Донецкий национальный университет

Сборник научных работ, основанный в 1999 г.

Литературоведческий сборник

Выпуск 20

Донецк, 2004

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. - Вып. 20. - Донецк: ДонНУ, 2004. - 168 с.

Сборник посвящен актуальным проблемам современного литературоведения.

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

Редакционная коллегия:

Гиршман М.М., доктор филологических наук, профессор -.ответственный редактор;
Мироненко Л.А., доктор филологических наук, профессор;
Галич А.А., доктор филологических наук, профессор;
Соболь В.А., доктор филологических наук, доцент; Чирков А.С., доктор филологических наук, профессор; Федоров В.В., доктор филологических наук, профессор; Фризман Л.Г., доктор филологических наук, профессор; Наривская В.Д., доктор филологических наук, профессор; Домащенко А.В., кандидат филологических наук, доцент; Кораблев А.А., кандидат филологических наук, доцент; Кравченко О.А., кандидат филологических наук; Какоева Л.В., старший преподаватель.

Сборник печатается согласно решению Ученого совета Донецкого государственного университета от 20.10.1999 (протокол № 8).

Сборник включен в перечень научных изданий Украины № 4 (Бюллетень ВАК Украины № 2, 2000).

Свидетельство про государственную регистрацию печатного средства массовой информации КВ № 4605.

Рецензенты:

Стебун И.И., доктор филологических наук, профессор;
Тюпа В.И., доктор филологических наук, профессор.

Адрес редакции: 83055, г. Донецк-55, ул. Университетская, 24, Донецкий национальный университет, филологический факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецкий национальный университет, 2004

ОТ РЕДАКЦИИ

- *«Литературоведческий сборник» - издание Донецкого национального университета, результат объединенных усилий филологических кафедр:*

  теории литературы и художественной культуры;
  русской литературы;
  мировой литературы и классической филологии;
  украинской литературы и фольклористики;
  филологии (Донецкого гуманитарного института), а также литературоведов других вузов.

- *Сборник наследует структуру и продолжает основные тенденции донецких литературоведческих сборников 70-90-х годов, представляющих теоретические исследования проблем целостности и поэтического мира, диалогического мышления и герменевтики, а также опыты целостного анализа литературных произведений.*

- *Проблемно-тематические приоритеты донецких филологов предопределили принципы их творческого взаимодействия: «Литературоведческий сборник» - открытое издание, не исключающее, а наоборот, предполагающее сосуществование и диалог различных школ, концепций, языков и т.д.*

- *«Литературоведческий сборник» - это возможность для филологов разных теоретических и практических ориентации собраться в одном семантическом пространстве, что позволяет яснее увидеть реальное состояние и перспективы развития современного гуманитарного знания.*

РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

УДК 801.73

Домащенко А.В.

ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ТОЛКОВАНИИ: ПРОДОЛЖЕНИЕ РАЗГОВОРА

В статье предпринимается попытка уточнить и конкретизировать некоторые положения и выводы, изложенные в опубликованной ранее работе [см.: 1, с. 3-11].

В §8 "Бытия и времени" говорится: "Универсальности понятия бытия не противоречит "специальность" разысканий - т.е. прорыв к нему путем специальной интерпретации определенного сущего, присутствия, в котором надлежит добыть горизонт для понимания и возможного толкования бытия" [2, с. 39. Пер. В.В. Бибихина]. В современной академической теории литературы интерпретация и толкование не различаются и не должны различаться. Суждение М.Хайдеггера свидетельствует о том, что и в пределах фундаментальной онтологии интерпретация и толкование также могут быть помыслены как соприродные друг другу способы понимания, правда, совсем по другой причине. В первом случае невозможность различения объясняется тем, что интерпретация и толкование равно мыслятся в границах представляющего понимания*. Во втором - не только толкование, но также интерпретация движется в пределах фундаментально-

* В этой связи напомню, что, к примеру, И.Кант никакого иного мышления, кроме как представляющего, не знает: "Мышление есть познание через понятия. Понятия же относятся как предикаты возможных суждений к какому-либо представлению о неопределенном еще предмете" [3, с. 80. Пер. Н. Лосского]. Напомню также, что убежденность в универсальности представляющего мышления Г.-Г. Гадамер -мыслитель, причастный к другой духовной ситуации, - определяет как "наивность рефлексии" [4, с. 20].

 © Домащенко А.В., 2004

онтологической проблематики, осмысляемой в границах вопрошающего мышления. Разноприродный характер двух означенных способов понимания проясняется лишь тогда, когда актуализируется граница, разделяющая два названных пространства, в пределах которых понимание осуществляется. Лишь в этом случае становится ясным, что интерпретация конституируется в границах представляющего мышления, тогда как толкование - в границах вопрошающего.

Сказанным объясняются особенности языка, характерного для означенных разных способов понимания. Для интерпретации, охватывающей все области современной академической теории литературы*, характерен инструментальный язык. Наиболее очевидно это проявляется в "литературоведческой грамматике": здесь мы имеем дело с инструментальным языком в чистом виде. Но язык "эйдосной" теории литературы и "персоналистской", несмотря на их глубокое отличие от "литературоведческой грамматики", тоже, в конечном счете, остается инструментальным, поскольку сохраняет понятийный характер. Язык толкования, осуществляемого в границах "филологической" теории , не является инструментальным, что значит: он не понятиен.

* В настоящее время в академической теории литературы можно выделить три основных направления: "эйдосную" (от греч. єібос, - вид, наружность, красота) теорию литературы, "литературоведческую грамматику" и "персоналистскую" теорию литературы [см.: 5, с. 6-24].

Условное обозначение дисциплины, в пределах которой истолковывающее понимание как фундаментальный экзистенциал нашего присутствия в мире оказывается возможным. Это условное обозначение оправдано, впрочем, этимологией: фіХоХоуїа означает не просто банальную любовь к слову, которую мы тут же выносим за скобки, как только начинается исследование, но указывает на нашу принадлежность смыслу логоса. "Филологическая" теория начинается там, где заканчивается сфера действия названных выше направлений современной академической теории литературы. Актуальное для нее мыслительное пространство начинается за пределами методологизма, субъект-объектной установки, опредмечивающего подхода к поэтическому произведению.

Последнее утверждение звучит почти скандально. Говорить о непонятийном характере мышления в наше время значит то же самое, что говорить о совершенно произвольном, лишенном каких-либо надежных оснований, понимании. Само собою подразумевается, что и о какой-либо маломальской глубине речь идти в этом случае не может. Дело, однако, обстоит совсем не так просто, и филологии давно уже пора этот факт осознать, если истина по-прежнему является не только декларируемой ее целью.

По тому же поводу на Цолликонеровском семинаре 23 ноября 1965 г. М. Хайдеггер сказал: "Греки, которые, кажется, не были абсолютно бездарны в деле мышления, еще не знали "понятия". Т.е. не такой уж это и позор оказаться антипонятийным". М. Хайдеггер далее объясняет, в каких случаях оказывается уместным это непонятийное мышление и как оно соотносится с понятийным: "Может статься, что я мыслю сообразно обстоятельствам тогда, когда я соучаствую в вещах (Sache), которые не приемлют понятийных определений; когда я занимаюсь вещами, которые противятся всякому понятийному постижению, схватыванию, всякому на них наступанню (Auf-sie-losgehen) и желанию их усвоить (Umgreifen-wollen), вещи, на которые я могу лишь указать. Такие "вещи" можно лишь, говоря в переносном смысле, "видеть" или "не видеть". Мы можем лишь на них сослаться, показать в их сторону. Это "лишь" не указывает на их изъян. Напротив, подобное усмотрение (Gewahrweren) обладает первенством и преимуществом пред всяким понятийным творчеством, поскольку оно всегда, в конце концов, покоится на такого рода усмотрении" [6, с. 94, 96. Пер. О.В.Никифорова].

Суждение М. Хайдеггера, помимо прочего, учит, что усмотреть различие интерпретации и толкования может лишь тот, кто реально приобщился к опыту вопрошающего мышления. Такое приобщение способствует формированию в мышлении "органа", позволяющего "увидеть" то, на что указывает наше разграничение. Иными словами: должна произойти "транссуб-станциация" мысли, как это имеет место в диалоге "Федр" при переходе от первой речи Сократа ко второй [см.: 7, с. 532]. Означенная "транссубстанциация" является внутренним событием филологии.

Затронув вопрос о соотношении понятийного и непонятийного языка, мы подошли к проблеме соотношения высказывания и речи в их взаимосвязях с интерпретацией и толкованием как двумя разными способами понимания. Согласно М. Хайдеггеру, расположение (Befindlichkeit, возможный перевод: пребывание), понимание и речь - равноисходные экзистенциалы бытия-вот, присутствия [см.: 2, с. 130-166]. Понимание в качестве одного из фундаментальных экзистенциалов, конституирующих присутствие, раскрывается как исконное "усматривающее понимающее толкование ('spunvEia)" [там же, с. 158]. Высказывание в свою очередь оказывается дериватом, причем крайним, толкования; оно, т.е. высказывание, "не может отрицать своего онтологического происхождения из понимающего толкования" [там же, с. 158, 160]. Высказывание (поэтическое высказывание) - это то, что опредмечивается направленной на него рефлексией и, будучи таковым, интерпретируется. При этом в "литературоведческой грамматике" сущность поэтического высказывания выхолащивается, оно редуцируется до слова и предложения, т.е. "значащих единиц языка" (М.М. Бахтин), но также и до звуков, в которых пытаются усмотреть непосредственную смыслопорождающую функцию: "В последние годы интерес специалистов по структурной поэтике, пришедшей на смену опытам формального анализа, сосредоточен на изучении межуровневых отношений: поэтому, например, звукописью занимаются не безотносительно к смыслу, а по отношению к нему..." [8, с. 269].

В "эйдосной" теории литературы проблема поэтического языка как высказывания остается не развернутой в силу эстетического характера этой теории, т.е. ее обращенности к внутренней форме произведения, а также в силу ее изначальной ориентации на принципиально монологические лирические жанры. Закономерно поэтому, что именно "персоналистская" теория литературы, почти исключительно обращенная к изучению эпических жанров, предлагает наиболее глубокую интерпретацию языка (поэтического языка) как высказывания: в ее пределах и само произведение предстает как "целое высказывание" [9, с. 206], а любые, в том числе и литературные, речевые жанры осмысляются "как типические формы высказывания" [9, с. 191].

Попутно проясняется отличие "персоналистской" теории литературы от "литературоведческой грамматики": "В отличие от высказываний (и речевых жанров) значащие единицы языка -слово и предложение - по самой своей природе лишены обращенности, адресованности: они ничьи и ни к кому не обращены. <...> Если отдельное слово или предложение обращено, адресовано, то перед нами законченное высказывание, состоящее из одного слова или одного предложения, и обращенность принадлежит не им, как единицам языка, а высказыванию" [9, с. 205].

Мы установили, таким образом, вторичность представляющей интерпретации по отношению к толкованию, имеющему фундаментально-онтологический характер. Интерпретация, стало быть, имеет дело с поэтическим высказыванием (в чистом виде либо редуцированным до звука, слова и предложения) как предметом понятийного осмысления. Толкование же коренится в поэтической речи как самораскрытии присутствующего и само оказывается понимающим пребыванием в "разомкнутости бы-тия-в-мире" [2, с. 160], каковая в наибольшей степени именно поэтической речью осуществляется. Интерпретация, будучи понятийным дериватом истолковывающего понимания, неизбежно осуществляется "tiber die Sprache" (поверх языка), тогда как толкование - "von der Sprache" (из языка) [см.: 10 с. 427].

Становится понятным, сколь поспешными и легкомысленными были наши предположения о якобы произвольном, нестрогом характере вопрошающего (непонятийного) мышления. Напротив, только теперь мышление впервые имеет возможность стать по-настоящему строгим. Спустя двадцать лет после "Бытия и времени" в "Письме о гуманизме", которое представляет собой одну из важнейших вех XX века, М. Хайдеггер написал: "Фундаментальная онтология пытается вернуться к той сущностной основе, из которой вырастает осмысление истины бытия. Уже из-за иной постановки вопросов это осмысление выходит за рамки "онтологии" метафизики (также и кантианской). Но "онтология", будь то трансцендентальная или докритическая, подлежит критике не потому, что продумывает бытие сущего и при этом вгоняет бытие в понятие, а потому, что не продумывает истину бытия и тем самым упускает из виду, что есть более строгое мышление, чем понятийное. <...> Такая мысль... удов-

летворяет своему существу постольку, поскольку она есть. Но она есть постольку, поскольку говорит свое дело. Делу мысли отвечает исторически каждый раз только один, соразмерный сути дела сказ. Строгость, с какой он держится дела, намного более обязывающа, чем требования научности, потому что эта строгость свободнее. Ибо она допускает Бытию - быть" [10, с. 217. Пер. В.В. Бибихина]. М. Хайдеггер имеет здесь в виду § 32 "Бытия и времени", в котором, в частности, говорится: "Поскольку понимание по своему экзистенциальному смыслу есть бытийное умение самого присутствия, онтологические предпосылки историографического (ergo филологического. -А.Д.) познания принципиально превосходят идею строгости самых точных наук. Математика не строже историографии, а просто более узка в отношении круга релевантных для нее экзистенциальных оснований" [2, с. 153]. Ограничение филологии онтологическими основаниями, релевантными для математики, неизбежно приводит к искажению сущности филологии. Только печальным положением дел в современном литературоведении можно объяснить тот факт, что это искаженное понимание навязывается филологии в качестве обязательного образца.

Скажем в продолжение темы: чем последовательнее теория литературы стремится быть точной, тем меньше у нее остается шансов быть строгой. Ю.Б. Орлицкий, исследуя взаимодействие стихотворных цитат и прозаического текста, в котором они приводятся, подсчитал все необходимые количественные параметры в избранных им статьях и сформулировал вывод: "Таким образом, можно считать предложенную нами гипотезу о непосредственном ритмическом (проявляющемся в метризации) воздействии стихотворной цитаты на прозаический текст, включающий ее, более или менее убедительной" [11, с. 188]. Это "более или менее", которому вроде бы не место в точном литературоведении, - не оговорка, но неизбежное следствие точности. В самом деле, для того чтобы утверждать определенно наличие такого воздействия, необходимо исследовать не шесть прозаических статей, имеющих стихотворные вкрапления, а все такие когда-либо написанные или могущие быть написанными статьи, в том числе и безвозвратно утраченные, причем не только на русском, но на всех существующих языках и тех, которые воз-

никнут в будущем. После этого необходимо то же проделать со статьями, в которых авторы обошлись без стихотворных цитат, чтобы доказать отсутствие в них такого рода метризации. Ясно, что эта задача заведомо неосуществима, сколько бы школ точного литературоведения мы ни организовали. Поэтому и выводы всегда будут оставаться в пределах "более или менее", согласно честной формулировке Ю.Б. Орлицкого. Поэтому и работу можно ограничить шестью (какая разница?) исследованными статьями*. Об этой дурной эмпирической бесконечности, между прочим, триста лет назад писал Г.В.Лейбниц: "...Как бы многочисленны ни были примеры, подтверждающие какую-нибудь общую истину, их недостаточно, чтобы установить всеобщую необходимость этой самой истины; ведь из того, что нечто произошло, не следует вовсе, что оно всегда будет происходить таким же образом" [13, с. 49].

Здесь напрашивается возражение: в упомянутой выше книге [см.: 1] к числу важнейших принадлежат слова "'єрцлтуєіа", "маническая поэзия". Не являются ли они понятиями? Тогда о какой непонятийной "филологической" теории идет речь? Прежде чем ответить на эти вопросы, необходимо задуматься над тем, как соотносятся имя и понятие (термин). Этой проблемы на примере немецкого и французского языков коснулся М.М. Бахтин: "...Немцы вообще терминологичны, им присуща тенденция каждое слово превращать в *термин,* т.е. начисто обесстиливать его, французам напротив свойственна тенденция к имени, даже в термине они пробуждают его метафоричность и его стилистическую окраску" [9, с. ПО]. Термин и имя М.М. Бахтин мыслит в пределах единого понимания языка, для которого характерны вот такие противоположные свойства, более ярко проявляющиеся в немецком или французском языках. В контексте же разграничения "филологической" теории и современной академической теории литературы имя и понятие должны быть помыслены как принадлежащие двум разным со-

* Ср. сказанное с полемическим выводом одного из наиболее авторитетных представителей "литературоведческой грамматики": "По-истине бесполезно с важным видом толковать о "нечто", когда речь идет просто о неизбежной приблизительности любой науки" [12, с. 82].

стояниям языка - речи как фундаментальному экзистенциалу присутствия (имя) и высказыванию, которое является и предметом и средством представляющей рефлексии (понятие). Имя и речь - это, говоря точнее, два соприродных, но не тождественных друг другу состояния означенного экзистенциала присутствия, причем вторая порождается первым. Им предшествует молчание. Молчание - это та изначальная полнота смысла, которая в силу своей доступности непосредственному пониманию, не нуждается в озвучивании. Имя и речь - это две исторически разновременные попытки удержать присутствие в границах изначальной полноты смысла*. Рождение поэтических жанров должно быть осмыслено в их соотнесенности с этим процессом: имя как призывание бога, когда его присутствие в качестве "ближайшего" (Софокл) оказывается под вопросом - эпиграмма (надпись на имени бога как толкование смысла, заключенного в имени**) - гимн как развернутая в речи эпиграмма [подробнее см.: 15, с. 40-45]. Когда же приобщенность к изначальной полноте смысла становится сначала преданием, а потом мифом, происходят все те изменения, которые до сих пор определяют историческую судьбу европейского человечества. Речь становится высказыванием, соответственно в поэзии утверждаются миметические жанры, создаются условия для перехода к представляющей интерпретации, которая всегда, в отличие от толкования, осуществляется с позиции "вненаходимости" (М.М. Бахтин) как конститутивном моменте субъект-объектных отношений. Этим же событием - осевым для филологии (а может быть, и для всей человеческой культуры) - отмечены исторические границы бахтинского теоретико-литературного персонализма.

