоретические, объединяющие все без исключения литературные произведения и определяющие их сущность ("общее" и "всеобщее");
- историко-литературные, объединяющие литературные произведения в отдельные группы и определяющие их свойства ("особенности");
- литературно-критические, присущие отдельным произведениям и определяющие их отношения (их уникальность и неповторимость).

Проблематика предопределила соответствующую методологию исследований: с преобладанием формально-логического, диалектического или диалогического подходов.

Предметно-методологические различия литературно-теоретических исследований представляют три типа поэтик:

- теоретическая ("общая", "дедуктивная") - исследование наиболее общих поэтических законов;
- историческая ("индуктивная") - исследование закономерностей изменения и взаимного соотношения поэтических явлений;
- диалогическая ("частная") - исследование отношений и зависимостей в актах поэтического высказывания.

Характерными образцами трех типов поэтик являются "Поэтика" Аристотеля (IV в. до н.э.), "Эстетика" ("Лекции по эстетике") Г.В.Ф. Гегеля; (XIX в.) и работы М.М. Бахтина (XX в.), в которых классически соотносились аспект исследования и методология его изучения.

"Теоретическая поэтика" строится как обобщение существующего поэтического опыта, отсюда присущее ей противоречие между стремлением к абсолютности своих положений и необходимостью реагировать на появление новых художественных

произведений, вынуждающих корректировать или даже опровергать эти положения.

После временного - средневекового (!) - забвения аристотелевской "Поэтики" интерес к ней лавинообразно возрождается на общей волне культурно-эстетического обращения к античности - в виде многочисленных комментариев, подражаний и дополнений ("Поэтики" Л.Кастельветро, Ф.Патрици, Т.Кампанеллы, Ю.Ц.Скалигера и др.). Авторитетность многовековой традиции и возрастающая рационалистичность в понимании творческого процесса способствовали распространению исследований в области теоретической поэтики в XX в. (русская "формальная школа", американская "новая критика", различные формы структурализма и постструктурализма).

"Историческая поэтика" призвана осмыслить закономерности изменений поэтических канонов и установок, описать общекультурные предпосылки в динамике их саморазвития. После гегелевских "Лекций по эстетике", где философская дедукция была определяющей методологией при рассмотрении исторически подвижного и многообразного объекта исследования, возникла необходимость в более адекватном подходе, исходящем из логики культурно-исторического саморазвития, который был теоретически обоснован в работах А.Н.Веселовского. В XX в. сам "принцип историзма" становится предметом теоретической рефлексии: игнорируемый одними теоретиками (например, "новыми критиками") и утверждаемый другими как важнейший критерий научной достоверности.

"Диалогическая поэтика" стремится сделать менее произвольными личные читательские впечатления, служащие фактическим основанием для теоретических и исторических построений. Теоретизация диалогического отношения к миру, в том числе и к художественному миру, начатая в работах М.Бубера и Ф.Розенцвейга, филологически оформилась в теории литературы М.М.Бахтина.

При установлении поэтологической типологии существенен также риторический параметр, определяющий степень претензии поэтики на участие в творческом процессе, что позволяет различать "описательную" и "нормативную" поэтики. В первом случае теоретик ограничивается констатацией поэтических за-

кономерностей, во втором - предписывает их художнику как правило или закон. В XX в. распространены смешанные, "описательно-нормативные" поэтики. Неявными разновидностями описательной поэтики, тяготеющей к нормативности, предстают формы концептуальноеTM (теоретической завершенности), которые хоть и не обязывают художника придерживаться своих положений, но утверждают их в качестве художественных и научных критериев. Неявными разновидностями нормативной поэтики можно считать поэтические декларации, манифесты и т.п., которые, в силу разных причин, не могут быть общеобязательными, но маркируют причастность к определенному художественному направлению или типу творчества.

Основанием для различения типов поэтик являются также соотношение аспекта (стороны) и ракурса (угла зрения) филологического исследования, и здесь количество поэтик не поддается строгому учету. В числе наиболее известных, теоретически обоснованных и методологически разработанных поэтик можно назвать "органическую", "структуральную", "генеративную". Перспективным представляется разработка "онтологической" поэтики.

Литература

1. Аристотель. Поэтика // Сочинения: В 4 т. - Т. 4. - М., 1983.
2. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. - М., 1968-1973.
3. Буало Н. Поэтическое искусство. - М., 1957.
4. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. - М., 1990.
5. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. - М., 1989.
6. Скафтымов А.П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Ученые записки Саратовского университета. - 1923. - Т. 1. - Вып. 3.
7. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979.
8. Якобсон Р. Работы по поэтике. - М., 1987.
9. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. - М., 1970.
10. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. - М., 1979.
11. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. - М., 1997.

12. Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. - М., 1986.
13. Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. - М., 1989.
14. Fagyno J. Введение в литературоведение. - Warszawa, 1991.
15. Захаров В.Н. Историческая поэтика и ее категории // Проблемы исторической поэтики. - Вып. 2. Художественные и научные категории. - Петрозаводск, 1992.
16. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. - М., 1994.
17. Кораблев А.А. Поэтика словесного творчества: Системология целостности. - Донецк, 2001.
18. Will F.L. The Justification of Theories Rhil. Rew. 64 (1955).

*Стаття надійшла до редакції 10.11.2004
Стаття поступила в редакцію 10.11.2004*

УДК 82.0

Дмитриева Л.С

АВТОР

Автор (от лат. *auctor* - учредитель, основатель, виновник) *художественного произведения* может быть осмыслен как носитель "производящей субъективной деятельности, из которой оно происходит и как продукт которой оно существует для других..." [1, с. 291].

При этом продукт порождающей авторской деятельности, воплощающий ее, не замыкается в рамках личностной самореализации "субъекта действия" и не исчерпывается ею. Разумеется, эмпирическая жизнь автора, развертывающаяся в объективном времени и пространстве, мир его идей, страстей и настроений, нравственные императивы, эстетические предпочтения и прочее существенным образом определяют характер и направленность его творчества. По словам К.Юнга, "творческое живет и произрастает в человеке, как дерево в почве, из которой оно забирает нужные ему соки" [3, с. 223]. Однако горизонты индивидуального сознания, духовный состав личности автора оказываются лишь исходными условиями для его образотворческой деятельности.

Степень осознанности или неосознанности ("наивности") творческих установок автора может быть различной, но в любом случае в авторе-творце не следует видеть носителя социальных, этических, философских и прочих идей, душевных переживаний и настроений. Весь этот без - образный мир в акте эстетической деятельности (уже на стадии замысла) пресуществляется (если под пресуществлением понимать изменение субстанции) в некое образное единство. В литературном творчестве формой такого пресуществления становится слово, законы словесно-речевой организации текста.

Между авторской интенцией как первичной смыслообразующей направленностью сознания на предмет и созданным произведением существуют отношения внутреннего соответствия, что вовсе не означает их исчерпывающего совпадения. В словесном образе осваиваемый авторским сознанием предмет

утрачивает самодостаточность и оказывается включенным в систему речевых закономерностей. Поэт, - говорит Ж.-П.Сартр, - "вкладывая в стихи свои страсти, перестает узнавать их: слова завладевают ими, впитывают их в себя, преображают" [3, с. 321]. Одновременно происходит "претворение" слова - из явления языка оно становится формой искусства.

Автор-творец, с этой точки зрения, предстает как "активная формирующая энергия" [2, с. 10], энергия "видения и оформления", объективированная в эстетически значимом процессе и продукте. В истории эстетики по-разному определяются источники этой формотворческой энергии: сверхчеловеческая творящая воля (Бог, Космос, муза и пр.), действующая через автора; Пра - слово, Пра - образ коллективного бессознательного; дух времени, императивы истории; преобразованная энергия природных влечений; свободная воля творческой фантазии индивида и т.п. Эта проблема может быть осознана как проблема соотносительности личного и внеличного в творческом процессе оказывается разрешимой, если признать, что эти два плана предстают не как противоборствующее, а как правомерные и законосообразные стороны единого акта эстетической деятельности, преодолевающей односторонность самоутверждения каждой из них.