* Поэтическая речь помнит об этом своем происхождении вплоть до стихотворения Ф.И.Тютчева "Silentium!", в котором молчание оказывается непременным условием "пения дум" - изначального стихослагающего мышления. "Пение дум", в отличие от "мысли изреченной", есть истина.

Еще для Ф.И.Тютчева его стихотворное обращение к М.П. Погодину - это надпись на имени адресата (см.: 14, с. 424), то есть именно єліурацца.

На какой-то поздней стадии имя как изначальная полнота смысла может, конечно, когда оно становится словом высказывания, скукожиться до понятия, т.е. умереть для живой жизни языка, стать средством и даже "грубой отмычкой", "открывающей все загадки мышления" [2, с. 388], но тогда оно перестает быть собой. Подлинное имя - никогда не средство и не "отмычка", поскольку хранит в себе ту глубину смысла, к которой еще удастся ли нам когда-либо прикоснуться. Вот почему ни сЛг|0єш (как это показал М.Хайдеггер), ни 'єрітпуєіа, ни яогпак; в ее изначальном смысле ни в коем случае не являются понятиями [подробнее см.: 16, с. 31-44]. Понятийность - это вьюшка, которой неизбежно перекрывается неисчерпаемая смысловая перспектива слова*.

Цитированная литература

1. Домащенко А.В. Интерпретация и толкование. - Донецк, 2000.
2. Хайдеггер М. Бытие и время. - М., 1997.
3. Кант И. Критика чистого разума. - М., 1994.
4. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. - М., 1991.
5. Домащенко А.В. О трех направлениях современной академической теории литературы // Литературоведческий сборник. - Донецк, 2004. - Вып. 17-18.
6. Хайдеггер М. Цолликонеровские семинары // Логос: Фило-софско-литературный журнал. - М., 1992. - №3 (1).
7. Эрн В.Ф. Верховное постижение Платона // Эрн В.Ф. Сочинения. М., 1991.
8. Иванов Вяч. Вс. Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Михаил Бахтин: Pro et contra. - СПб., 2001. - Т. 1.
9. Бахтин М.М. Собр. соч. - М., 1997. - Т. 5.
10. Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993.

* Ср. у Н.К. Гея: "В слове понятийном, в слове-термине рационализмом и позитивизмом накоплен огромный разрушительный эрозионный осадок, наносы, покрывающие конкретику и богатство бытия с головой. На алтарь общему и в жертву эмпирической множественности принесены и неповторимость и индивидуальность" [17, с. 298-299).

11. Орлицкий Ю.Б. Стихотворные цитаты в статьях о Тютчеве // Литературоведческий сборник. - Донецк, 2003. - Вып. 15-16.
12. Якобсон Р. Работы по поэтике. - М., 1987.
13. Лейбниц Г.В. Новые опыты о человеческом разумении автора системы предустановленной гармонии // Лейбниц Г.В. Сочинения: В 4 т. - М., 1983. - Т. 2.
14. Литературное наследство. - Т. 97. Федор Иванович Тютчев. -М., 1988.-Кн. 1.
15. Домащенко А.В. О маническом и трагическом в поэзии Ф.И. Тютчева // Литературоведческий сборник. - Донецк, 2001. -Вып. 7-8.
16. Домащенко А.В. Исток поэзии и лирика Ф.И.Тютчева // Литературоведческий сборник. - Донецк, 2003. - Вып. 15-16.
17. Гей Н.К. Категории художественности и метахудожественности в литературе // Литературоведение как проблема. - М., 2001.

Анотація

У статті здійснюється спроба довести можливість і необхідність розмежування інтерпретації і тлумачення як двох різних за своїм характером способів розуміння. Межа між цими різними способами розуміння співпадає з межею між мисленням, що уявляє, і апелюючим мисленням.

Annotation

The article presents an attempt to prove that it is possible and necessary to differentiate between two different means of comprehension, i.e. interpretation and construing. The border between them coincides with the border between the imagining way of thinking and the inquiring one.

Стаття надійшла до редакції 14.09.2004
Статья поступила в редакцию 14.09.2004

УДК 82.0

Пономаренко О.В.

МИФОЛОГЕМЫ В СТРУКТУРЕ ЖАНРА ЖИТИЯ

Исследование мифологического сознания и форм его реализации в продуктах творческой деятельности человека является одним из актуальных направлений в современной науке. Так, до сих пор остаются спорными многие аспекты функционирования мифологем в художественном тексте. Между тем исследования в этой области позволят найти продуктивные пути для анализа литературных произведений. Задача осложняется тем, что в современном литературоведении понятие "мифологема" не имеет общепризнанного определения: до сих пор не сложилось терминологически строго очерченного представления об объеме и содержании этого понятия, остаются размытыми границы между взаимосвязанными, но нетождественными понятиями архетип и мифологема.

Термин архетип зачастую применяется для обозначения наиболее фундаментальных и общечеловеческих мифологических мотивов, изначальных представлений, лежащих в основе любых мифологических структур. При таком понимании миф сближается с коллективным бессознательным, а архетипы - с мифологемами. Мифологемы и архетипы в этом смысле являются синонимами и предстают как "элементарные частицы" общечеловеческого мышления.

Мы опираемся на понимание архетипов, в котором они выступают как первичные схемы образов, воспроизводимые бессознательно и априорно формирующие активность воображения, психологические предпосылки возникновения образов, обладающие мощной эмоциональной энергией. При таком подходе мифологема является связующим звеном между архетипом и художественным образом. Она выступает как воплощение архетипа в художественном тексте, одновременно составляя эненргетический потенциал развертывания художественного образа, его содержательное ядро.

Мифологемы как персонифицированное или ситуализиро-ванное концептуальное единство в своей смысловой устойчивости воплощают существенные, глубинные характеристики бытия. Эта смыслопорождающая функция мифологемы обеспечивает возможность ее воплощения в бесконечном многообразии художествен-

 © Пономаренко О.В.,2004

ных образов на протяжении всего существования человеческой культуры - от мифа и фольклора до современного искусства. Мифологема способна выступать не только как почва построения художественного образа, но и как модель развертывания сюжета.

Каждая эпоха в истории художественного творчества характеризуется определённой степенью взаимодействия искусства и мифа. Так, эстетическое сознание средневековья ориентировано на неосознанное воспроизведение мифологических структур, что придает мифологемам статус эстетической доминанты. В силу своей исконной символичности, они стали наиболее подходящим языком для описания неких сущностных законов природного и социального космоса.

Предметом нашего анализа был избран жанр жития, так как он в полной мере заключает в себе характерные черты средневековья как особого периода развития художественного сознания, характеризующегося высокой степенью мифологизации мышления. Житийная литература для выполнения своих художественных задач активно использует мифологемы, в которых символическая значимость образов перевешивает их образную конкретику.

Житие, по существу, религиозный жанр. Не случайно, что именно в период средневековья он достиг максимального развития, ведь, по словам Гуревича, без опоры на Бога "средневековый человек был неспособен объяснить мир и ориентироваться в нем". Религиозность и мифологизм в мировой культуре всегда тесно сопряжены, а в средневековье достигают максимальной взаимосвязанности и напряженности. Сакральность, насыщенность мифологическими символами и моделями - те черты средневекового религиозного сознания, которые функционируют в нем благодаря сильной мифологизации мышления. Эти особенности полностью отражены в некоторых византийских житиях, относящихся к этому периоду: "Краткое житие Евфросима-повара", "Лавсаик" Палладия, "Житие и предания Аввы Даниила", "Житие Иоанна милостивого".

Сюжеты этих житий строятся по модели, логика развертывания которой определяется входящей в нее мифологемой "Золушки": в грязном и неученом Евфросине-поваре пресвитер во сне обнаруживает святого. Евфросим является ему в виде садовника, стерегущего райские сады, и дает пресвитеру три яблока. Проснувшись, пресвитер объявляет о чуде, яблоками излечивают многих больных, сам же Евфросим исчезает. Подвижник Питирум по-

лучает откровение, что в некоей обители живет превосходящая его святостью монахиня. Она же упорно уклоняется от встречи с пришедшим знаменитым подвижником, а когда тот всем открывает ее великую святость, монахиня, тяготясь неожиданной славой и раскаянием своих обидчиц, убегает из монастыря. Подвижник авва Даниил обнаруживает в грязной и всегда пьяной монахине святую. Лишь только тайна ее открыта, монахиня покидает монастырь. В "Житии Иоанна милостивого" мытарь Петр добровольно продает себя в рабство. Попав в дом господина, Петр исполняет обязанности кухонного мужика и вдобавок к этому терпит всевозможные унижения со стороны слуг. Когда же его случайно узнают, скрывается, велев глухонемому привратнику открыть ворота, то есть напоследок еще совершает чудо.

К. Леви-Стросс в статье "Структура мифа" исследует сходный миф североамериканских индейцев (в американском варианте миф об Ash-boy) в связи с его западноевропейскими параллелями. Ash-boy, или Золушка, в его трактовке оказывается медиатором, снимающим ряд противопоставлений архаического мышления [1, с. 162].

В указанных житиях Евфросим, Петр и монахини также оказываются в роли медиатора, соединяя мир Небесный и мир Земной, которые составляют одну из главнейших оппозиций средневекового мышления. Появление медиатора в средневековой агиографии функционально оправдано, так как "ни одна эпоха так остро не поляризовала противоположности при трактовке мира" [2, с. 206]. Вместе с тем, мифологизированность мышления в эту эпоху обеспечивала ориентацию на целостное мировосприятие, в котором не бьшо места хаотичности. Соединение в средневековом сознании двух противоположных черт: целостность мировосприятия и мышление напряженными оппозициями - привело к тому, что мир земной и мир сверхчувственный, божественный, понимались как находящиеся в живом взаимодействии, а полярные противоположности парадоксально переплетались. "Святость выступает как сплав возвышенного благочестия и примитивной магии, предельного самоотречения и осознания избранности, бескорыстия и алчности, милосердия и жестокости" [3, с. 43].

Для средневекового мироощущения самыми актуальными архетипами являются архетипы, связанные с магистральной оппозицией Хаоса и Космоса. Средневековое сознание отличалась слабой степенью рефлексии: человек был весь поглощен созерцанием развертывающихся во вселенной сцен борьбы добра и зла, Космоса и Хаоса, которые воспринимались как абсолютные и непримиримые оппозиции. А установка на целостность мировосприятия, насущная потребность примирения противоположностей привела к необходимости появления медиатора в тех областях художественного творчества, в которых изображение противостояния Космоса и Хаоса становилось сюжетной канвой. Такие произведения подпитывались мифологической энергетикой, которая развертывала сюжет по своей внутренней логике. Миф активно оперирует противопоставлениями и стремится к их постепенному снятию - медиации.

Мифологическое "происхождение" медиатора, воплотившегося в конкретный художественный образ, будь то Ефросим, мытарь Петр или благочестивые монахини, определило специфику этих образов. Они имеют двойственную природу, которую по логике мифа должны преодолеть. Отсюда некоторая двусмысленность, противоречивость их образов. Их мифологическое амплуа -своеобразный "перевертыш", амбивалентный образ, раскрывающий себя с помощью механизма оборотничества. Мифологема медиатора - всегда соединение (пучок) абсолютно противоположных качеств и характеристик, элементарных семантических оппозиций, причем в каждом конкретном сюжетном эпизоде медиатор может существовать только в одной своей ипостаси: как воплощение предельной святости или же мирского недуховного образа жизни. В соответствии с логикой мифа он стремится преодолеть двойственность своей природы, в художественном тексте жития герой "самоустраняется" после того, как окружающим открывается его истинная сущность: Ефросим и благочестивые монахини тайно покидают монастырь, Петр убегает из дома своего господина.

Показательно, что герои-медиаторы в тексте жития характеризуются как "безумные", "одержимые", "юродивые", "дураки". В "Лавсаике" Палладия говорится: "Если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным, чтоб быть мудрым". В подобном высказывании проявляется та же логика, которая составляет семантическое ядро мифологемы медиатора: родственность и оборачиваемость друг в друга абсолютно противоположных начал.

Необходимость появления амбивалентных медиаторов в жанре жития продиктована его художественной задачей: они лучше подходят для выражения *непознаваемого,* чем недвусмысленная ясность и простота, срывающая с таинственного облекающий его покров неизвестности и выставляющая его чем-то уже *познанным и однозначным.* Житие наследует специфику мифического восприятия мира: мир мыслится одновременно как готовый и как становящийся, одновременно сосуществует прошлое и настоящее, события, явления и объекты осмысляются с помощью оппозиций, члены которых воспринимаются как воплощение единого, целого. Такая пульсация формирует мифологему медиатора.

Подобные мифологемы медиаторов также вошли в фольклорные сюжеты типа широко распространенных сказок о Золушке, в различные народные верования. Так, в Европе до сих пор существует поверье, приписывающее роль носителя счастья отбросам (стоптанному башмаку, к примеру), золе и саже (существует обычай целовать трубочиста на счастье). Характерно, что герои-медиаторы в житиях также сопрягаются с изображением отбросов и грязи: они одеты в лохмотья, питаются объедками, постоянно грязны.

Тенденция к медиации, снятию противоположностей - один из вариантов разрешения противостояния между космосом и хаосом. В данном случае, при посредничестве медиатора хаос косми-зируется; медиатор, изначально представая в отрицательной функции, в итоге реализует свое положительное начало, и своим исчезновением в этой фазе укрепляет его. Однако в жанре жития известны и другие способы разрешения подобного противоречия. Так, в "Чуде святого великомученика Георгия о змие" хаос и космос персонифицируются в образах змия и великомученика Георгия. Действие разворачивается в городе Ласия, царь которого -"грязный идолопоклонник, беззаконник и нечестивец, беспощадный и немилосердный к верующим во Христа", поклоняющийся языческим богам. Вблизи города находится "трясина со множеством воды", в которой живет "лютый змий", пожирающий жителей города. Георгию же с помощью молитв удается победить его. Во многих мифологических системах хаос конкретизируется в виде отдельных хтонических существ, таких, как змеи, драконы, древние великаны и т.д. Победа над ними осмысляется как процесс космогенеза, как средство поддержания космического порядка.

Змей (дракон) в большинстве мифологий связан с водой, нижним миром - враждебной человеку стихией. Он, как и череда подобных ему мифологических персонажей (Левиафан, Тиамат, рыба, поглотившая Иону), является персонификацией сил хаоса. Показательно, что в древнееврейской концепции хаоса все, противостоящее богу и пытающееся нарушить мировой порядок, помещается им в морские воды, которые представляют собой остаток бездны на земле. К тому же, мифы о Левиафане и подобных хтонических существах восходят к представлениям об олицетворенном первобытном хаосе, враждебном богу-творцу и некогда им покоренном. Цикличная логика мифа вновь и вновь возрождает этот сюжет к жизни, каждый раз воспроизводя победу над хаосом и тем самым закрепляя ее.

Наряду с мифологической логикой, развертывающей сюжет жития, в нем также функционирует символика чисел: три года постился и не спал пресвитер, прося Бога дать ему ответ на вопрос: "Что ты приготовил любящим тебя?"; на третий день всенощной молитвы приснился ему сон о райском саде; три яблока дал ему Евфросим. Порождаясь мифологическим пластом в сознании, они способствовали установлению общезначимой знаковой системы, в терминах которой члены средневекового общества осознавали себя и свой мир и находили его обоснование и объяснение. Для средневекового сознания в макрокосме и в микрокосме-человеке царят числа, определяющие их структуру и движение. И мир и человек могут быть описаны с помощью одинаковых чисел, символизирующих совершенство божьего творения. "В этих числах и фигурах заключена тайна красоты мира, ибо для средневекового сознания понятия "красоты", "упорядоченности", "гармонии", "стройности", "благообразия" и "пристойности" были близки, если не идентичны" [3, с. 56]. Мифологизированное средневековое мышление выражает подобные понятия, прибегая к языку мифа.

В житиях также реализуется средневековый символизм, который имеет единую природу с архаичными мифологическими представлениями - огонь в поварской печи является одновременно огнем адских костров: "зрел он вечное пламя, и непрестанно слезы омывали щеки его". Чувственное явление и сверхчувственная сущность находятся между собой в метонимических отношениях. Для средневекового мышления остается актуальным механизм парти-ципации, сопричастия, описанный Л. Леви-Брюлем: тождество

двух семантик - семантики предмета, с которого переносятся черты, и семантики того предмета, на который они переносятся, - придаёт мифологеме еще один, "иной" смысл себя самой.

Таким образом, на примере рассмотренных текстов мы видим, что в житийной литературе активно функционирует система мифологем, составляющих основу общечеловеческой символики. Они формируют смысловой центр образной структуры произведений. Мифологемы органически входят в эстетическое сознание средневековья и являются одним из существенных элементов поэтики.

Цитированная литература

1. Леви-Стросс К. Структура мифов // Вопросы философии. -1970.-№7.
2. Борев Ю. Эстетика. В 2-х т. - Т. 2. - Смоленск, 1997.
3. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. - М., 1984.

Анотація

У статті розглядаються деякі аспекти функціонування міфологем у жанрі житія. Міфологеми органічно входять в естетичну свідомість середньовіччя і є одним із суттєвих елементів поетики. Система міфологем, що складають основу загальнолюдської символіки, аналізується як енергетичний потенціал розгортання художнього образа і сюжету. Вони формують значеннєвий центр образної структури творів.

Annotation

Some aspects of functioning of mythologemes in the genre of hagiography are considered in the article. Mythologemes make up an organic part of the medieval consciousness and are one of the essential elements of poetics. The system of mythologems, which constitute the basis of the universal symbolism, is analyzed as an energetic potential of the development of artistic image and plot. They form the semantic center of the artistic works' figurative structure.

Стаття надійшла до редакції14.12.2004
Статья поступила в редакцию 14.12. 2004

УДК 82'06

Филипповская Ю.В.

ГЕРОЙ И МИР В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА: ОТ ЛИТЕРАТУРЫ "МОНОЛОГА" К "ДИАЛОГУ"

Наука о литературе уже давно оперирует такими понятиями как "герой", "персонаж", "характер", "тип", "действующее лицо". Все они предназначены для того, чтобы определить и обозначить место человека внутри художественного произведения, однако по отношению к самим этим понятиям в критической литературе до сих пор нет полной ясности. Нередко между ними наблюдается синонимическое сближение или же у разных исследователей один и тот же термин наделяется противоположным значением.

Поэтому данная работа преследует несколько целей: обосновать причину использования термина "герой", обозначить сущностные черты героя, показать необходимость изучения героя в его динамическом отношении к окружающей среде (художественному миру), показать, как культурно-исторический процесс меняет героя (на примере литературы Западной Европы XVIII века).

Если говорить о научной литературе, которая обращается к проблеме героя, то здесь следует выделить следующие работы: ставшие уже классическими исследования М.М. Бахтина "Автор и герой в эстетической деятельности" [см.: 1] и работа о герое у Достоевского [см.: 2]. Другие исследования, которые также следует указать, это работа С.Г. Бочарова "Характеры и обстоятельства" [см.: 3] и некоторые работы Л.Я. Гинзбург, среди которых "О литературном герое" [см.: 4], "О психологической прозе" [см.: 5], "О структуре литературного персонажа" [см.: 6].

И в работе С.Г. Бочарова, и в работах Л.Я. Гинзбург мы наблюдаем такой подход к решению проблемы героя, который можно было бы назвать историко-социальным. Изменения героя трактуются в связи с изменениями общественными, социальными. Подход историко-культурный мы находим в работе А.В. Михайлова "Из истории характера" [см.: 7], а также в ис-

© Филипповская Ю.В.,2004

следованиях на стыке литературы и философии. Это работа Р.Р. Московиной и Г.В. Мокроносова "Человек как объект философии и литературы" [см.: 8] и статья М. Кагана "Литература как человековедение" [см.: 9].

В данных работах мы наблюдаем склонность ученых к исторической дробности в изучении развития героя, к некоторой схематичности, где определенному культурно-историческому этапу соответствует свой тип героя. При таком подходе история литературного героя лишается единой динамики, а сам герой все более приобретает завершенный, пассивный характер.

В попытке найти новый подход к проблеме изучения литературного героя, мы должны прежде всего понять, какова его сущность. И здесь нельзя не обратиться к работе М.М.Бахтина "Автор и герой в эстетической деятельности", где герой понимается как полноценное и полноправное художественное бытие, как та творческая сила (одна из двух), которая определяет собою и организует целое литературного произведения: "В художественном целом две власти и два созданных этими властями правопорядка, взаимообусловливающих друг друга; каждый момент определяется в двух ценностных системах, и в каждом моменте обе эти системы находятся в существенном, напряженном ценностном взаимоотношении - это пара сил, создающих ценностный событийный вес каждого момента и всего целого" [1, с. 182].

Герой у М.М. Бахтина - само воплощение стихийности жизни, ее динамики. Соответствующая энергичность героя, на наш взгляд, является одной из определяющих его сущностных черт. Само понятие "герой" прежде всего связано с понятием героизма, а следовательно, и для современного читателя связывается со способностью к действию. Таким образом, определяющей чертой героя, его сутью, по нашему мнению, является его поступок. При этом под словом "поступок" следует понимать не только действие героя, но и его мысль. И если поступок-действие в истории литературного героя сопровождает его практически всегда, то поступок-мысль начинает определять героя только в литературе XVIII века и, особенно сильно, в ХГХ и XX вв. Проще говоря, в литературе вплоть до XVIII века мы чаще всего встречаем героя действующего, а героя, в котором доминирует мысль, находим в литературе конца ХУШ века, ХГХ и XX веков.

Переход от действия к мысли, на наш взгляд, является переломным для понимания героя, и именно в литературе XVIII века этот переход назревает и осуществляется. Однако, было бы неверно полагать, что резко изменяется только герой. Изменяется сама культура.

Об этом глобальном переломе в культурной ситуации, и о том, как он отразился в литературе, пишет А.В. Михайлов в своей работе "Судьба классического наследия на рубеже ХУШ-ХГХ веков": "...если бы было необходимо быстро и кратко охарактеризовать самую суть той культуры, которая завершилась с началом ХГХ века, и с другой стороны, той, которая в это время утверждалась, то можно было бы назвать первую культурой готового слова, а вторую - культурой "свободного "Я" [10, с. 159].

Другую точку зрения на культуру до перелома и после него предлагает В.С. Непомнящий в работе "Поэзия и судьба". Он сопоставляет XVIII и XIX века как культуру монологическую и диалогическую. Культурный монологизм ученый понимает следующим образом: "...мир ставился на второе место после человека, подчинялся его диктаторскому монологу. Активным "героем" признавался только homo sapiens, мироздание не было полноправным собеседником человека, оно призвано быть лишь объектом монологического воздействия человека, его строительным материалом, пассивным полем его деятельности, покорно внимающей аудиторией" [11, с. 166].

Таким образом, ключевыми моментами в понимании сущности монологической культуры являются человек и мир в их взаимосвязи. Причем, в данной культуре, по мнению исследователя, взаимосвязь не равнозначна - со стороны homo sapiens'она активна, а со стороны мироздания - пассивна. И так - до конца XVIII века.

Культуре монолога В.С.Непомнящий противопоставляет культуру диалога. Ее начало ученый видит в творчестве А.С. Пушкина: "Феномен мироздания, как "действующего лица", с которым человек может сообщаться не путем самоутверждения и монолога, а путем вопрошания и диалога, встал перед Пушкиным" [11, с. 218].

Начало новой диалогической культуры В.С. Непомнящий связывает с XIX веком и творчеством А.С. Пушкина. При этом,

существенным отличием этой культуры от культуры монолога является взаимоактивность человека и мира, пассивность исключается из их отношений.

В нашей работе мы будем использовать термины В.С. Непомнящего, но предварительно уточним их. Под понятием "монологическая" культура мы подразумеваем не только культуру XVII и XVIII веков, как у В.С. Непомнящего, но культуру до XVII века вообще, т.е. значительно расширяем ее хронологические рамки. Более того, несколько иным нам представляется и характер взаимоотношений между героем и миром.

По мнению автора "Поэзии и судьбы", герой произносит свой "активный" монолог на фоне статичного, "молчащего" мира. Однако, на наш взгляд, и активность героя, и молчание мира в данном случае обманчивы. Монолог человека был не его автономным, свободным поступком, но он целиком и полностью был обусловлен законами и принципами всеобщего и надчеловеческого. Не случайно А.В. Михайлов называет эту культуру культурой "готового слова", в которой автор-поэт живет среди "всякого рода заданных ему смыслов" [10, с. 159].

Следовательно, герой в литературе этого времени не может говорить "от себя", т.к. свой монолог он также конструирует из заданных смыслов. Что же касается поступков героя, то и здесь мы видим заданность: герой действует в системе ценностей, заданных ему свыше. Не составляют исключения даже те случаи, когда герой поступает не так, как должно (например, совершает преступление), т.к. это "неправильность" тоже запланирована в системе мирового порядка и является необходимостью.

Именно поэтому в данной культуре активность героя и пассивность мира являются иллюзорными, и вернее было бы расставить акценты по-другому.

Что же касается культуры диалогической, то здесь нам кажется совершенно верным тезис о взаимоактивности героя и мира, их общении в виде диалога, когда ответная реплика вплоть до момента ее произнесения остается неизвестной. Если же говорить о времени возникновения этой культуры, то это несомненно тот исторический перелом, о котором пишет А.В. Михайлов. Человек ощущает себя "автономным", свободным от заданности и совершает свои поступки, мотивируя их только

собственным волеизъявлением. Более того, появление культурного и литературного диалогизма было связано и с "забыванием" героем того, что до этого было должным и всеобщим. Проще говоря, герой постепенно забывает ту систему мировой ценностной иерархии, без которой раньше было невозможно его существование.

Таким образом, диалог оказывается возможным тогда, когда человек отходит от должного в мире, поступает миру наперекор, выпадает из всеобщей ценностной системы. В свою очередь, причиной такой ситуации становится новый взгляд на окружающий мир и новое отношение к мировой вертикали и горизонтам.

Эти термины - вертикаль и горизонталь, - по отношению и к культуре, и к литературе, употребляет и вводит в научный обиход А.В. Михайлов. Вертикальные связи определяют культуру "готового слова" (или монолога), горизонтальные - культуру "свободного "я" (или диалога). О вертикальности по отношению к традиционной культуре Михайлов пишет так: "Именно вертикальность воспринятого, познаваемого и воссоздаваемого мира -именно эта вертикальность предопределила особую эпизодичность, при которой вертикальность осмысления события, включение его в иерархический план, с его верхом и возможным низом, существеннее, чем сцепление событий между собой, связь их на горизонтальном уровне... Вся эта вековая литература - это не литература неосвоенной горизонтали, а литература освоенной и утверждаемой вертикали" [10, с. 154].

Для культуры "свободного "я" определяющей становится горизонталь: "...перелом и поворот привели к тому, что то, что было главным для наследия, - смысловая вертикаль, - стало восприниматься как нечто второстепенное и условное, связанное лишь с обстоятельствами и "ограничениями" эпохи; то же, что было для поэзии второстепенным и подчиненным, почти побочным продуктом творчества, - горизонтальные связи, жизненная плоскость, - стало восприниматься как главное и наиболее ценное и привлекательное" [10, с. 157]. Так ученый определяет доминанту в литературе XIX века, в литературе реализма.

Нужно отметить, что в литературе обоих культурных эпох не было абсолютного преобладания вертикали или горизонтали.

И в одной, и в другой эпохе они присутствуют, но доминирует и организует культурный процесс лишь одна из них. Что же касается литературного диалогизма, нам совершенно ясно, что он не был бы возможен без присутствия и вертикали, и горизонтали, причем в их особой взаимосвязи. Диалогизм в литературе оказался возможен лишь тогда, когда в представлении о мире оформилась самодостаточность горизонтали, когда она перестала восприниматься лишь как "зеленое дно" вертикали. И в то же время, в культуре должно было сохраниться представление о божественном, трансцедентном, вертикальном, потому что тогда, когда "Бог умирает", исчезает и необходимость диалога. В системе исключительно горизонтальных отношений он невозможен.

Определив литературы "монолога" и "диалога" как литературы в основе своей противоположные, попробуем найти тот период в литературном процессе, когда они встретились; одна умирала, а другая зарождалась. Как нам кажется, этим периодом был XVIII век.

Литература этого столетия необыкновенно разнообразна, но в этом разнообразии мы можем наметить две основные тенденции. Одна из них продолжает литературу "готового слова", т.е. изображает героя и окружающий его мир в системе вертикальных ценностей. Другая - изображает мир и героя в плоскости горизонтальной (и даже уже: здесь намечается попытка изобразить действительность опосредованно, через мыслительную деятельность героя, а именно: главный акцент переносится на внутренний мир человека благодаря повествованию от первого лица).

Намеченные нами две тенденции в литературе отнюдь не полностью охватывают то многообразие, о котором мы говорили выше. Здесь вернее говорить о тяготении произведения к той или иной тенденции, об их смешении и взаимодействии.

Остановимся подробнее на литературе эпохи Просвещения.

Л.Я.Гинзбург предлагает нам взгляд на литературу XVII -XVIII веков как литературу схем и шаблонов, хотя и невероятно разнообразных. Таков и герой, который характеризуется как тип, маска; герой, может быть, и противоречивый, но всегда узнаваемый и равный самому себе. Создается такой герой, по мнению ученого, следующим образом: "Пока персонаж был маской, или идеальным образом, или социально-моральным типом, единство

его создавалось повторением, возобновлением устойчивых признаков, свойств, однородных или контрастных" [5, с. 273].

Заданность героя Б таких произведения соответствовала, считает Л.Я. Гинзбург, заданности мира художественного произведения: "В литературе дореалистической у мотивов [мотивов поступков героев - Ю.Ф.] могли быть вариации смелые и тонкие, но исходные их принципы были предварительно заданы, так как основывались они не на бесконечном разнообразии непредвиденной возможности конкретной действительности, а на идеальных, заранее известных качествах разума и души" [5, с. 281].

Литература, для которой свойственны подобные качества, несомненно тяготеет к первой тенденции. Та обусловленность и героя, и мира, о которой пишет Л.Я. Гинзбург - свидетельство "готовности" (по терминологии А.В. Михайлова), где и художественный мир, и герой абсолютно "готовы", причем эта "готовность" в некоторых случаях достигает своего предела и, в конце концов, вырождается в откровенную шаблонность.

Заданность художественного мира произведения приводит к такому свойству подобной литературы, как предсказуемость сюжетного хода, забегание вперед. Здесь не существует внезапности и характерного для современной литературы любопытства о дальнейшем развитии событий. Герой (или автор) заранее, перед новым сюжетным поворотом, сообщает читателю его результат.

Такое свойство повествования характерно не только для устоявшихся жанров XVIII века, но и для жанра "незавершенного", который находится в "зоне максимального контакта с действительностью" (по М.М. Бахтину), то есть - для романа. (Это характерно, например, для "Манон Леско" А.Ф. Прево, и для "Робинзона Крузо" Д. Дефо). С точки зрения повествовательной, роман XVIII века оказывается связан с эпосом как готовым жанром, для которого, по мнению М.М. Бахтина, характерно следующее отношение ко времени: "...эпическое прошлое абсолютно и завершено. Оно замкнуто как круг, и в нем все готово и закончено сполна. Ни для какой незавершенности, нерешенности, проблематичности нет места в эпическом мире" [12, с. 459].

Роман XVIII века, конечно, не характеризуется такой отчужденностью от настоящего, как древний эпос, но его предсказуемость говорит нам об отнесенности истории в прошлое, по-

скольку уже в начале все известно о конце. Таким образом, тяготеющий к первой тенденции роман этого столетия тоже оказывается под влиянием культуры "готового" слова.

В качестве примера обратимся к роману Д. Дефо "Приключения Робинзона Крузо". Начало романа (и само его полное название) уже сообщает читателю основную сюжетную линию и чувство предопределенности: "...не испросив ни родительского, ни божьего благословления, не приняв в расчет ни нынешних обстоятельств, ни последствий, в недобрый - видит Бог! - час, 1 сентября 1651 года, я вступил на борт корабля, отправлявшегося в Лондон" [13, с. 9]. Недобрый час, отсутствие благословления, масса предостерегающих явлений на пути героя вплоть до того момента, когда он попадает на необитаемый остров, складываются для читателя в ясно очерченную линию рокового влечения.

Для самого героя все его приключение давно оформилось в историю морального падения и последующего прозрения. Роман, созданный культурой "готового" слова, вписывает данный житейский случай в систему вертикальных координат и библейскую историю.

"Робинзон Крузо" воспроизводит две библейские ситуации. Первая - притча о блудном сыне, упоминание о которой мы находим на первых страницах произведения: "О, почему мне не пришло тогда в голову вернуться в Гулль; в родительский дом! Как бы я был счастлив! Наверное, отец мой, как в евангельской притче, заколол бы для меня откормленного тельца..." [13, с. 15]. Правда, своего естественного отца герой уже не увидит, но приобретет другого отца - Бога.

Вторая библейская ситуация - Робинзон Крузо в роли Адама, в первичной для человека ситуации, когда он должен начать все сначала. Причиной этой ситуации становится кораблекрушение, которое в системе вертикальных ценностей становится событием символической смерти и последующего воскрешения (обратим внимание на то, что для всего мира Робинзон действительно мертв). Таким образом, происходит отделение внешнего мира от острова и остров попадает в совершенно другую систему координат, он исключается из горизонтали и становится частью вертикали. Так, Робинзону дана возможность не просто

обращаться к Богу, но и общаться с Ним, ибо, по мнению героя, Господь непосредственно строит его судьбу.

Роман Даниэля Дефо подводит нас к идее естественного человека, которая в литературе полнее всего выразилась в творчестве Вольтера.

На первый взгляд, идея естественного человека в литературе является воплощением отображения горизонтальности мира. То, что горизонталь здесь преобладает, несомненно. Но оценивается она иначе: в культуре "готового" слова земная жизнь -это низ мира, бессмысленный "при всей сочности и красочности" (по выражению А.В. Михайлова). Но в повести Вольтера "Простодушный" этот "низ мира" не бессмыслен; он полон чистых побуждений и чувств, если это касается естественного, "дикого" существования. Но такая оценка не распространяется на цивилизованное общество, оно так и остается дном, полным мерзости и бессмысленности.