В известном смысле деятельность художника есть "непрерывное самопожертвование", духовное преодоление ограниченности личностной сферы, выход за пределы своей субъективности, обнаружение своей фундаментальной укорененности в обширной сфере внеличного (природа, жизнь, культура, законы искусства и пр.). Этот внеличный план предстоит художнику не как чистая вещьность, но как обладающее смыслами бытие, которое будучи вовлеченным в процесс свободной ("непредопределенной") деятельности "эстетического субъекта", трансформируется, претворяется в "новую просветленную форму" (Ф.М.Достоевский), в "другую" реальность. Эта реальность не "отражает", не "выражает" и не "замещает" действительную жизнь, а представляют собой вновь созданный, сотворенный мир, вступающий в напряженное с ней взаимодействие. Эти две реальности противостоят "не как завершенные и исчерпанные в себе миры, но как диалогически обращенные друг к другу смыслы" [4, с. 17]. Эта неизбывная процессуальность отношений оп-

ределяет "событийность" смысла созданного автором художественного произведения.

"Литературное произведение реализуется как смыслообра-зующий процесс" (М.Гиршман) [5, с. 274] в той мере, в какой автору-творцу удастся отыскать ту продуктивную эстетическую позицию, которая позволяет выявить в герое и событии его жизни "сокровенный" слой бытия, увидеть жизнь в ее неразложимой цельности, а каждый момент ее как индивидуальную форму единой действительности. В перспективе восприятия эта позиция предстает как "совокупность творческих принципов" (М.Бахтин), которыми руководствуется читатель, постигающий внутреннюю "меру" произведения, что вовсе не означает отсутствия эстетической границы между автором и воспринимающим. Эта граница существует всегда как возможность иной "точки отчета". Установка читателя на преодоление своей субъективности, на забвение своей "дружости", на растворение своего сознания в чужом уничтожает ситуацию собеседования, освобождает от персональной ответственности, порождает феномен "самозванства".

В.В.Виноградов считает, что автор как "идейно-стилистическое средоточие, фокус целого" может быть понят как *образ автора*, как единый субъект, не только организующий художественный мир, но и входящий в него: лик автора "сквозит в художественном произведении всегда". Действительно, на основе словесно-речевой структуры произведения, интонации, ритма и т.п. можно представить себе образ того, кто создал эту структуру. Но у этого образа есть свой автор — активность читательского воображения.

Возражая В.Виноградову, М.Бахтин говорит о том, что автор-творец не может быть приравнен к образам, входящим в художественный мир; он находится вне созданного им мира, вне его времени, вне его пространства, он не может вступить в диалог с героем и т.п. Автор присутствует в произведении как творческая активность, по природе своей чуждая пластическим формам: это "не воплощенная, а воплощающая активность", "природа творящая, но не сотворенная". В произведениях автобиографического характера личность автора становится объектом изображения, и в этом смысле можно говорить об образе

автора, который в известной мере соотносим с автором-человеком, но не савтором-творцом, создавшим этот образ.

С гораздо большим основанием можно говорить об образе так называемого условного автора, того субъекта речи, от имени которого ведется рассказывание о героях и событиях. Независимо от формы рассказывания слово этого первичного субъекта речи (Б.О.Корман) является не только изображающим, но и изображенным. Повествовательное слово объемлет все голоса героев, сопрягает все точки зрения, позиции и пр. Повествователь обладает широтой кругозора, уверенностью в истинности своего слова, объективного и незаинтересованного, его позиция близка к позиции автора-творца, но не тождественна ей. Чем отчетливее дистанцирован субъект речи от автора-творца, тем в большей мере он становится не только носителем речи, но и объектом изображения. В процессе становления и развития авторства меняется соотношение личного и внеличного в эстетической деятельности автора-творца.

Наиболее мощным пластом внеличного, активно воздействующим на художественное творчество, является *традиция*, которая может выступать в разных формах: органическая встроена-ность словесного текста в ритуал, относительно устойчивые системы общезначимых стилевых форм, жанровые каноны и т.п. В фольклоре, архаической и средневековой литературах освоение традиции не предполагало личного авторства: традиция здесь авторитетна, активна, обладает энергией завершения. Но если применительно к фольклору вопрос о подлинном авторском тексте и имени автора лишен всякого смысла, то при переходе от фольклора к письменной форме словесного творчества тексты начинают связывать с некоторыми именами.

Уже архаическая культура осознает имя автора как неотъемлемый элемент литературного текста. Это могло быть имя действительного составителя текста или авторитетное имя-символ, которое было связано с представлением об идеальном типе личности. Но в любом случае оно лишь внешним образом было соотносимо с текстом, утверждающим общепризнанные принципы "безличного порядка".