Таким образом, при кажущейся горизонтальности, вертикаль здесь присутствует как оценочная иерархичность. Низшая оценка - у цивилизованного общества, более высокая - у естественного человека. При том, что Простодушный внерелигиозен и внецерковен, он все же не оторван от Бога, так как ему дана чистота, он по-настоящему человек. Он имеет такое же отношение к Богу, как и всякое живое существо.

Еще одно произведение литературы XVIII века, в котором на первый взгляд выдвинута горизонталь мира - это "Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена" Лоренса Стерна. Однако, и это произведение, на наш взгляд, выходит за рамки простой горизонтали.

О том, что речь здесь идет не об объективной реальности, а о мыслях героя по поводу этой реальности, говорит само название: не привычные "жизнь и приключения", а жизнь и мнения.

Именно мнения и ход мысли героя предопределяют манеру повествования, но никак не реальный ход событий. Начав повествование с момента своего зачатия, к концу своего произведения герой едва достигает описания своего младенчества. Правда, по дороге он не раз сворачивает с прямого пути то оборачиваясь назад, то заглядывая вперед. В этом отражается не только принцип работы мысли, но и цель героя-автора: "...я, как

вы видите, с самого начала так перетасовал основную тему и привходящие части моего произведения, так переплел и перепутал отступательные и поступательные движения, зацепив одно колесо за другое, что машина моя все время работает вся целиком" [14, с.82].

Отсюда проистекают и чрезвычайно интересные кривые линии, иллюстрирующие ход повествования в 1,2,3,4 и 5 томах книги.

Герой, рассказывая свою историю, создает свой мир, который подчиняется его воле; точно так же и время в романе находится в руках у того, кто им управляет. Вообще, в романе "Жизнь и мнения Тристрама Денди" многие герои имеют свой мир. Так, дядя Тоби создает свой мир игрушечных крепостей, а мистер Шенди живет в мире своих теорий. Единый мир "Жизни и мнений" на самом деле представляет собой совокупность частных миров, которые, несмотря на свои небольшие размеры, могут переживать катастрофы.

Таким событием-катастрофой становится "неправильное" рождение Тристрама для мистера Шенди. "Неправильность" заключается в том, что ребенок появился на свет вперед головой, а не ногами (что могло повредить ему мозжечок), в сломанном носу и "неправильном" имени. Все это происходит само по себе, никак не подчиняясь воле отца Тристрама, хотя он и пытается контролировать ситуацию. Желания мистера Шенди идут вразрез с реальным ходом событий, воление героя и воление мира не совпадают, что порождает жалобу героя: "...бесполезно долее бороться, как делал я, с этим безотраднейшим из человеческих убеждений, - я теперь ясно вижу, что, за мои ли грехи, брат Тоби, или же за грехи и безрассудства семейства Шенди, небу угодно было пустить в ход против меня самую тяжелую свою артиллерию и что точкой, на которую направлена вся сила ее огня, является благополучие моего сына" [14, с. 264].

Хотя в жалобе отца и есть ссылка на какие-то неведомые прегрешения, которые могут объяснить волю небес, герой продолжает удивляться, ибо грехов этих за собой не знает, и волю небес не может понять.

Так, в частном мире мистера Шенди намечается выход за пределы сугубо горизонтальных координат, здесь намечается диалогизм. Герой Л. Стерна уже не понимает воли небес, он во-

прошает небо. Проблемы мистера Шенди кажутся читателю глупыми и смешными, но они приближают нас к нешуточным катаклизмам романтиков и диалогизму литературы ХГХ века.

Подводя итоги, можно сделать следующий вывод: на литературного героя действительно существенное влияние оказывают историко-культурные изменения. То изменение, которое, на наш взгляд, оказалось наиболее значительным для героя, сформировалось под влиянием культурного перелома на стыке XVni-ХГХ веков. Переход от культуры "готового" слова к культуре "свободного "я" в литературе осуществляется как переход от литературного монолога к диалогу, а по отношению к герою как переход от героя заданного, живущего всецело по законам "готового" художественного произведения к герою меняющемуся, свободному противостоять миру и вести с ним диалог. Истоки же изменений в герое мы находим в западноевропейской литературе XVIII века.

Цитированная литература

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М.,1986.
2. Бахтин М.М. Герой и позиция автора по отношению к герою в творчестве Достоевского // Бахтин М.М.Проблемы поэтики Достоевского. - М.,1972.
3. Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы. В 3-х кн. Кн.1. - М.,1962.
4. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. - Л.,1979.
5. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. - Л., 1977.
6. Гинзбург Л.Я. О структуре литературного персонажа // Искусство слова. - М.,1973.
7. Михайлов А.В.Из истории характера // Человек и культура: индивидуальность в истории культуры. - М.,1990.
8. Москвина Р.Р., Мокроносов Г.В. Человек как объект философии и литературы. - Иркутск,1987.
9. Каган М. Литература как человековедение /ЛЗопросы литературы. - 1972. - №3.
10. Михайлов А.В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX веков // Классика и современность. - М., 1991.

11. Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. - М., 1987.
12. Бахтин М.М. Эпос и роман //Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975.
13. Дефо Д. Робинзон Крузо. - М.-JL, 1959.
14. Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентельмена. -М., 1968.

Анотація

У статті розглядається підхід до поняття "герой" з точки зору історико-культурних змін. Особлива увага приділяється західноєвропейській літературі XVIII сторіччя, як періоду важливих змін у суті літературного герою. Перехід від культури та літератури "монологу" до культури та літератури "діалогу" вплинув на перехід від героя статичного до типу героя, що здатен змінюватися.

Annotation

The article offers the approach to the notion of literary character from the point of view of historical and cultural changes. Special attention is paid to the Western-European literature of the XVIII century. It is seen as the period of important changes of the notion. The transition from the "monologue" culture and literature to the "dialogue" ones influenced the move from the static character to the changeable character.

УДК 8-312.6(431)

Шевців Г.М.

ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ АВТОБІОГРАФІЇ В НІМЕЦЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Ця стаття є вступом до більш ширшого дослідження, присвяченого автобіографії як жанру в європейській літературі. Актуальність такого дослідження зумовлена зростаючою увагою сучасного українського літературознавства до проблем біографії та автобіографії у художній творчості. На сьогоднішній день європейський автобіографічний дискурс в українському літературознавстві майже не досліджений, а поодинокі та спорадичні розвідки на цю тему стосуються лише окремих постатей української літератури (Г. Сковорода, Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко), або окремих аспектів самої проблеми. Кінцевою метою нашого дослідження стане вивчення та інтерпретація тексту "Поезії і правди" Гете як своєрідного автобіографічного дискурсу в контексті європейської традиції та новаторства. Цій меті підпорядковані такі завдання:

1) дослідити зародження в європейській літературі традиції автобіографічного дискурсу в епоху античності;

2) визначити типи автобіографічних дискурсів у європейській літературі (античний, християнський, ренесансний, бароковий, просвітницький, романтичний);

3) проінтерпретувати жанрово-стильову специфіку автобіографічного дискурсу Гете в різних компаративістичних аспектах;

4) дослідити рецепцію "Поезії і правди" Гете в українській літературі.

Об'єктом дослідження є проблема автобіографічного дискурсу, предметом дослідження - "Поезія і правда" Гете. У цій статті ми зупинимось лише на дослідженнях німецьких літературознавців, присвячених автобіографії як жанру.

Проблема дослідження автобіографізму в німецькому літературознавстві є актуальною з огляду на різноманіття та важливість її теоретичних аспектів. В німецькому літературознавстві дослідження жанру автобіографії має довгу історію та свої специфічні традиції. Фундаментальною роботою з теорії

© Шевців Г.М., 2004

автобіографічного жанру є дослідження Георга Міша "Історія автобіографії"" у чотирьох томах, яке появилося в 1949-1969 роках, і науковою основою якого є історична модель Гете з його "Поезії і правди" [див. 1]. Історію автобіографії Георг Міш розглядає як історію людського самоусвідомлення. На його думку, в основі автобіографії лежить радість від вираження свого власного "я", від самозображення. Правдивість автобіографії слід шукати не в окремих її частинах, а в загальному, що є більшим, аніж сума цих частин. У будь-якому випадку автобіограф буде забувати, або свідомо замовчувати окремі деталі свого життя. Погляд Георга Міша на автобіографію включає фокусацію індивідуума, який знаходиться поза текстом. Своєю роботою "Історія автобіографії"" Георг Міш вирішує два основні завдання, які полягають у встановленні методу й підготовці матеріалу. На думку Георга Міша, історія автобіографії є історією дрібних, але характерних деталей. Найбільш вживаними поняттями в герменевтичному тлумаченні автобіографії Георга Міша виявляються "особистість", "індивідуальність", "самоусвідомлення". У всіх своїх наступних дослідженнях автобіографізму Георг Міш виходить з визначених ним всіх можливих форм людського самовираження, до яких належать молитва, звіт, симульована судова промова, риторична декламація, наукова чи художня характеристика, промова, літературний портрет, сімейна хроніка, мемуари, чисто предметна прагматична розповідь, роман й біографія в її найрізноманітніших формах, епос й драма.

Гуманітарні традиції Георга Міша продовжували та розвивали відомі німецькі літературознавці Теодор Клайбер, Ганс Глагау, Вернер Маргольц та інші. Слід зауважити, що дослідження автобіографічного жанру в Німеччині були перервані другою світовою війною. Відновлення досліджень автобіографічного жанру припадає на п'ятдесяті роки минулого століття. Починаючи з цього часу, появляється ряд теоретичних робіт, актуальність яких і по сьогоднішній день не втрачена. Серед таких робіт слід назвати дослідження Моніки Шюц "Автобіографія як твір мистецтва" (1963), Ральфа-Райнера Вутенова "Згадане Я" (1974), Інгрід Айхінгер "Проблеми автобіографії як мовного твору мистецва" (1989) та інші. Робота

Інгрід Айхінгер присвячена питанням автобіографічного жанру та розвитку передумов поділу текстів на прагматичні та власне художні, а також питанням розмежування автобіографії та інших літературних жанрів. Дослідниця визначає автобіографічний спосіб самозображення як окремий спосіб, що є відмінним від щоденикових записів, мемуарних спогадів та епістолярного літературного жанру. Вирішальну роль при встановленні цієї відмінності відіграють специфічна закритість зображення власного "Я" та строга перспектива на своє "Я" [див. 2].

В полі зору німецьких дослідників автобіографічного жанру появляється також питання істинності та правдивості автобіографічної розповіді, яке до сьогодні ще не отримало остаточної форми вирішення. Огляд теоретичних робіт німецьких дослідників автобіографізму демонструє їхнє неодноразове звернення до "Поезії і правди" Гете. Наприклад, Клаус-Детлеф Мюллер та Гюнтер Ніглл називають автобіографію Гете "Поезію і правду" кульмінаційним пунктом в історії німецької автобіографії [див. 3]. По-своєму культ Гете в німецькій автобіографії висвітлює Бернд Нойманн, який виходить з положення про взаємозалежність супільного розвитку та автобіографічної форми викладу матеріалу, шукаючи посередництво між типологією характерів та типологією автобіографії [див. 4]. Не останню роль в розвитку німецької теорії автобіографії відіграла робота "Літературна антропологія. Автобіографія та її історія" Гельмута Пфотенгауера, в якій ознаки самотематизації розвиваються в першу чергу на основі психологічних та медичних діагнозів [див. 5]. Не можна знехтувати автобіографічними дослідженнями, стосовно автобіографій простих робітників так званих нижчих верств населення, особлива увага на які була звернена в кінці шістдесятих років минулого століття, однак в цей час ще не існує окремо виробленої теорії такої автобіографії. Виявляється певна невідповідність автобіографій системі досліджень, оскільки в них тематизуються протиріччя між поступом у розвитку власної особистості. Суттєвим моментом при розгляді німецького автобіографізму є питання про існування жіночих автобіографічних творів, яким з кінця 1970 року приділяється особлива увага. Теоретичним проблемам жіночої автобіографії присвячують свої роботи Ельке Рамм,

Міхаела Гольденрід, Сільвія Бовеншен, Ортрун Нітгаммер та інші дослідниці. Одним із пояснень того, що не існує жіночих класичних автобіографій, Ельке Рамм представляє твердження про те, що жінки взагалі переважно пишуть анонімно чи під псевдонімами. І так само не хочуть, або з певних причин не можуть представити на суд читача своє життя під власним іменем [див. 6].

Епохою автобіографії називає 18 століття німецький дослідник автобіографізму Крістіан Клайн. В цей час інтроспективні автобіографічні твори, що базуються на самоспостереженні їхніх авторів, набирають особливої популярності. Такі автобіографічні твори сприяли глибокому самоаналізу та ідеї утвердження власної особистості. В цей час більша увага приділяється правильній хронологічній послідовності зображуваних подій, що підведені під три обов'язкові етапи: дитинство та юність, навчання та розвиток особистості, початок творчої фази. Різні точки зору стосовно істинності біографічних творів ведуть до перегляду певних теоретичних позицій. Питання ставиться про те, чи правду автобіографічного твору слід розглядати як знайдену в результаті глибокого самоаналізу, чи як майстерно вигадану, слідуючи бажанню представити себе в бажаному світлі. Ще Арістотель провів чітку межу між істориком, який пише про те, що було насправді та літератором, який може писати й про те, що могло б статися. Беззаперечним виявляється той факт, що автобіографія завжди буде знаходится на межі між історіографією та літературою. Крім цього автобіографія завжди буде виявлятися в тісній залежності від сучасних їй філософських та суспільних теорій. Автобіографічний твір певного історичного періоду є дзеркальним відображенням тогочасної концепції індивідуальності.

Зображення прожитого завжди пов'язане з певною долею художнього вимислу і немає єдиного критерію, який би чітко розмежовував правду та художній вимисел в автобіографічному творі. Дослідники літератури факту констатують, що з часом вона піддається певним змінам. Лише конкретне зображення життєвого шляху виявляється недостатнім. Література факту повинна також відтворити свідомий чи несвідомий характер інсценізації. Найважливішим виявляється відтворення причин тих

чи інших дій та вчинків автобіографічного героя, демонстрація зовнішніх впливів на розвиток подій, вироблення традиційних ліній. Існує ще одна причина, яка обов'язково вимагає певної долі художнього вимислу в автобіографічному творі. Реальні описи життя з дріб'язковими проблемами мають невеликі шанси завоювати інтерес читача, який не задовільняється просто хаотичним зображенням подій, а прагне впорядкованого опису життя. Визначаючи статус біографії як літературного жанру, Крістіан Клайн підкреслює: "Знову виявляється, що з боку літературознавства автобіографії була приділена більша увага, аніж біографії. В галузі автобіографії є багаточисельні, широко обговорені спроби систематизації, серед яких найвідомішою можна назвати роботу Ф. Лежена. Ф. Лежен також виходить з того, що питання про те, що таке автобіографія є найтісніше пов'язане з питанням, як її писати, тому він спробу визначення жанру ставить перед його часто критикованою спробою розробити поетику автобіографії" [7, с 20] [Переклад мій. -Г.Ш.].

Петер-Андре Альт в роботі "Мода без методу? Роздуми про теорію науково-літературної біографії"" дає економічне пояснення поширенню біографічних жанрів, оскільки література факту дуже добре зарекомендувала себе на сучасному книжковому ринку [див. 8]. Щороку до читача надходить велика кількість такої літератури, однак в Німеччині на сьогоднішній день ще не створено єдиного критерію, який би дозволив змістовно впорядкувати та належно оцінити вимоги та можливості автобіографічного зображення. Сьогодні в літературознавстві все частіше йдеться про своєрідну авторську концепцію автобіографічного твору, що підкреслено демонструє схильність до опису певної моделі, а не конкретної особи. Авторство та твір виявляються гіпотетичними категоріями, замість яких використовується авторська концепція та текст. Цим самим проголошується повернення від вимислу закритої форми художнього тексту. Нова оцінка вищеназваних літературознавчих категорій може бути частково пояснена поверненням до конструктивного мислення. Авторська модель вбирає в себе різні діахронічні та синхронічні плани, які позначають дивергентні авторські фігурації. Ці авторські фігурації формально ділять текст та набирають великого значення при його

аналізі. Само собою зрозуміло, що авторська модель, наприклад, XVII століття піддається іншим впливам, аніж сучасна авторська модель. До таких впливів належать поетологічні норми, ринкові тенденції, форми розповсюдження книжкового товару, знання, культурна ідентичність. Синхронічні змінні представлені в галузі текстуальних репрезентативних форм, до яких належать вибір літературного жанру, стиль, формальні традиції, зразки, відповідні часу стратегії письма. Розповідь в автобіографічному творі повинна бути позбавлена так званих білих плям, породжених проблемами пам'яті автобіографа чи відсутністю документальних даних. Важливим є те, що автобіографія повинна розглядати свій предмет, як мовні знаки та розшифровувати їх з герменевтичною точністю. Тільки тоді можна сподіватися, що життя і твір не виявляться двома незалежними частинами, а навпаки, зійдуться у відношенні взаємозалежності. Актуальною для розгляду проблем автобіографічного жанру є книга німецького дослідника Юргена Кущінскі "Проблеми автобіографії" [див. 9]. Прослідковування розвитку автобіографії автор розпочинає з термінологічної проблеми, демонструє входження в німецьку мову слова "автобіографія". Погоджуючись з думкою про те, що між автобіографією та мемуарами дуже важко провести чітку межу, автор ставить запитання про існування такої межі взагалі. Автобіографія та мемуари мають дуже багато спільних рис, які роблять їх взаємопов'язаними. Не існує такої автобіографії, яка б не включала в себе спогади про інших людей, тобто мемуари. Поряд з тим не існує таких мемуарів, в яких би більшою чи меншою мірою не проглядалися автобіографічні риси. В мемуарах та автобіографії події розгортаються в хронологічному порядку, основою цих літературних творів є особисте переживання та його відображення. Автобіографія вимагає від автора зосередження уваги на власній персоні, в мемуарах чи спогадах увага автора спрямовується на інших осіб. Поряд з тим автор дослідження зазначає, що для автобіогафії є характерним зображення дитинства та юнацьких років, що не є обов'язковим для спогадів чи мемуарів. Думки про себе можуть бути також оформленими у вигляді філософських роздумів про себе самого, у вигляді самоаналізу чи автопортрету. Юрген Кущінскі називає

автобіографію історичним зображенням свого „я" у його і через його стосунки зі світом.