Позиция личного авторства, открытого эллинской культурой, кардинально меняет облик литературы. Возникает осознание пределов, границ авторского текста, отделяющих его от других текстов. Равный самому себе текст не допускает произвольных сокращений или дополнений; неповторимость его словесной организации становится сознательным эстетическим критерием; автор получает право на вымысел, на творческую фантазию. Изменяется функция имени автора: личное имя писателя начинает осознаваться как знак литературной собственности. В ситуации напряженного процесса самоопределения индивидуальности приобретает особую остроту проблема авторского права.

Но вплоть до конца ХУШ века литературное творчество определяется нормой, образцом, которому должен следовать автор. Падение риторического принципа принято связывать с романтической художественной системой. Авторская субъективность выходит на первый план, произведение мыслится как объективная форма бытия художника, его души, его личности. Но это не просто индивидуальность, а личность в романтическом смысле, т.е. обобщенный образ идеально-возвышенной души, которому автор стремится подражать в своем жизненном поведении.

В реалистической литературе ХГХ века автор-творец получает статус "объемлющего и завершающего сознания", обладающего "избытком видения и знания" по отношению к изображаемому. От автора требуется преодоление заоса эмоционально-субъектных реакций ("душевных капризов"), что должно обеспечить неслучайность *ответственной* авторской позиции. "Художник только потому и художник, что он видит предметы не так, как он хочет их видеть, а так, как они есть", - пишет Л.Н.Толстой [6, с. 287] Единство и полнота мира в реалистическом произведении не даны как сплошь готовые и гарантированные - они предстают как заданная текстом установка, осуществление которой требует от читателя напряженных духовных усилий.

С авангардистскими и поставангардистскими направлениями в искусстве ХХ века связаны процессы, приводящие к *кризису авторства*. Ощущение "исчезающей" реальности, иллюзорности всех ее форм, хаотичности и дисгармоничности мира проблематизирует не только возможность постижения смысла сущего, но и сам факт его существования: смысл создается в

практике "означивания в чистом становлении". В сфере искусства возникает феномен, который М.Бахтин обозначил как игру "чисто эстетическими элементами", как "эстетизм, покрывающий пустоту". В этой ситуации произведение превращается в конструкцию, автор становится атрибутом текста, утрачивая функции автора-творца: "Расшатывается и представляется несущественной сама позиция внеаходимости, у автора оспаривается право быть вне жизни и завершить ее", - пишет М.Бахтин [2, с. 176]. Падение и разрушение традиции, которая могла бы в ситуации кризиса авторства взять на себя выполнение функции завершения, приводит к утрате цельности и единства художественного образа. Автор либо осознается как безличный медиум, уловляющий надмирные импульсы и созидающий прекрасное по наитию (декаданс), либо обретает бесконечность эмпирической индивидуальности и предстает перед читателем в хаотической смене "случайных личин, фальшивых жестов", произвольных мистификаций и пр.

Ситуация постмодернизма в культуре в известной мере может быть осмыслена как освоение опыта художественного авангарда. Но в отличие от него постмодернизм окончательно отказывается от "интенциональности", "рефлексивности", "субъективности" в искусстве, ставя под вопрос само существование искусства: смещаются или полностью стираются грани между научным и художественным, художественным и бытовым, реальным и воображаемым.

Отвергая изначальное смыслопорождение, восходящее к творящему субъекту, теоретики постмодернизма (Ж.-Ф.Лиотар, Ж.Бодрийар, Ф.Гваттари, Ф.Джеймсон, Ю.Хабермас и др.) противопоставляют классической идее смысла, единства и полноты произведения искусства идею самодостаточности внесистемных, маргинальных элементов "многомерного текста", который мыслится как некое образование, сотканное из "цитат", не сводимых ни к какому синтезу. Ж.Деррида рассматривает текст как воплощение отсутствия единого направляющего принципа и утверждает изначальность копии, повтора, "следа", каждый из которых первичнее и важнее любой системы.

В практике постмодерна окончательно закрепляется переход от произведения к конструкции, активность создающего

текст переориентируется на компиляцию, коллаж, игру цитатами: писатель может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые" [7, с. 338].