Юрген Кущінскі підкреслює роль спогадів у написанні автобіографії. Навіть якщо автор використовує в роботі певні документи, щоденники, вони не переважать ролі спогаду. Скоріше всього, документи будуть виступати доповненням до згаданого. Спогади носять суб'єктивний характер і тому можуть бути дуже різними: чіткими, ясними, неповними, неправильними і т.д. В автобіографію можуть бути включені і неясні спогади. Підсумовуючи вище сказане, автор наголошує подвійну роль, яку можуть виконати спогади при написанні автобіографії. З одного боку, автобіографія без них є немислима. З другого ж боку, неправильні, невизначені спогади можуть лише нашкодити при написанні автобіографії. Щоденники, листи, записки є великою допомогою, проте вони не завжди є наявними, коли людина через багато років береться за автобіографічний твір. Відомо багато випадків, коли такого роду особисті папери були власноруч знищені письменниками. Інколи цьому давалися певні пояснення, інколи ці пояснення були непотрібними через певні об'єктивні обставини. А інколи такі дії пояснювалися просто наведенням порядку та викиданням непотрібного. Від автобіографа ми отримуємо таке зображення минулого, яке вимальовується в його свідомості. Тобто це картина минулого, яка виникає в його душі сьогодні. Більшість автобіографій зумовлені внутрішньою мотивацією, якийсь особливий зовнішній поштовх для їхнього написання є непотрібний.

Ще однією важливою проблемою, на думку Юргена Кущінскі, є питання мотивації написання автобіографії. Цій проблемі присвячено окремий розділ книги під назвою "Чому пишуться автобіографії?" В кожному окремому випадку до написання автобіографії будуть спонукати глибоко індивідуальні причини, які в більшості випадків для читача залишаться невідомими. Важливою проблемою автобіографії є також дотримання необхідної дистанції, яка повинна існувати між автором та його власним "я", а також між різним "я" минулого. У першому випадку дистанція дасть можливість створити про себе правильні уявлення. Тому, перш ніж говорити про дотримання такої дистанції, слід починати з її створення. Дистанція між

різними "я" минулого виступає свого роду подоланням дистанції, як наприклад, між "я" літнього автобіографа та його дитинством чи юністю. Автобіограф повинен однаково досконало володіти мистецтвом відчудження та його подолання.

Юрген Кущінскі наголошує на ще одній проблемі автобіографії, яка детально розглядається в теоретичних роботах відомого французького літературознавця Ф. Лежена. Представлення цієї проблеми українською мовою вимагає описового характеру, на відміну від французької чи німецької мов, де вона була подана в чіткому та лаконічному формулюванні. Французькою мовою ця проблема коротко формулюється **"Je est un autre".** Німецькою мовою її можна відповідно сформулювати **"Ich ist ein anderer".** Суть цієї проблеми відображає відмінювання дієслова "бути" в першій і третій особах однини, відповідно дієслів etre та sein. Особливість полягає в тому, що для першої особи однини береться третя особа однини дієслова "бути". Оскільки у французькій та німецькій мовах це дієслово при відмінюванні набирає різних форм, таке поєднання є разючим, що важко відтворити буквально українською мовою. Літературознавча суть цієї проблеми полягає у тому, що автобіографи мають тенденцію представляти себе дещо інакшими, аніж вони є насправді. Здійснюватися це може як свідомо, так і підсвідомо. Ймовірним є й те, що автобіограф взагалі не має інтересу до свого "я", його цікавлять лише якісь конкретні деталі. І таке частково описане "я" буде іншим аніж "я" взагалі. Тобто така авторська позиція може привести до негативних наслідків при написанні автобіографії. На підтвердження своєї думки автор наводить скептичне висловлювання Вільгельма фон Гумбольдта стосовно можливостей самопізнання. У своїх "Листах до подруги" Вільгельм фон Гумбольдт вважає таке самопізнання важким і рідкісним. І навпаки, самообман-ілюзію він називає дуже легким та звичним ділом. Це ніякою мірою не заперечує прагнення автобіографа до правди. Сумніву піддаються лише можливості автобіографа бути до кінця правдивим. Юрген Кущінскі виділяє автобіографії, що носять характер дослідження власної душі та автобіографії, метою яких є самоусвідомлення. Все вище сказане, на його думку, є характерним для першого типу автобіографії. Намір зробити

власне "я" в найглибших виявленнях почуттів основною темою автобіографії викликає не тільки сумнів в істинності матеріалу, а й здоровий страх перед чванливістю, пихатістю, зарозумілістю автобіографа. Тут йдеться про те, що скромність людини не завжди дозволить таке глибоке занурення у її внутрішній світ. Якщо ж людина виявляється не достатньо скромною, то повинна бути витримана межа інтересу до так званого "внутрішнього світу" своєї особистості.

Вибір особи, від якої ведеться розповідь в автобіографії, є невипадковим. Як вже зазначалося вище, у більшості випадків автобіографії пишуться від першої особи. Однак є відомими також автобіографії, де розповідь ведеться від третьої особи. Крім того, в деяких автобіографіях спостерігається перехід з однієї особи на іншу, як наприклад, в "Поезії і правді" Гете. Ведення розповіді про себе від третьої особи надає твору підкресленої об'єктивності. Автор робить сам себе об'єктом дослідження. Вибір третьої особи допомагає створити і дотримуватися необхідної для автобіографічного твору дистанції. Перехід з однієї особи на іншу в межах одного твору є зумовлений певними причинами, достеменно відомими лише одному автору. На основі аналізу цих переходів ми можемо лише висувати свої припущення про те, що стоїть за зміною особи в автобіографії. При змалюванні позитивних моментів, якими людина є задоволена, як правило, вибирається перша особа. Крім цієї обставини на вибір першої особи впливає бажання підкресленого особистого висловлювання.

При вивченні автобіографічного літературного жанру суто літературний підхід виявляється недостатнім. Його доповнюють психологічне та філософське тлумачення даного явища. Вивчення автобіографічного жанру тісно переплітається з іменем видатного німецького філософа та психолога В.Дільтея, ідеї якого вплинули на концепції авторів, роботи яких ми проаналізували вище. Людське переживання, самоусвідомлення, можливості самопізнання та пізнання всього суспільства розглядаються ним з позиції його "філософії життя". Всі перераховані вище елементи мають безпосереднє відношення до автобіографічного жанру. Визначивши автобіографію як осмислення людиною свого власного життєвого шляху, що отримав літературну форму

вираження, В.Дільтей застосовує для вивчення цього літературного жанру герменевтичний підхід. Філософське розуміння В.Дільтеєм проблем автобіографії та розуміння життя інших людей, без якого автобіографія є немислима, подається в двох перших розділах першої частини роботи "Замітки до критики історичного розуму" [див. 10], Осмислення, або краще самоосмислення має різні форми прояву та притаманні кожному індивіду. Лише воно гарантує нам те, що давно минулі картини пережитого знову зринають в нашій пам'яті. Оглядаючись на пройдене, людина прагне досягнути розуміння свого життя. А це розуміння, як відомо, завжди здійснюється лише з певної точки зору, яка зумовлюється категоріями мислення, цінності, мети та значення. Характеризуючи вищеназвані категорії, В.Дільтей особливо відзначає категорію значення, яка є специфічною категорією історичного мислення. Зрозуміти себе людина може через самовираження, яке здійснюється у її діях, письмі, художніх творах. Самовираження не лише презентує людські переживання, воно здатне сягнути всієї глибини життєвих зв'язків. І найкраще це можуть продемонструвати художні твори. З точки зору В.Дільтея автобіографія є найвищим рівнем усвідомлення людиною свого життя: "Здесь Я постигает свой жизненный путь так, что осознается человеческий субстрат, исторические отношения, в которое оно вплетено. Таким образом, автобиография способна, наконец, развернуться в историческую картину; и ее границы и ее значение определены тем, что она извлечена из переживания, глубина которого делает понятным мое Я и мое отношение к миру. Размышление человека о самом себе остается целью и основой" [10, с. 141].

В. Дільтей при досліджуванні проблеми "згадування" ("Erinnerang") також робить основний акцент на найзначніших подіях, пережитих людиною. Правильність чи неправильність оцінки того чи іншого моменту найкраще може показати саме життя. Однозначно, що будь-яка подія, яка зайняла місце в пам'яті, повинна мати для цього своє пояснення. В. Дільтей підкреслює, що з потоку людських переживань зберігаються лише ті, які мають особливе значення самі по собі та для зв'язності життя. А зв'язність життя, на його думку, є створена самим життям, і зберігається в постійних переміщеннях людини [10, с 139].

У німецькому літературознавстві автобіографія знаходиться в полі зору різних наукових дисциплін. Багаточисельні літературознавчі дослідження автобіографізму викликані підвищеним інтересом читача до так званої літератури факту. Огляд спеціальної літератури вказує на дві основні риси німецьких досліджень автобіографізму. По-перше, в більшості випадків дослідження стосуються автобіографій чоловіків. По-друге, в аспекті окремих автобіографій виявляються телеологічні тенденції, які свідчать, що зображена в автобіографії історія життя, досягає своєї кульмінації й одночасно завершення. Питаня істинності та правдивості автобіографічних розповідей, залежність автобіографій від сучасних їй філософських та суспільних теорій, художній вимисел в автобіографії, питання мотивації написання художньої автобіографії проходять червоною ниткою через проаналізовані нами німецькі літературознавчі дослідження автобіографізму.

Цитована література

1. Georg Misch. Die Geschichte der Autobiographic Bd. 1,1/1,2. Leipzig. 1949. Bd. 2,1/2,2 Frankfurt/M. 1955. Bd. 3,1 Frankfurt/M. 1955. Bd. 3,2. Frankfurt/M. 1959. Bd. 4,1/4,2. Frankfurt/M. 1969.
2. Ingrid Aichinger. Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk. In: Niggl. 1989.
3. Klaus-Detlef Mtiller. Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit. Tubingen. 1976.
4. Bernd Neumann. Identitat und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie. Frankfurt/M. 1970.
5. Helmut Pfotenhauer. Literarische Antropologie. Selbsbiographien und ihre Geschichte - am Leitfaden des Lebens. Stuttgart. 1987.
6. Elke Ramm. Warum existieren keine „klassischen" Autobiographien von Frauen? In: Michaela Holdenried: Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen. Berlin. 1995.
7. Klein Christian. Einleitung: Biographik zwischen Theorie und Praxis. Versuch einer Bestandsaufnahme // Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens. -Verlag J.B. Metzler Stuttgart Weimar. - 2002.

8. Alt Peter-Andre. Mode oder Methode? Uberlegungen zu einer Theorie der literaturwissenschaftlichen Biographik // Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens. -Verlag J.B. Metzler Stuttgart Weimar. - 2002.
9. Jiirgen Kuczynski. Probleme der Autobiographie. Berlin-Weimar. 1983.
10. Дильтей В. Заметки к критике исторического разума // Вопросы философии. - 1988. - №4.

Аннотация

Статья посвящена изучению жанра автобиографии в немецком литературоведении. Анализируются научные статьи немецких исследователей автобиографизма 20 века. Вьщеляются основные тенденции и проблемы немецких исследований автобиографизма.

Annotation

This article is devoted to the investigation of the autobiographic genre in German study of literature. The German scholars' works on the 20-th century autobiographies are analyzed. The main tendencies and problems of the German works are singled out.

Стаття надійшла до редакції 10.12.2004
Статья поступила в редакцию 10.12.2004

РАЗДЕЛ 2 ПОЭТИКА, ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 8 (09) (38)

Винар С. М.

КОМУНІКАТИВНІ ФУНКЦІЇ ХОРУ ЯК АКТУ МОВЛЕННЄВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ДРАМ ЕВРИПІДА ПРО ІФІГЕНІЮ)

Антична трагедія як універсальний спосіб комунікації людства засвоювалася і розвивалася світовою літературою як на проблемно-етичному, так і на жанровому, стильовому та інших рівнях. Тому питання структури античної трагедії, способів трансформації її жанрових особливостей у літературі наступних епох викликає постійний інтерес вчених-літературознавців. Основи для вивчення цієї проблеми були закладені у працях А.А.Анікста [1], Б.В.Варнеке [2], [3], К.П.Полонської [4], О.В.Смика [5], В.Н.Топорова [6], [7], О.М. Фрейденберг [8], [9].

На особливу увагу заслуговує також питання ліризму грецької трагедії. Адже відомо, що для її структури характерні такі ліричні форми, як хорові і сольні пісні, пісні, що належать до ліричного жанру - гімни, гіменеї, плачі, благання, епінікії і т.д. Дослідження комунікативного аспекту цих структурних елементів античної драми дало б змогу з'ясувати феномен процесу сприйняття та засвоєння традицій античної літератури. У нашій статті зупинимось на комунікативних особливостях хорових пісень у контексті трагедій Еврипіда "Іфігенія в Авліді" та "Іфіге-нія в Тавриді".

Хорові партії є невід'ємною частиною ліричної дійсності трагедії і виступають конструктивними елементами одночасно як зовнішньої, так і внутрішньої її структури. Прихід хору (парод) організує початок дії, відхід його (ексод) - кінець дії. На композицію еврипідових драм впливає прагнення поета розкрити глибини людської натури. Оскільки на перший план висувається особистість, значну увагу автор приділяє монодії - сольному співу, в якому той чи інший персонаж висловлює свої почуття, роль хору при цьому зменшується. Численні пісні хору,

© Винар СМ., 2004

які ми зустрічаємо у Еврипіда, сприймаються, здебільшого, як ліричні вірші-вставки, але участі у розвитку сюжету хор майже не бере. Його роль полягає у коментуванні того, що не можна відобразити на орхестрі (опис грецького війська, морських суден, могутніх героїв), вираженні свого ставлення (схвального чи навпаки) до дій героя, що, відповідно, впливає на формування позиції глядача чи читача трагедії - зовнішнього реципієнта. Наголосимо, що його слід диференціювати від реципієнта внутрішнього - героя трагедії, соліста. Хоча хор завжди підтримує героя, співчуває йому, у більшості випадків у античній драмі соліст не звертає на нього жодної уваги, хор для нього - порожнє місце. Діючі особи бачать хор, говорять з ним, але говорять, ніби з собою. Відсутність власного обличчя і думки добре відображає хор у "Філоктеті", коли говорить головному героєві: *"Що б не сказав Неоптолем, і ми скажем те ж саме".* Однак у розглядуваних нами трагедіях Еврипіда знаходимо випадки, коли соліст реагує на репліки хору ***{"Хор (Орестові).*** *Жаль мені, жаль тебе: Скроплять водицею... Кров'ю омиєшся!..* ***Орест.*** *Не треба смутку. Зоставайтесь в радості.* ***Хор (Піладові).*** *Жереб щасливіший Випав тобі, в свій край Ти повертаєшся!* ***Пілад.*** *Хіба то щастя - смертю друга куплене?").* В інших випадках герой навіть вважає його повноправною особою, здатною до дії (Орест звертається до Іфігенії, вказуючи на хор: *"...подбай-но, щоб котра з-між них Не продала нас").**

Пісні хору у структурі трагедії виконують комунікативні функції, притаманні будь-якому мовленнєвому акту. Р.Якобсон [10], виділяючи їх загалом шість (референтивна, апелятивну, поетичну, експресивну, фатичну, метамовну), наголошує на тому, що відмінності між повідомленнями полягають не у монопольному виявленні якоїсь однієї функції, а у їхній відмінній ієрархії. Словесна структура повідомлення залежить, насамперед, від функції, яка переважає. Стосовно цього моменту цікавою нам видається перша пісня хору трагедії "Іфігенія в Авліді". Хор хал-кідських жінок розповідає про те, що він прийшов здалеку, по-

Тут і далі текст Еврипіда цитуємо за перекладом А. Содомори та Б. Тена.

кинувши свою батьківщину, слідом за чоловіками, яких Агамемнон веде у похід, "щоб додому красуню Єлену вернуть". Вся їхня розповідь - це поетичний «каталог» кораблів та славетних героїв, яких побачили жінки:

В морі - безліч суден бойових...
Ген на правому крилі
Мірмідонів рать морська
Шикувалась – Фтії міць:
Бойових п'ятнадцять суден..
Побіч - у такій же кількості
Ряд аргівських кораблів.
їх вели: син Талая Мекістей
І Стенел - паросль Капанеєва [12, **с** 293].