В культурной ситуации второй половины XX века кризис авторства оборачивается изгнанием автора из "человеческого центра произведения" [8, с. 26], "смертью автора": "Ныне текст создаётся и читается таким образом, - пишет Р.Барт, - что автор на всех уровнях устраняется" [7, с. 387]. Единственным организующим началом литературы объявляется обезличенное письмо, язык как таковой. Центр, вокруг которого мог бы кристаллизироваться смысл (а именно таким центром и является автор) оказался разрушенным, что в конечном счёте привело "к самоопорожняющемуся письму, которое само о себе рассказывает" [9, с. 57].

Литература

1. Гегель Фр. Эстетика. - М., 1968. - Т. 1.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979.
3. Зарубежная эстетика и теория литературы: Трактаты; Статьи; Эссе. - М., 1987.
4. Наследие М.М. Бахтина и проблемы развития диалогического мышления в современной культуре. - Донецк, 1996.
5. Бахтин М.М. и его интеллектуальное окружение. - Гданьск, 2002.
6. Толстой Л.Н. О литературе. - М., 1955.
7. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. - М., 1989.
8. Автор и текст: Сб.ст. - СПб., 1996.
9. Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. - Л., 1987.
10. Derrida J. De la grammatologie - 1967.

Статья надійшла до редакції 9.11.2004
Статья поступила в редакцию 9.11.2004

РАЗДЕЛ 4. РЕЦЕНЗИИ

УДК 82.09

Шестакова Э.Г.

О ТИПОЛОГИИ И ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ

Рецензия на монографию Заярной И.С. "Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм"

В течение XX ст. неоднократно и чем далее, тем все более настоятельнее, в гуманитарных науках с различных точек зрения, методических, методологических подходов, приемов и языков ставилась и решалась проблема судьбы и развития словесности, искусства, культуры в целом как некоей единой, развивающейся по имманентным, внутренне обусловленным законам, закономерностям цельности и целостности. Здесь достаточно назвать имена таких гуманистических, как Ф. Ницше, К.-Г. Юнг, О.Шпенглер, Н. Фрай, Г. Вельфлин, А.Н. Веселовский, М.А. Максимович, Н.И. Конрад, В.М. Алексеев, М.М. Бахтин, В.Б. Шкловский, Ю.Н. Тынянов, О.М. Фрейденберг, Ю.М. Лотман, С.С. Аверинцев, Д.С. Лихачев, Ю.Б. Виппер, Е.М. Мелетинский, А.М. Панченко, И.П. Смирнов, А.В. Михайлов, А.Д. Михайлов, В.Н. Топоров, Н.К. Гей, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман, С.Б. Бочаров, Д.И. Чижевский, М.К. Наенко, Д.В. Затонский, Д.С. Наливайко, М.М. Гиршман, Р. Барт, М. Элиаде, У. Эко, М. Фуко, Ж. Женетт, Р.-Х. Яусс, Ю. Хабермас, М. Бубер. Сделанные ими открытия в области прежде всего общей методологии гуманитарных наук, позволили обнаружить в бытии произведения возможность такой смысловой глубины и перспективы, которые, хотя и по-разному, но в одинаковой мере нацелены и проявляют "стихию первоначала бытия" [1, с. 361] [курсив автора - Э.Ш.]. В последнее десятилетие в отечественной науке это тоже один из активно разрабатываемых комплексов проблем, которому посвящены многочисленные работы, представляющие различные школы и направления современной филологии (В.И. Силантьева, А.Ю. Мережинская, А.А. Астафьев).

При общей хорошо разработанной теоретической базе того, что теперь уже принято называть *культурно-исторической телепатией* (М.М. Бахтин), *резонантным пространством литературы* (В.Н. Топоров), диалогичностью (М.М. Бахтин, М.М. Гиршман), а также при детальной системной исследованности отдельных поэтико-эстетических явлений с точки зрения типологического, диалогического становления и развития, однако остается еще целый ряд проблем и вопросов, которые либо не получили должного освещения, либо не были затронуты. К ним, в частности, относится проблема периодической воспроизводимости, типологической преемственности в поэзии XX столетия диахронически удаленных форм искусства. Этой проблеме и посвящена монография киевской исследовательницы И.С. Заярной [2].