Ці картини підсилюються словами хору, що вказують на їх візуальний характер: *"побачити хочу"* (168), *"вздріла намети й щити"* (186), *"побачила"* (188), *"бачила"* (203, 217, 287), *"мій зір спогляданням утішавсь"* (227), *"постав перед моїм зором"* (292-3). Зорові образи, що фігурують у цій одній пісні дванадцять разів, дають своєрідні коментарі до того, що було неможливо відобразити у мистецький спосіб. Вони створюють певну установку на сприйняття зображуваного, зумовлюють певний емоційний настрій. Тут на перший план виступає референтивна функція, що є основним завданням багатьох повідомлень. Однак необхідно звернути увагу на побічні вияви інших функцій, зокрема емотивної, або експресивної, що має за мету пряме вираження ставлення мовця (у нашому випадку - хору) до того, про що він говорить. Вона пов'язується з прагненням справити враження певних емоцій. При перерахуванні хором „баченого" ним у далеких морських подорожах виявляються елементи етнографічних перебільшень, подиву перед надзвичайною могутністю ахейського війська. Це проявляється в емотивному забарвленні висловлювання на всіх рівнях - на звуковому, граматичному і лексичному. Ілюстративними є окличні *{"Як мій зір спогляданням утішавсь: Наче мед серце осолоджував!; Ось який похід постав перед моїм зором!")* та порівняльні речення (*"Бачила я корінних, мов сріблом цяткована шерсть"),* складні прикметники (ахейці *"пишнокудрі",* рать *"срібновесельна"),* супер-

лативи прикметників (кораблі *"найстрімкіші",* образ Паллади *"наймиліший")*. Відмітимо, однак, що з точки зору реальності зміст цієї пісні не міг відповідати дійсному перебігу подій. Адже жінки не слідували за чоловіками у Троянському поході, а тому не могли здійснити морську подорож із Халкіди задля того, щоб побачити ахейський флот і прославлених героїв. Як припускає у своїй праці "Миф и литература древности" О.М. Фрейденберг, функція древнього хору полягала, швидше всього, у розповіді про "бачене", про візуальне "чудо" як про щось прекрасне. Хор у цьому випадку наче привласнює собі зоровий спосіб когось "іншого", хто був дійсним наочним свідком того, що відбувалося на дальніх теренах.

Для того, щоб чіткіше визначити характерні риси мелічної частини драми (хорових пісень), проведемо деякі порівняння їх з ямбічними віршами, наприклад, розповіддю вісника. На відмінності між ямбічною і мелічною частинами драми, які полягають у характері мови і тим самим ще більше підкреслюють ліричний компонент драми, наголошує О.М. Фрейденберг [9]. Ямбічні драматичні уривки написані аттічним діалектом, мелічні (пісенні) - дорійським з елементами іонізмів. Стосовно ж структури цих пісень, то тут можна прослідкувати і деякі спільні риси. Так, у піснях хору знаходимо складові, характерні й для ямбічних частин. Тут необхідно згадати, насамперед, випадки сти-хоміфії хору і солістів - хор вступає у діалог з героями: з Іфіге-нією ("Іфігенія в Тавриді", пород, епісодій другий), з Орестом та Піладом ("Іфігенія в Тавриді", епісодій другий, строфа), з вісником ("Іфігенія в Тавриді", ексод). Що ж стосується ямбічних частин, то у них є все, властиве меліці, крім плачів. Розповіді в устах вісника і хору відрізняються між собою. Розповідь вісника, що виступає у драмі як епічний елемент, відтворює картини подій, які щойно відбулися за сценою, детально змальовує такі катастрофи, як вбивства, поєдинки, жертви, напади військ, одним словом, такі події, які не могли бути відображені на сцені у мистецький спосіб. Домінує тут референтивна функція художньої комунікації. Як, наприклад, у змальованій вісником сцені жертвоприношення ("Іфігенія в Авліді"):

На місці жертви билась лань, конаючи, -
Розкішна, величава; з рани кров лилась,
По вівтарі, багряна, розпливаючись [12, с 337].

Чи у розповіді вісника, яка передає його сутичку з Орестом і Піладом ("Іфігенія в Тавриді"):

На пагорбі змагатись нам зручніш було -
Згори могли ми хоч камінням кидати.
Але недовго: з прови корабельної
В нас цілились раз по раз їхні лучники [12, с 385].

Зовсім іншого характеру численні розповіді хору. О.М. Фрейденберг називає їх міфічними не тільки через їх зміст, але й виходячи із способу їх передачі. Хор ніколи не передає конкретних подій з їх реальним часом і простором. Те, про що він розповідає, "відбулося раз і назавжди, і те минуле, в якому воно відбулося, поширюється і на теперішнє. Інакше кажучи, воно нереальне: у ньому немає ні теперішнього, ні минулого, але і одне, і друге, не "триваючи", стоїть на місці у своєму одномірному просторі" [9, с 367]. Такий же і простір, у якому ці події відбуваються. Він присутній і десь далеко, і поблизу, і всюди, і ніде, але він має географічну назву і вузьку денотативну обмеженість. Діючі особи - це боги, герої, стихії, наділені людськими рисами. Всі вони мають імена, що конкретизує їх, але одночасно ці особи „вважаються всім знайомими", тобто для них характерна схематична, безособова спільність рис. Вони були, є й будуть, хоча ніде у реальному житті їх немає. Прикладом можуть бути строфа й антистрофа стасиму третього ("Іфігенія в Тавриді"), де хор розповідає про народження Аполлона та про надання йому Зевсом дару пророцтва:

Що за чудо - син Лето,
Зроджений на врожайних
Світлих долах делійських! -
Красень злотоволосий...
А твій храм - де землі серединне
Місце - біля джерел кастильських [12, с 382].

Такі розповіді не мають нічого спільного із розповідями вісника, в яких час і простір чітко обмежені, а самі події відбуваються у конкретній місцевості, з конкретними особами, у конкретній обстановці, у певний момент часу.

На перший погляд, розповіді хору не мають жодного прямого відношення до дії п'єси, тобто комунікативно інертні. Так, у Есхіла після того, як Іо розповіла про свої муки, хор благає долю, щоб вона вберегла їх, Океанід, від згубної пристрасті богів. Довідавшись про долю Прометея, хор виражає побоювання, щоб не накликати на себе гніву Зевса. На все, що відбувається на сцені і передається конкретними фактами, хор реагує якимсь аморфним, невизначеним остаточно відносно головної емоції, ставленням. Виражається це найчастіше через медитацію, співчуття, благання. Домінантне місце в них займають експресивна та апелятивна комунікативні функції. У Еврипіда, який вводить у хорові пісні сильну емоційність, тематичні уривки утворюють мотиви жалів, плачів:

О доме Атрідів!.. Пропало все!..
Блискучий скіпетр і давня Слава
отчого дому!.. [12, с 345].

Медитація хору "з приводу" подій, що розгортаються на сцені, з часом набуває характеру повної відірваності від дії. Прикладом може бути другий стасим "Агамемнона" Есхіла. Вісник тільки що сповістив про благополучне повернення царя з-під Трої. А хор реагує на цю звістку чомусь розповіддю про приручене левеня, що перетворюється у кровожерливого хижака. У драматичний момент діалогу між Едіпом і Тезеєм ("Едіп") хор співає пісню про благословенний Колон. Ця пісня пов'язується з драмою Едіпа тільки мотивом "Колона", куди він згодом потрапить, і більше нічим. Слід звернути увагу на те, що іноді у кількох різних трагедіях спостерігаються хорові пісні однієї тематики. Так, однією й тією ж розповіддю про заснування Фів хор реагує і на нещастя Едіпа ("Едіп"), і на проступок Полі-ніка ("Семеро проти Фів"), і на горе семи матерів ("Фінікіянки"). Вона тематично підходить для будь-якої трагедії з фіванського циклу. Доля Антігони і всього дому Креонта ("Антігона") закінчується повною катастрофою, а хор співає граціозну пісню, в якій радісно закликає Вакха.

Не менш яскравий приклад того, як не збігаються комунікативні інтенції персонажів і хору, зустрічаємо в трагедії Еврипіда „Іфігенія в Авліді". Іфігенію чекає жертовна смерть замість шлюбу з Ахіллом, а хор співає світлий гіменей про весілля Фетіди з Пелеєм. У сюжеті трагедії - смерть, сльози, а у хоровій пісні - картина бенкету і священного шлюбу богів. Нарративна частина стасима складається із п'яти речень і кінцівки. У кожному реченні - міф-картина. Перша: співаючі і танцюючі Музи. Друга: виночерпій Ганімед. Третя: хороводи нереїд. Четверта: процесія кентаврів. П'ята: пісня про Ахілла, що викликає особливий інтерес. Адже суб'єктом тут виступає Ахілл, а не Фетіда, хоча пісня прославляє Фетіду і до неї звернена. Кожна частинка розповіді має закінчений, замкнений характер, але тим не менш не виконує самостійних функцій. Виключно із суми цих окремих, обмежених, формально самостійних малих картин складається загальна картина бенкету богів на весіллі Пелея і Фетіди. Що ж об'єднує цю радісну подію з Іфігенією на жертовному вівтарі? Тільки спільна тема шлюбу. Тут швидше можна говорити про протиставлення шлюбного гіменея і нещасної, позбавленої шлюбу Іфігенії. Зовсім не беруться до уваги конкретні умови, весь розвиток драматургічної думки. Можна припустити, що хор заспівав про щасливе і прославлюване Музами весілля і про Ахілла тільки тому, що у трагедії присутній сам мотив весілля і фігурує постать Ахілла.

Без будь-якого переходу нарративна частина переходить у плач. Іфігенія порівнюється з молодою жертовною твариною, яка буде покрита вінком і кров якої оросить вівтар. Завершеного і самостійного характеру надає стасиму кінцівка, яка ніби підводить підсумок сказаному і повертає нас до подій, що відбуваються на сцені:

Тільки-но верх нечестивість бере,
Люд, чесноту забувши,
Топче закон беззаконністю,
Та й не дбає, що гнів богів
З неба громом ударить [12, с 321].

Іноді складається враження, що хор не слухає, а твердить своє, що у трагедії наявні дві різні лінії: одна - солістів, інша -хору. Як зазначає О.М. Фрейденберг [9], хор - носій *теми, але не наррації, не дії, не сюжету* [курсив наш. - СВ.]. У трагедії, що грунтується на дієвому сюжеті, хор служить виразником не дієвого, а пісенного принципу. Тематика хорових пісень дуже важлива: у ній - генезис сюжету цієї трагедії. Мелічна і ямбічна частини мають спільну тематику, але у хору вона більш архаїчна і досюжетна. Хор співає "з приводу" головної події, але він нічого не говорить про події у прямій, безпосередній формі, лише наводячи віддалені аналогії. Ілюстративною також може бути строфа й антистрофа стасиму першого "Іфігенії в Тавриді". Хор співає про силу кохання, про чари Афродіти та Ерота, далі слідують повчальні роздуми про доброчесності людини, Еврипід вводить мотив про згубну силу неприборканої пристрасті. І лише після цього хор логічно завершує свою думку, повертаючись до подій, що спричинили початок Троянської війни.

Позбавлені сюжету, пісні хору "з приводу" відображають глибоку архаїку думки. Адже сюжет говорить про об'єкт, який, відповідно, повинен бути виділений. Однак у трагедії немає оповідача, невидимого "автора", як у романі чи повісті. її герої одночасно є й об'єктом зображення. У драмі суб'єкт "зображає" об'єкт, виконує його функцію. Як відомо, древній автор трагедії (до Есхіла включно) був і режисером, і актором, і головною діючою особою своїх же п'єс. Тому хор трагедій не має чистого об'єкту, від якого був би відділений як суб'єкт. За визначенням О.М. Фрейденберг, хор *донарративний і досюжетний.* Те, про що він співає, схематичне, це виклад, позбавлений сюжету, він не пов'язаний з безпосереднім предметом драматичної дії. Розповідь появляється у пісні хору несподівано і може бути присутня чи відсутня без шкоди чи користі не тільки для дії трагедії, але й для самої цієї пісні.

Іноді зустрічаються у хоровій меліці трагедій такі пісні, всередині яких можна виділити наррації (згадуване вже сюжетне повіствування про левеня у другому стасимі "Агамемнона"), правда, дуже рідко. Звичайно їм передує донарративна форма викладу, яка полягає у тому, що хор "згадує" про міф, але не розповідає про нього, як у випадку з "ягням золоторунним", від

якого почалися всі нещастя у домі Атрідів ("Іфігенія в Тавриді", 189). У деяких випадках такі „згадування" набувають характеру початкової розповіді, викладеної лише частково (згадка про Іо в „Іфігенії в Тавриді", 384-7), іноді - з елементами роздумів, у інших же розгортається емоційна тема:

О якби ж то врешті збулась
Повелительки мрія -
Й прибула з Іліону
Донька Леди, Єлена! [12, с 351].

Донаррація не має в устах хору самостійного значення, хор наводить її як посилання до тих подій, що відбуваються на сцені. Іноді зв'язок між піснею хору і цими подіями нелегко вловити. У античних трагедіях розповіді хору можуть мати різну спрямованість, але одне залишається незмінним - відсутність самостійної мети налаштувати внутрішню комунікацію з безпосередньою дією трагедії. Мелічні розповіді відносяться не до того, про що говорять, а до іншого, їх справжній смисл може бути розкритий лише у контексті з ямбічною частиною трагедії. Хор не будує сюжет трагедії, він тільки тематично варіює його, і то не у цілому, а лише уривками, стосовно певних "точок" сюжету.

Цікавими є випадки, коли трагічний хор передає в пісні той самий міф, що складає сюжет трагедії. Тоді перед нами постають два варіанти одного й того ж міфу - мелічний і ямбічний. Згадаймо трагедію "Трахінянки" Софокла, де хор описує бій між Гераклом і Ахелоєм за руку Деяніри. Ця пісня, типова за своєю структурою для будь-якої донаррації (ім'я Геракла, суб'єкта, навіть не згадується, його заміняють атрибути, однак детально описується Ахелой), розповідає у пісенній формі те саме, що передає ямбами Деяніра, героїня трагедії. Однак розповідь хору, позбавлена реальної зумовленості, постає "картиною" без початку і кінця, без зв'язку (окрім тематичного) з будь-якими подіями, що відбуваються на сцені. Глядач уже знає про поєдинок Геракла з Ахелоєм, знає про роль цього поєдинку в логіці подій, що мали вплив на життя героїні. Пісня хору не потрібна ні дії, ні сюжету. Ця мелічна тавтологія не пояснює, не поглиблює, не просуває змісту трагедії.

Міфологічне мислення хору створює картину, що не рухає сюжету, кожна наступна думка не розвиває попередньої, а зачіпається за неї. Образна конкретність розповіді позбавлена узагальнення, настільки насичена деталями, що важко знайти головну думку. Кожен іменник супроводжується великою кількістю складних прикметників, за образом слідує образ, кожна думка -атрибут попередньої. Ось як описується Еллада у хоровій пісні ("Іфігенія в Тавриді"):

Тужу тут без еллінських свят,
Тужу тут без Діви, котра
До породіллі спішить на поміч, -
Без Артеміди, що славну свою
Має оселю в підніжжі Кінфу,
Де лапастої пальми тінь,
Де розлоге лавра гілля,
Де оливи священної зелень сріблясте,
Милий схов для роділлі - Лето
Над озера плесом округлим,
Де найчистішим співом лунким
Лебідь музам слугує [12, с 375].

Згадуючи Грецію, хор насамперед починає говорити про богиню Артеміду, переходить до опису її житла. Спомини про Елладу йдуть шляхом змалювання природи, пишної зелені, що оточує оселю богині, тобто епітетним визначенням деяких другорядних рис. Найбільшу смислову навантаженість у мові хору, таким чином, несуть епітети. Однак вони не виділяють суттєвих рис предмета, а виступають лише його тавтологічними атрибутами. Так, тінь пальми, зелень лавра і оливи, плесо озера створюють нерухому, стоячу картину, що є атрибутом до образу Греції. Навіть опис подій, повних руху, ведеться шляхом перечисления ряду іменників і епітетів. Наприклад, згадуваний вже збір ахейського війська перед походом, нагадує величну завмерлу картину.

Часто хор починає свої пісні з якоїсь другорядної обставини або із звернення до особи, яка не має жодного відношення до викладеного міфу, репрезентуючи при цьому на першому плані конотативну комунікативну функцію, яка знаходить своє чисто

граматичне вираження у кличному відмінку. Такі приклади неодноразово знаходимо у Еврипіда, зокрема, у „Іфігенії в Тавриді": стасим перший, строфа перша *{"Темна, мов ніч, Темна, мов ніч, морська протоко..."),* стасим другий, строфа перша *("пташко - ти, що край скель морських, Де, біліючи, хвиля б'є, Піснею сиплеш сумною! ").*

У зв'язку з цим зупинимося детальніше на хоровій пісні, що становить пород трагедії "Іфігенія в Тавриді". Умовно його можна поділити на три частини. Перша - звернення учасниць хору до наявного або уявлюваного поблизу народу. Тут виділяється фатична функція хору, основним завданням якої, за Р.Якобсоном, є встановлення комунікативних зв'язків, акцентування уваги на співрозмовникові, що реалізується посередництвом обміну ритуальними формами або навіть цілими діалогами. Так, провідниця хору виступає із звичним закликом дотримувати благоговійної тиші, щоб не порушити необережним словом їхнього священного обряду: *"Занімійте побожно, сусіди Островів двох, що в морі Евксінському Височать побіч себе.* Друга частина - звернення хору до богинь: *"О дочко богині Лето, Володарко гір Діктінно, В твій храм, де над рядом колон Щирозлоті сяють карнизи, До пречистої - чиста йду, Прислужниця жриці твоєї..."* Ця частина пароду є *проаodiov* або піснею-процесом, відомо, що вона виконувалася у супроводі флейти, коли хор святковою процесією наближався до храму, щоб принести дари або жертви. Місце перебування богині згадується з притаманною хору деталізацією *("щирозлоті карнизи").* За звичаєм, якщо хор не належить тій країні, де відбувається дія, вказується його батьківщина і причина, чому він її залишив. Фатичність передбачає такі уточнення, щоб запобігти будь-якому непорозумінню: довіра до мовця має бути повною. Тому тут згадується спочатку рідна хорові країна з її розкішним блиском, Еллада з її укріпленими стінами, потім більш загальна назва - Європа як процвітаюча культурна країна. Третя частина розглядуваної нами хорової пісні - це звернення учасниць хору до Іфігенії. Воно сповнене здивування, чого жриця так несподівано викликала їх до храму. На це вказують експресивні елементи: питальні речення, повторення одного за значенням слова: *Ми вже тут. Що таке? Що турбує тебе?*

Ми намагалися прослідкувати всі основні функції античного хору як мовленнєвого акту комунікації. Можна зробити висновок, що особливість хорових пісень як ліричного компоненту античної драми зумовлює різну ступінь використання тих чи інших функцій. Референтивна функція, хоча й присутня у піснях у більшій чи меншій мірі, поступається місцем експресивній функції, яка завжди домінує у ліричній поезії. Для встановлення комунікативних зв'язків з реципієнтом як внутрішнім, так і зовнішнім, важливу роль відіграє фатична функція. Референтивна функція у поєднанні з експресивною, поетичною, апелятивною та фатичною створюють сприятливі умови для емоційно забарвленої рецепції античного сюжету.