И.С. Заярная обращается одновременно к двуединой (историко-литературной и теоретической), внутренне сложной, требующей исследовательской ответственности и тонкого филологического чутья задаче. Главным (изначально и на протяжении всего исследования) оказывается выявить и проследить специфику функционирования и модификаций такого отдаленного по времени крайне спорного по своей сущности, восприятию иными эпохами культурного явления, как барокко и его рецепция в русской поэзии XX столетия. Основной исследовательский интерес сосредоточен на типологической проекции барокко в поэзии авангарда и постмодернизма. Таким образом, в единое целое взаимосвязываются три сложнейших и крайне дискуссионных культурных эпохи, сущность которых, пожалуй, до сих пор не получила однозначного толкования.

Естественно, что заявленная проблема - это проблема, предполагающая и даже требующая от исследователя не только четких, жестких методологических позиций и подходов, знание историко-литературного процесса во всей его сложности, неоднозначности, "нелинейности", не подчиненности простой "накопительно-поступательной" обусловленности, но и иного. Это в первую очередь умения строго, ясно, логически последовательно, аргументировано выстроить и типологизировать крупнейший массив художественных текстов, историко-литературных фактов и факторов. И это все отличает монографию И.С. Заярной, в которой естественно, очень плавно переплетается то, что приятно обозначать как теорети-

ческий и историко-поэтический подходы, хотя надо отметить, что преобладающим все же является последний.

Уже изначально, оперируя, с одной стороны, сугубо теоретическими работами, посвященными, так или иначе, проблеме типологии, типологической воспроизводимости, циклических эволюции стилей, рефлексии барокко в последующих направлениях и индивидуальных творческих системах, а с другой стороны, разнообразными изысканиями, в которых прослеживается специфика индивидуально-авторских художественных миров и систем, исследовательница выстраивает интересную и детальную концепцию типологии и преемственности в современной поэзии. Одним из ведущих положений монографии является представление об открытости, нацеленности, "спроецированности барокко на последующие литературные стили" [2, с. 19]. Именно это позволяет говорить не столько и не только о непосредственном, часто вульгарно толкуемом, влиянии барочного типа мышления на авангард и особенно постмодернизм, а о более тонких механизмах бытия литературы и литературно-культурной памяти. Прежде всего, во-первых, о "весомом присутствии, актуальности наследия барокко, поэзии этого периода в эстетическом сознании конца XX века" [2, с. 162], которое ни в коем случае, на чем неоднократно настаивает И.С. Заярная, не сводится к *уследимым контактам* (М.М. Бахтин), но скорее ощущается как особое мировосприятие, настроение. Уже исходя из этого, во-вторых, возможно и правомерно делать акцент собственно на "типологически общих принципах целостного художественного видения, характерных для этих двух эпох и двух культур" [2, с. 150].

Причем надо отметить, что это концептуальное положение постоянно детально и убедительно аргументируется стройным, плавным, последовательным сопоставительным анализом, интерпретацией таких значимых и повышено знаковых для культуры и барокко, и авангарда, и постмодернизма явлений, как слово, картина мира, концепция личности, героя, языка. Более того, они рассматриваются не в статике, а динамике, исследуются не только в своей основной представленности, но и в вариантах, модификациях, что, естественно, предполагает углубленность, как в индивидуальные поэтические системы, так и частные моменты и аспекты. При этом за развернутым историко-литературным сопоставительным анализом, нацеленном порой на отдельные художественные миры, не теряется,

не расплывается и не обременяется излишними подробностями, нюансами и наблюдениями главная цель и задача работы. Вопреки, казалось бы, опасности и провокационной близости к таким объемным, неоднозначным художественным системам, как Хлебникова, Пастернака, Заболоцкого, обэриутов, Бродского, исследование четко удерживается на линии проекции барокко в поэзии XX столетия и выяснении специфики типологии и преемственности.

К удачным и сильным местам работы можно также отнести постановку и разрешение проблемы стилиевой парадигмы и риторического дискурса, когда именно последний, по мысли И.С. Заярной, относится к "числу ключевых факторов, позволяющих проводить типологическое сопоставление авангардизма и постмодернизма" [2, с. 271]. Проблема риторики, риторичности, вновь актуализировавшаяся в культуре XX ст., не столько сближает его с барокко, но помогает по-новому посмотреть на рождение и функционирование смысла, языка (как литературы, так и литературоведения) в уже ставшей неклассической парадигме культуры. На примере модификации "остроумия" в поэзии необарокко прослеживается как традиционные, разработанные еще в XVII - XVIII веках в многочисленных поэтиках концепции этой центральной категории поэтики барокко, превращаясь в своеобразный эстетико-семиотический код, начинают активизироваться и осуществляться уже в поэзии XX столетия.

В итоге "культурным героем" становится уже вся словесность и рефлексия о ней, когда становится понятным, что "в основе этого процесса лежит вовсе не исчезнувшее сегодня онтологическое свойство поэзии, ее стремление постичь и выразить в слове сложность мира, экзистенциальную суть человеческого бытия" [2, с. 313].

Цитированная литература

1. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979.
2. Заярная И.С. Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм. - К.: ИПЦ "Киевский университет", 2004. - 405 с.

Статья надішита до редакції 8.12.2004

Статья поступила в редакцию 8.12.2004

СПИСОК АВТОРІВ

- Бубир Н.В.** - аспірант Донецького національного університету
Дмитрієва Л.С. - кандидат філологічних наук, доцент
Донецького національного університету
Домащенко О.В. - кандидат філологічних наук, доцент
Донецького національного університету
Иванченко Л.В. - здобувач Донецького національного
університету
Какоєва Л.В. - старший викладач Донецького національного
університету
Корабльов О.О. - кандидат філологічних наук, доцент
Донецького національного університету
Кочетова С.А. - кандидат філологічних наук, доцент
Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов
Кравченко О.А. - кандидат філологічних наук, старший
викладач Донецького національного університету
Лизлова С.М. - кандидат філологічних наук,
доцент Маріупольського державного гуманітарного університету
Лозова Л.В. - аспірант Російського державного педагогічного
університету ім. О.І.Герцена
Сорокін О.А. - вчитель російської мови і літератури ОШ № 57.
Федоров В.В. - доктор філологічних наук, професор Донецького
національного університету
Філат Т.В. - доктор філологічних наук, старший
викладач Дніпропетровської медичної академії
Чернишова О.А. - кандидат філологічних наук, доцент
Донецького національного університету
Чобанюк М.М. - викладач Дрогобицького
державного педагогічного університету ім. Івана Франка
Шестакова Е.Г. - докторант Київського
національного університету ім. Т.Г. Шевченка

СПИСОК АВТОРОВ

- Бубырь Н.В.** - аспірант Донецького національного університета
Дмитрієва Л. С. - кандидат філологічних наук, доцент
 Донецького національного університета
Домащенко А.В. - кандидат філологічних наук, доцент
 Донецького національного університета
Иванченко Л.В. - соискатель Донецького національного
 університета
Какоєва Л.В. - старший преподаватель
 Донецького
 національного університета
Кораблев А.А. - кандидат філологічних наук, доцент
 Донецького національного університета
Кочетова С.А. - кандидат філологічних наук, доцент
 Горловського державного педагогічного інституту
 іноземних мов
Кравченко О.А. - кандидат філологічних наук, старший
 преподаватель Донецького національного університета
Лозова Л.В. - аспірант Російського державного
 педагогічного університета ім. А.І.Герцена
Лызлова СМ. - кандидат філологічних наук, доцент
 Мариупольського державного гуманітарного університета
Сорокін А.А. - учитель російської мови та літератури **ОШ № 57**
Федоров В.В. - доктор філологічних наук, професор
 Донецького національного університета
Филат Т.В. - доктор філологічних наук,
 старший преподаватель Днепропетровської медичної академії
Чернышева О.О. - кандидат філологічних наук, доцент
 Донецького національного університета
Чобанюк М.Н. - преподаватель
 Дрогобычського державного педагогічного університета
 ім. Івана Франко
Шестакова Э.Г. - докторант Київського національного
 університета ім. Т.Г. Шевченка