На теперішній час хор, втративши своє смислове значення, залишився традиційним фоном у європейській опері, зберігши лише риси колективності і пісенності і тільки одну функцію -бути музичним супроводом солістів, не беручи участі в дії.

Цитована література

1. Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. История учений о драме. - М., 1967.
2. Варнеке Б. В. Очерки из истории древнеримского театра. -М., 1903.
3. Варнеке Б. В. История античного театра. - М.-Л., 1940.
4. Полонская К. П. Некоторые особенности композиции комедий Плавта // Вопросы классической филологии. Сборник статей. Вып.2. - М., 1969.
5. Смыка О. В. О композиции "Аргонавтики" Аполлония Родосского // Вопросы классической филологии. Сборник статей. Вып. 3-4. - М., 1971.
6. Топоров В. Н. Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы (к вопросу об индоевропейских истоках) // Текст: семантика и структура. - М., 1983. -
7. Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. - М., 1988.
8. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. - Л., 1936.
9. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. - М., 1978.

10. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: "за" и "против". - М., 1975.
11. Евріпід. Трагедії. Переклад з давньогрецької А. Содомори та Б. Тена. - К., 1993.

Аннотация

На материале трагедий Еврипида "Ифигения в Авлиде" и "Ифигения в Тавриде" в статье рассматривается хор как мелич-ная (песенная) часть античной драмы. Основное внимание сосредоточено на коммуникативных аспектах хоровых песен, на функциях их как акта речевой деятельности. Особенности коммуникативных функций хора рассматриваются в сравнении с ямбической частью драмы.

Annotation

Choir as a song part of the ancient drama is considered in the given article on the basis of Euripides' tragedies „Iphigenia in Aulis" and „Iphigenia in Tauris". Special attention is paid to the communicative aspects of choral songs, their functions as an act of speech activity. The peculiarities of the communicative functions of choir are investigated in comparison with the iambic part of drama.

Стаття надійшла до редакції 27.12.2004
Статья поступила в редакцию 27.12.2004

УДК 82.0:159.963

Волик Е.Ф.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕФЛЕКСИЯ СНОВИДЕНИЯ: "СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА" Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Невозможно определить точную дату возникновения интереса у человека ко сну как особой реальности. Архаический человек в силу специфического синкретичного восприятия мира еще не противопоставлял сновидения и реальность. Дело не в том, что он не мог отделить, отличить одно от другого, просто для первобытного сознания не бьшо принципиальной разницы между этими состояниями. Для него и сновидение, и явь одинаково полны смысла. То, что человек современного цивилизованного общества воспринимает как противоречие, для архаического сознания противоречия не составляло. Поэтому сновидения представлялись первобытным людям такой же реальностью, как и мир, воспринимаемый в состоянии бодрствования. Для первобытных людей сновидение было абсолютным источником высшего знания и предвидения важнейших событий их жизни.

Современное сознание находит немало общего при сопоставлении феноменов сновидения и художественного творчества. По мнению Луиса Борхеса, "сны - это художественные произведения, возможно наиболее архаичный из способов художественного выражения" [Цит. по: 1, с. 47]. При всей дискуссионности данного положения несомненно наличие некоторых общих механизмов "работы сновидения" и процесса создания произведения искусства. В. Дильтей отмечал, что при всем различии этих состояний им "присуща живая сила наглядных представлений, их чувственная очевидность и богатство, выходящее за пределы действительности..." [2, с. 464]. Зрительные образы сновидений довольно сложно "перевести" в вербальную зону без потери смысла. При попытке пересказа, или даже запоминания сон утрачивает целостность, волнующий сюжет превращается в пустой блеклый эпизод. Аналогичное происходит, и когда мы пытаемся кратко изложить художественное произведение. Исчезает гармония, глубина смысла. Художественный образ представляет

 © Волик Е.Ф., 2004

собой неразделимое единство предмета и всего многообразия заключенных в нем значений. Комплексная сила их воздействия намного превосходит возможности каждого из них по отдельности. 3. Фрейд выделяет еще одну общую черту между сном и искусством - это пониженный контроль сознания и, как следствие, наличие бессознательных мотивов, комплексов. Об этом же свидетельствуют многие практики искусства. По словам новеллиста Пауля Гейзе, например, "лучшая часть всякого художественного открытия совершается в таинственном, бессознательном возбуждении, очень сходном с настоящим сновидением" [Цит. по: 3, с. 379]. Разумеется, между сновидными представлениями и образами, созданными творческим воображением художника, есть существенные различия. Создание художественного произведения неизбежно (при любой степени непосредственности, "наивности" творчества) сопряжено с авторской рефлексией, с его осознанными творческими установками. По верному замечанию Ф. Шиллера, "бессознательное в соединении с рассудком и делает поэта-художника" [4, с. 778]. Но при этом, сходство между творческим воображением и сновидением вряд ли можно отрицать.

Многие исследователи говорят об определенной самостоятельности сновидения и художественного произведения. Хотя, американские психологи предлагают особые способы контроля и управления снами, все же каждый из нас сталкивался с повторяющимися кошмарами, которые никак не повинуются нашим сознательным желаниям. Многие писатели утверждают, что в определенный момент художественное произведение (или отдельный герой) начинает "самостоятельную жизнь", подчиняясь особой логике развития. Художник часто говорит своим произведением больше, чем сознает. Авторская интенция и смысл завершенного произведения нередко не совпадают.

По мнению К. Г. Юнга, как в основе сновидений, так и в основе художественного творчества лежат общие схемы - архетипы. Понятие архетипа наиболее полно обосновано как структурная единица коллективного бессознательного. Архетип, как исключительно формальная структура, не обладает содержательной наполненностью. Архетип представляет собой находящиеся априори в основе индивидуальной психики инстинктивные формы, которые обнаруживаются тогда, когда входят в

сознание и проступают в нем в качестве реальных образов, представлений. Архетип является максимально общей, безликой матрицей, которая по-разному заполняется в сознании конкретного человека. Он не имеет оценочных характеристик, и может проявляться в бесконечности конкретных образов. На архетип невозможно повлиять, он не поддается переделке, коррекции. Архетип - это наследство, которое мы в принудительном порядке обязаны принять, это своеобразная генетическая память. Активизируясь, архетипы продуцируют образы сновидений и фантазий, стимулируют творческий процесс. Согласно концепции Юнга, сущность искусства можно рассматривать как последовательное развитие определенных архетипических моделей: "Творческий процесс, насколько мы вообще в состоянии проследить его, складывается из бессознательного одухотворения архетипа и его развертывания и пластического оформления-вплоть до завершения произведения искусства" [5, с. 38].

Все эти обстоятельства, как нам кажется, во многом и определяют частое обращение писателей к феномену сновидения в художественных произведениях. Художественная рефлексия сновидений широко распространена в словесном искусстве: Пушкин, Лермонтов, Достоевский, Толстой воссоздают сновид-ную реальность как сферу обнаружения скрытых смыслов бытия в его универсальном единстве, как осуществление связи человека с первоосновами мира.

Попытаемся показать это в ходе анализа рассказа Ф.М. Достоевского "Сон смешного человека".

Все произведение представляет собой пересказ сна героя им самим некоторому неявному собеседнику.

Типологически это сновидение восходит к такому жанру средневековой литературы как видение. Этот сон перемещает героя из плоскости сугубо личных интересов, выводит на общечеловеческий масштаб. Истина в данном случае выглядит как озарение, божественное откровение и воспринимается не умом, а сердцем. Такие сновидения строятся как путешествие, смена пространственного уровня является необходимой.

Особенности организации сновидения прослеживаются на основе нескольких антиномических пар: сон - реальность, сон -смерть, сон - прозрение.

Интересно, что сам смешной человек мыслит в категориях, свойственных мифологической культуре. В его сознании нет противопоставления между сном и физической действительностью. Истина, открывшаяся посредством сна, имеет огромное значение для дальнейшей жизни, она реальна, и даже реальней, чем окружающий дисгармоничный мир. А вот окружающие его люди, напротив, олицетворяют современного прагматичного человека, который относится к сну как к пустой фантазии. "Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. Но неужели не все равно сон или нет, если сон этот возвестил мне Истину? Ведь если раз узнал истину и увидел ее, то ведь знаешь, что она истина и другой нет и не может быть, спите вы или живете" [6, с. 439].

Представление о священном сне существовало почти во всех архаичных культурах. В Древнем Египте - это обряд инкубации, когда человек засыпал в храме с целью получения ответа на какой-либо важный вопрос. Существовала вера в правильность увиденного во сне решения. В Древней Греции практиковались сновидения в храме Асклепия. Асклепий - бог врачей, бог медицины. Гипнос и Морфей - его активные помощники, боги сна. Поэтому считалось, что сновидение в храме Асклепия содержит подсказку богов о диагнозе болезни и советы по лечению.

С возникновением религий монотеизма сновидению отводится особая функция. В этот период происходит четкое различение состояний сна и бодрствования. Для сознания верующего человека сон приобретает огромное значение, потому что только во сне Бог может напрямую обратиться к человеку. Сновидение является выражением божественной воли, способом непосредственного приобщения к высшей мудрости. Вещие, судьбоносные сны видят все библейские герои, каждое значимое событие предвосхищается сновидением.

Так и для смешного человека его сон является не только прозрением, не только рецептом от страшной тоски и одиночества, но и имеет несравненно большую ценность, чем действительность. Мир, в котором живет герой, лжив, он переполнен страданиями, он лишен целостности и гармонии. Главная черта в отношении к окружающим - это безразличие, выросшее из ненависти, одиночества, гордыни. "…В душе моей нарастала

страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно - это было постигшее меня одно убеждение в том, что на свете везде все равно. Я очень давно предчувствовал это, но полное убеждение явилось в последний год как-то вдруг. Я вдруг почувствовал, что мне все равно было бы, существовал ли бы мир или если б нигде ничего не было. Я стал слышать и чувствовать всем существом моим, что ничего при мне не было" [6, с. 434].

Именно сновидение становится переломным моментом в отношении смешного человека к жизни. Бахтин М.М. называет такой тип сновидений кризисными. Такой сон имеет определяющее значение для судьбы героя, это особый момент прозрения, духовного возрождения после всех сомнений прежней мучительной жизни.

В контексте "Сна смешного человека" воскрешение, перерождение после сна имеет не только символический смысл. В мифологической традиции сон является аналогом смерти, временного небытия, отсутствия в действительном мире. Герой Достоевского на самом же деле засыпает непосредственно перед попыткой самоубийства. В этом смысле, сон приравнивается к смерти, а пробуждение к воскрешению не только метафорически, но и согласно сюжетной логике рассказа.

Попытка самоубийства становится началом осознания Истины.

Рассказ начинается с описания профанного мира, темного, сырого и мрачного Петербурга, где нет главного - духовной основы бытия: " Истину я узнал в прошлом ноябре, и именно третьего ноября, и с того времени я каждое мгновение мое помню. Это было в мрачный, самый мрачный вечер, какой только может быть. Я возвращался тогда в одиннадцатом часу вечера домой, и именно, помню, я подумал, что уж не может быть более мрачного времени. Даже в физическом отношении. Дождь лил весь день, и это был самый холодный и мрачный дождь, какой-то даже грозный дождь, я это помню, с явной враждебностью к людям, а тут вдруг, в одиннадцатом часу, перестал, и началась страшная сырость, сырее и холоднее, чем когда шел дождь, и ото всего шел какой-то пар, от каждого камня на улице и из каждого переулка" [6, с. 434].

Здесь мы имеем дело с катастрофическим временем и пространством, которые враждебны герою. Налицо точная фиксация пространственно-временных координат, но это как раз признак проблемной для героя ситуации, когда он в разладе с миром и с собой, когда все лишено гармонии.

Согласно мифологической традиции, ситуация хаоса предшествует акту творения. Интересно, что в мифе - дождь, вода, ливень - всегда разрушающая, эсхатологическая стихия, противостоящая человеческому миру и порядку. Стихия дождя зачастую наделяется волей, разумом; и эта воля направлена к разрушению темного, мрачного, пугающего мира. Вода - это начало жизни, первооснова. В свете теории психоанализа "вода является чаще всего встречающимся символом бессознательного" [7, с. 140]. Для героя именно этот вечер становится точкой отсчета "новой жизни", в которой находится место его идеалам. И, одновременно, это возвращение к представлению о "золотом веке", которое существует у большинства народов, вне зависимости от реального исторического прошлого.

И все же даже в таком описании природы находится надежда на спасение. "Небо было ужасно темное, но явно можно было различить разорванные облака, а между ними бездонные черные пятна. Вдруг я заметил в одном из этих пятен звездочку" [6, с. 435]. Эта яркая точка олицетворяет прорыв к другим, возможно более совершенным мирам, дает некий свет уже здесь, на Земле. Это знак того, что бытие пронизано смыслом, даже если внешне все выглядит бессмысленным и мрачным. Это возможность озарения чуждого пространства города смыслом бесконечной истины, это сопричастность, сопряженность двух миров - мира жестокой реальности и гармоничной божественно устроенной вселенной.

М. Бахтин пишет о рассказе Достоевского: "Сон здесь вводится именно как возможность совсем другой жизни, организованной по другим законам, чем обычная (иногда прямо как "мир наизнанку"). Жизнь, увиденная во сне, остраняет обычную жизнь, заставляет понять и оценить по-новому. И человек во сне становится другим человеком, раскрывает в себе новые возможности, испытывается и проверяется сном" [8, с. 252].

Тема последних часов жизни перед самоубийством героя особенно обнажена и обострена. После того, как "смешной человек" принял окончательное решение покончить с собой, он встретил на улице девочку, которая умоляла о помощи. "Смешной человек" грубо ее оттолкнул, так как уже чувствовал себя вне всех норм и обязанностей человеческой жизни. Вот его размышления: "Но ведь если я убью себя, например, через два часа, то что мне девочка, и какое мне тогда дело и до стыда и до всего на свете!.. Ведь я потому-то и затопал и закричал диким голосом на несчастного ребенка, что, "дескать, не только вот не чувствую жалости, но если и бесчеловечную подлость сделаю, то теперь могу, потому что через два часа все угаснет" [6, с. 436]. Такое моральное экспериментирование, по наблюдениям Бахтина, характерно для всего творчества Достоевского. Это вопрос о вседозволенности в мире, где нет моральных абсолютов, где нет Бога и вечной жизни души.

Образ ребенка один из излюбленных в системе поэтики Достоевского. Это воплощение совести и невинного, неискупимого страдания, это упрек обозленному взрослому, и одновременно крик о помощи, мера любви. В классификации архетипов Юнга архетип ребенка занимает довольно важное место. "Божественный младенец символизирует вечно возрождающийся дух, освобождение, высший смысл, исцеление, единство противоположностей" [9, с. 133]. Ребенок - некая еще нереализованная потенция, открытость всему новому, возврат к бессознательной идентичности человека и мира. Образ девочки умоляющей о помощи является своеобразным индикатором моральной зрелости, отзывчивости и доброты героя. Чувство вины перед ней сопровождает смешного человека на протяжении всего рассказа, и только к концу появляется возможность искупления. "А ту маленькую девочку я отыскал! " [6, с. 452]

Далее развивается центральная тема кризисного сна, точнее, тема перерождения человека при помощи сновидения. СМ. Телегин считает, что "подлинный смысл самоубийства героя раскрывается в свете мифа о боге-шамане Одине. Чтобы познать тайны мира, Один вешается на ветки мирового дерева - явный мотив шаманской мифологии. У многих народов во время колдовского обряда шаман погружается в сон, который воспринимается как его смерть или самоубийство, причем душа отделяется от тела и странствует по иным мирам, к звездам, где живут великие божества и духи. Полет этот связан с идеей восхождения, духовной эволюцией, обретением свободы и истины" [10, с. 36].