ЗМІСТ

Від редакції	5
РОЗДІЛ 1.	ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ
Федоров В.В.	Архітектоніка драматичного поета 6
Домащенко О.В.	Про "філологічну теорію" 15
Чернишова О. А.	Читач у поетичному світі твору 32
Какоєва Л.В.	Агіографічні сюжети у драматичних творах канонічних жанрів 40
РОЗДІЛ 2.	ПОЕТИКА. ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА
Сорокін О.А.	Містична символіка як компонент поезики В.А.Жуковського 66
Лозова Л.В.	Космізм М.Федорова та В.Хлебнікова 81
Иванченко Л.В.	Семантична структура збірки "Привітання життя" Б.І.Антонича (на матеріалі частотного словника) 89
Філат Т.В.	Семантика та функція наративно-компо- зиційних категорій "початку" та "кінця" в оповіданні І.С. Шмельова "Як ми літали" 102
Кочетова С.О.	Елементи критики у творі Б.Пастернака "Охоронна грамота" 122
Чобанюк М.М.	Футуризм у дослідженнях О.Ільницького 136
Лызлова С.М.	Геопоетика Ю.Андруховича: "хронічні" ігри з Орфеєм 146
Бубир Н.В.	Маска російського року: трікстер 157
РОЗДІЛ 3.	СЛОВНИК
Кравченко О.А.	Естетика словесної творчості: основні поняття, проблеми, перспективи 165
Кораблев О.О.	Поетика 176
Дмитрієва Л.С.	Автор 184
РОЗДІЛ 4.	РЕЦЕНЗІЇ
Шестакова Е.Г.	Про типологію та спадкоємність художніх форм. Рецензія на монографію Заярної І.С. "Бароко і російська поезія ХХ століття: типологія та спадкоємність художніх форм" 191
Відомості про авторів	195
	197

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции		
РАЗДЕЛ 1.	ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ	
Федоров В.В.	Архитектоника драматического поэта	6
Домащенко А.В.	О "филологической теории"	15
Чернишова О.А.	Читатель в поэтическом мире произведения	32
Какоева Л.В.	Агиографические сюжеты в драматических произведениях канонических жанров	40
РАЗДЕЛ 2	ПОЭТИКА. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ	
Сорокин А.А.	Мистическая символика как компонент поэтики В.А.Жуковского	66
Лозовая Л.В.	Космизм Н.Федорова и В.Хлебникова	81
Иванченко Л.В.	Семантическая структура сборника "Приветствие жизни" Б.-И. Антонича (на материале частотного словаря)	89
Филат Т.В.	Семантика и функция нарративно-композиционных категорий "начала" и "конца" в рассказе И.С. Шмелёва "Как мы летали"	102
Кочетова С.А.	Элементы критики в произведении Б.Пастернака "Охранная грамота"	122
Чобанюк М.	Футуризм в исследованиях О.Ильницкого	136
Льзлова С.М.	Геопоэтика Ю.Андруховича: "хронические" игры с Орфеем	146
Бубырь Н.В.	Маска русского рока: трикстер	157
РАЗДЕЛ 3.	СЛОВАРЬ	
Кравченко О.А.	Эстетика словесного творчества: основные понятия, проблемы, перспективы	165
Кораблев А.А.	Поэтика	176
Дмитриева Л.С.	Автор	184
РАЗДЕЛ 4.	РЕЦЕНЗИИ	
Шестакова Э.Г.	О типологии и преемственности художественных форм. Рецензия на монографию Заярной И.С. "Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм"	191
Сведения об авторах		195

Требования к оформлению статей "Литературоведческого сборника"

Для публикации материалов в сборнике необходимо представить текст статьи в виде контрольной распечатки и дискеты с файлом, содержащем эту статью. Статья на дискете должна быть предоставлена в формате Microsoft Word 97, набрана шрифтом Times New Roman, размер шрифта - 14, междустрочный интервал - одинарный, отступы по краям полей страницы - 2,5 см.

На первой странице печатаются: УДК; ФИО автора; название статьи. В конце статьи обязательны аннотации: на украинском и английском языках (если статья на русском языке); на русском и английском (если статья на украинском языке); на русском и украинском языках (если статья на английском); на русском, украинском и английском (если статья публикуется на любом другом языке, кроме названных).

В конце статьи приводится список литературы (под заголовком "Цитированная литература"), оформленный в соответствии с требованиями ВАК Украины. Литература в тексте статьи подается в порядке появления, без указания издательств и общего количества страниц. В теле статьи она отмечается в квадратных скобках : [1, с.]. Сноски ставятся внизу страницы и обозначаются звездочками "*". Страницы нумеруются карандашом в контрольной распечатке.

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

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

Цена одной типовой машинописной страницы - 7 гривень.

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. - Вип. 19. - Донецьк: ДонНУ, 2004. - 200 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 17.01.2005 р. Формат 60х90/16. Папір типографський.
Офсетний друк. Умови, друк. арк. 12,5. Тираж 300 прим. Замовлення №976

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.