Герой переживает во сне свое самоубийство и похороны. Главное ощущение в могиле - это сырость, влажность. "Всегда, когда я прежде наяву представлял себе, как меня похоронят в могиле, то собственно с могилой соединял лишь одно представление сырости и холода. Так и теперь я почувствовал, что мне очень холодно..." [6, с. 440]. Далее снова следует упоминание о водной стихии. "Но вот вдруг на левый закрытый глаз мой упала просочившаяся через крышку гроба капля воды, за ней через минуту другая, затем через минуту третья, и так далее..." [6, с. 440]. Капля - это уменьшенный и предельно концентрированный символ все той же бессознательной стихийной животворящей силы, это часть того потока, который наводнил Петербург. Ощущения в могиле описываются в тех же терминах, что и ощущения того вечера накануне сна. Холод и сырость являются основными эмоциональными характеристиками пространства. Здесь, в пределах одного художественного произведения очень явственно реализуется один из главных признаков архетипа -амбивалентность. Водная стихия, представляющая архетип Великой Матери, проявляется в двух внешне несопоставимых образах: огромного мощного потока и маленькой, "назойливой" капли. И то, и другое несет собой обновленную, принципиально иную жизнь, и одновременно, разрушение, низвержение старых основ бытия. По наблюдениям С. С. Аверинцева, "погрузиться в воду - это значит вернуться в хаос, во тьму материнского лона, чтобы заново родиться" [9, с. 126].

Во время путешествия героя на другую планету снова появляется звездочка. "Я помню, что вдруг увидал в темноте одну звездочку. "Это Сириус?" - спросил я... - "Нет, это та самая звезда, которую ты видел между облаками, возвращаясь домой" [6, с. 441]. Здесь мы видим приближение к идеалу, гармонии. Та звездочка, которая с Земли была недосягаемой, теперь становится ближе. Звездочка выступает в качестве символа возможности другой жизни при перемещении из одного пространственно-временного уровня в другой. В свете теории архетипов звездочку можно понимать

как проявление Анимы героя. Анима - это бессознательная женская сторона психики мужчины, это олицетворение всех тех качеств, которые считаются женскими: неясные предчувствия, нестабильность настроения, способность любить. Анима является в данном случае проводником, посредником на пути к внутреннему миру, к обретению Самости.

Затем идет описание рая на такой же точно планете, как наша Земля. Картины Золотого века в "Сне смешного человека"- наиболее ясное изображение того, как человек должен жить на самом деле. Герой реально живет в своем сне, переживает, эмоции, действует, переходит во вторую реальность мифа-сна. Здесь, как и в мифах, действительное становится иллюзорным, а иллюзорное действительным: "Пусть это сон, но все это не могло не быть. Знаете ли, я скажу вам секрет: все это, быть может, было вовсе не сон!" [6, с. 451]. Дальнейшая жизнь "смешного человека" - воплощение его сна в реальной жизни. Так сон прямо переходит в жизнь.

Достоевский особенно акцентирует внимание на том, что I Истина может быть предметом только непосредственного видения, а не абстрактного научного постижения. Представление об Истине имманентно человеку на уровне коллективной памяти, и поэтому может быть восстановлено, а не узнано заново. "Главное - люби других как себя, вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь, как устроиться. А между тем это только старая истина, которую биллион раз повторяли и читали, да ведь не ужилась же!" [6, с. 452]. И не ужилась именно по причине чрезмерной просвещенности, когда изощренный рассудок логически может оправдать любое злодейство.

Смешной человек сам разрушает рай, он развращает всех. I Появляются различные социальные структуры, разрушается синкретичность восприятия. Представление о рассудке заменяет идеалы любви и справедливости.

К концу повествования герой полон решимости идти проповедовать Истину, несмотря на всеобщее осмеяние и недоверие. Благодаря сновидению гармонизируется духовная жизнь героя. Если использовать терминологию последователей Юнга, то можно говорить о процессе обретения Самости. Самость осмысляется как воплощение целостности и гармонии. В понимании Юнга развитие

самости - это главная цель человеческой жизни. По его наблюдениям, одним из наиболее часто встречающихся в сновидениях символов перехода в трансцендентное, является путешествие, в котором спящий проникает в тайны мирозданья.

В основе образа смешного человека лежит архетип Мудреца (Пророка), обретающего истину посредством прямого контакта с Высшим разумом (пусть даже сновидного). Имеется в виду дух, который осуществлял перемещение героя через миры. Характерно, что для своих современников герой является фигурой несколько комичной, к его словам никто не относится серьезно. В философии Юнга Мудрец является персонификацией жизненной мудрости и зрелости.

Анализ архетипов, исследование влияния мифологических и культурных моделей необходим для выявления структурных схем, общих для таких сфер духовной жизни личности как сновидение и художественное творчество. Эта работа позволит выявить механизмы сознания и подсознания, которые принимают участие в процессе формирования образа.

Цитированная литература

1. Алленов М. М. Изображение и образ сна в русской живописи. В. Борисов-Мусатов. "Водоем" // Сон - семиотическое окно. - М., 1993.
2. Зарубежная эстетика и теория литературы XEX - XX в. в.: Трактаты, статьи, эссе. - М., 1987.
3. Арнаудов М. Психология литературного творчества. - М., 1970.
4. Шиллер Ф. Собрание сочинений. - В 8 т. - Т. 8. - М.; Л., 1950.
5. Юнг К. Г. Человек и его символы. - М., 1998.
6. Достоевский Ф. М. "Сон смешного человека" // Ф. М. Достоевский. Рассказы. -М., 1989.
7. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии. - 1998. - № 1.
8. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. - М., 1972.

9. Юнг К. Г. К пониманию психологии архетипа младенца // Самосознание европейской культуры XX века. - М., 1991.
10. Телегин С. М. Основной миф Достоевского // Литература в школе.-1998. - №4.

Аннотация

В статье исследуется взаимосвязь между сновидением и художественным творчеством. Это особые типы реальности, для которых характерны условность, повышенная степень влияния сферы бессознательного, наглядная представляемость образов и др. Анализируются некоторые общие механизмы возникновения сновидений и процесса создания произведения искусства. На материале "Сна смешного человека" выявляются особенности сновидной реальности как сферы обнаружения скрытых смыслов бытия в его универсальном единстве.

Annotation

The article examines the interaction between dream and literary work. These are the specific types of reality, which are characterized by conventionalism, high level of influence produced by the sphere of the unconscious, demonstrable presentation of images and so on. Some generation mechanisms common for both dreaming and creating of a work of art are analyzed. The specific features of the dream reality as a sphere, where the hidden meanings of being in its universal unity are discovered, are shown on the material of "A funny man's Dream".

Стаття надійшла до редакції 24.12.2004
Статья поступила в редакцию 24.12.2004

УДК 82-2 "18'7"19"

Щербина Т.В.

МОТИВ СМЕРТИ В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Л.Н. ТОЛСТОГО

(на материале пьес "Власть тьмы" и "Живой труп")

Мотив смерти в творчестве позднего Толстого прослеживается довольно отчетливо. С самого своего детства Толстой ощущал личную зависимость от Бога, со страхом и надеждой искал признаков того, что Бог уделяет внимание не только человечеству вообще, но и ему, Толстому, в частности. Его ум постоянно занимала тайна предстоящей ему смерти. Невозможно перечислить все те места его произведений, где он старается приоткрыть завесу над загадкой смерти. Они рассыпаны во всех рассказах, а повесть "Смерть Ивана Ильича" целиком посвящена этой теме. Описание того, как герой умирает и в присутствии смерти переосмысливает свою жизнь и начинает видеть нечто неожиданное впереди, встречается у Толстого повсюду. "Лев Толстой ищет в смерти разумности "в последней инстанции", - пишет А.П. Кузичева [1, с. 259]. Один из английских литературоведов сказал даже, что тема смерти -основная тема Толстого. "Лев Николаевич за последний период своей жизни очень часто говорил о смерти, - вспоминали Е.В. Оболенская, - говорил о ней как о благе, как о желательном переходе из этой жизни в другую, как об освобождении" [2, с. 404].

Исследователи творчества Льва Толстого так или иначе касались темы смерти в его произведениях, поскольку она тесно связана с общей идейной направленностью его творчества практически на всех его этапах. Трудно назвать толстоведа, который, говоря о том или ином произведении писателя, не касался бы бытийных вопросов, волновавших Толстого на данный момент. Д.Н. Овсяннико-Куликовский, Е.В. Николаева, Е.Н. Купреянова, К.Н. Ломунов, Е.А. Маймин размышляли о духовных поисках Толстого, о вопросах жизни и смерти в его произведениях.

© Щербина Т.В., 2004

Этому посвящены работы А.А. Нестеренко, СИ. Стояновой, В.В. Основина, В.Я. Лакшина. Однако нам не встречалось работ, посвященных непосредственно теме смерти в пьесах "Власть тьмы" и "Живой труп".

Смерть, в особенности смерть в форме законных убийств, всегда ставила Толстого в тупик. В 1866 году он безуспешно защищал в суде солдата, ударившего командира и обреченного на смертный приговор. Особенно сильно подействовали на Толстого смертная казнь гильотиной, которую он наблюдал в Париже в 1857 году ("...хотел испытать себя и отправился на казнь преступника через гильотину, после чего перестал спать и не знал, куда деваться" [3, с, 92]), а позже - смерть любимого старшего брата Николая в 37-летнем возрасте в 1860 году. В "Исповеди" он пишет: "Когда я увидал, как голова отделилась от тела и то и другое врозь застучало в ящике, я понял - не умом, а всем существом, - что никакие теории разумности существующего и прогресса не могут оправдать этого поступка и что, если бы все люди в мире по каким бы то ни было теориям с сотворение мира находили, что это нужно, я *знаю, что это не нужно, что это дурно"* [4, с. 41]. "Быть может, человек, который просит о прекращении жизни, скажет что-нибудь или сделает важное и значительное - как за это ручаться?" -размышлял писатель [5, с. 335]. В статье "Не могу молчать" Толстой говорит о казнях, как правило, бедных и обиженных, о которых чуть ли не ежедневно пишут в газетах: "Все это для своих братьев людей старательно устроено и придумано людьми высшего сословия, людьми учеными, просвещенными. Придумано то, чтобы делать эти дела тайно, на заре, так чтобы никто не видал их, придумано то, чтобы ответственность за эти злодейства так бы распределялась между совершающими их людьми, чтобы каждый мог думать и сказать: не он виновник их. Придумано то, чтобы разыскивать самых развращенных и несчастных людей и, заставляя их делать дело, нами же придуманное и одобряемое, делать вид, что мы гнушаемся людьми, делающими это дело. Придумана даже такая тонкость, что приговаривают одни (военный суд), а присутствуют обязательно при казнях не военные, а гражданские. Исполняют же дело несчастные, обманутые, развращенные, презираемые,

которым остается одно: как получше намылить веревки, чтобы они вернее затягивали шеи, и как бы получше напиться продаваемым этими же просвещенными, высшими людьми яда, чтобы скорее и полнее забыть о своей душе, о своем человеческом звании" [6]. Говоря о казни как о преступлении перед своей человеческой сущностью, Толстой обвиняет в этом злодеянии людей "просвещенных", на которых держится общественное устройство, которые учат жизни других и которым призывают подражать.

"...Одним из основных приемов, которым Толстой пользуется в своей лепке образа, является испытание нравственной ценности героя у решающей черты жизни и смерти", -отмечает К.А. Федин [7, с. 501].

Толстой давно стал задумываться над общим смыслом жизни, соотношением жизни и смерти. После смерти своего семилетнего Вани он говорил: "Смерти нет, он не умер, раз мы любим его, живем им!" [8, с. 237]. Встав перед необходимостью выяснить личное отношение к смерти, Толстой обнаружил, что его жизнь, его ценности не выдерживают проверки смертью. "Я не мог придать никакого разумного смысла ни одному поступку, ни всей моей жизни. Меня только удивляло то, как мог я не понимать этого в самом начале. Все это так давно всем известно. Не нынче завтра, придут болезни, смерть (и приходили уже) на любимых людей, на меня, и ничего не останется, кроме смрада и червей. Дела мои, какие бы они ни были, все забудутся - раньше, позднее, да и меня не будет. Так из чего же хлопотать?" [4, с. 48] Эти слова Толстого из "Исповеди" раскрывают и природу, и непосредственный источник его духовного недуга. Он ясно понял, что только такая жизнь может считаться осмысленной, которая способна утверждать себя перед лицом неизбежной смерти, выдержать проверку вопросом: из чего же хлопотать, ради чего вообще жить, если все уйдет поглощено смертью? Толстой поставил перед собой цель: найти то, что не подвластно смерти.

По мнению Толстого, человек находится в разногласии, разладе с самим собой. В нем как бы живут два человека -внутренний и внешний, из которых первый недоволен тем, что делает второй, а второй не делает того, чего хочет первый. Эта

противоречивость, саморазорванность обнаруживается в разных людях с разной степенью остроты, но она присуща им всем. Противоречивый в себе, раздираемый взаимно отрицающими стремлениями, человек обречен на то, чтобы страдать, быть недовольным собой, человек постоянно стремится преодолеть себя, стать другим. Не приемля своего страдательного положения, человек хочет устранить причину своих страданий, освободиться от них. Он хочет сделать жизнь осмысленной.

Осуществление своих желаний многие люди связывают с цивилизацией, изменением внешних форм жизни, природной и социальной среды. Принято считать, что человек может освободиться от страдательного положения с помощью науки, экономического роста, искусств, развития техники, обустройства быта и тому подобного. Такой ход мыслей, свойственный, по преимуществу, привилегированным и образованным слоям общества, был присущ и Толстому в первой половине его сознательной жизни. Однако как раз личный опыт и наблюдение за окружающими, за людьми своего круга убедили его в том, что этот путь являемся ложным. Чем выше поднимается человек в своих мирских занятиях и увлечениях, чем несметней богатства, глубже познания, тем сильнее душевное беспокойство, недовольство и страдания, от которых он в этих своих занятиях хотел освободиться. Иными словами, знания в той или иной области очевидней демонстрируют всю степень несовершенства этой области, обнаруживают его неуничтожимые недостатки. Можно подумать, что если активность и прогресс умножают страдания, то бездеятельность будет способствовать их уменьшению. Неверность этого предположения обнаруживается на примере жизни Федора Протасова, тщетно пытавшегося посредством бездействия уйти от "пакостей жизни". Причиной страданий является не сам по себе прогресс, а ожидания, которые с ним связываются, та совершенно неоправданная надежда, будто повышением урожайности полей, увеличением скорости поездов можно добиться чего-то еще сверх того, что человек будет лучше питаться и быстрее передвигаться. Ошибочна сама установка придать человеческой жизни смысл путем изменения ее внешних форм. Если бы внутренний человек зависел от внешнего, если бы состояние души и сознания человека являлись следствием его

положение в мире и среди людей, между ними с самого начала не возникло бы конфликта. "Думать, что какое бы то ни было государственное устройство может сделать людей лучше, это все равно, что переводить стрелку часов и воображать, что этим исправляешь их внутренний механизм", - убеждал Толстой А.М. Новикова [9, с. 441].

Материальный и культурный прогресс не затрагивают страданий души. Явное доказательство тому Толстой усматривает в том, что прогресс обессмысливается, если учитывать смертность человека. К чему деньги, власть, к чему вообще стараться и чего-то добиваться, если все неизбежно оканчивается смертью и забвением? "Можно жить только, покуда пьян жизнью; а как протрезвишься, то нельзя не видеть, что все это - только обман, и глупый обман!" [4, с. 48] Трагизм человеческого бытия, по мнению Толстого, хорошо передает древнеиндийская басня про путника, застигнутого в степи разъяренным зверем. "Спасаясь от зверя, путник вскакивает в безводный колодезь, но на дне колодца видит дракона, разинувшего пасть, чтобы пожрать его. И несчастный, не смея вылезть, чтобы не погибнуть от разъяренного зверя, не смея и спрыгнуть на дно колодца, чтобы не быть пожранным драконом, ухватывается за ветки растущего в расщелинах колодца дикого куста и держится на нем. Руки его ослабевают, и он чувствует, что скоро должен будет отдаться погибели, с обеих сторон ждущей его, но он все держится, и пока он держится, он оглядывается и видит, что две мыши, одна черная, другая белая, равномерно обходя стволину куста, на котором он висит, подтачивают ее. Вот-вот сам собой обломится и оборвется куст, и он упадет в пасть дракону. Путник видит это и знает, что он неминуемо погибнет; но пока он висит, он ищет вокруг себя и находит на листьях куста капли меда, достает их языком и лижет их. Белая и черная мышь, день и ночь, неминуемо ведут человека к смерти - и не вообще человека, а каждого из нас, и не где-то и когда-то, а здесь и теперь, и это не басня, а это истинная, неоспоримая и всякому понятная правда" [4, с. 49]. И ничто от этого не спасет - ни огромные богатства, ни обширные знания, ни изысканный вкус.

С точки зрения Толстого, вывод о бессмысленности жизни, к которому как будто подводит опыт, явно противоречив логически, и с ним нельзя согласиться. Как может разум обосновать бессмысленность жизни, если он сам порожден жизнью? Поэтому в самом утверждении о бессмысленности жизни содержится его собственное опровержение: человек, который пришел к такому выводу, должен, прежде всего, свести счеты с жизнью. Если же он продолжает жить жизнью, которая хуже смерти, то, видимо, она не такая бессмысленная и плохая, как о ней говорится. Если жизнь бессмысленна, то как же жили и живут миллионы людей, все человечество? Если они продолжают радоваться жизни, значит, они находят в ней какой-то важный смысл? Какой?

Не удовлетворенный отрицательным решением вопроса о смысле жизни, Л.Н. Толстой обратился к духовному опыту народа, простых людей, живущих собственным трудом.

Люди из народа в вопросе о смысле жизни не видят никакой загадки. Они знают, что надо жить по закону божьему, то есть жить так, чтобы не погубить свою душу. Материальное ничтожество их не пугает, ибо остается душа, связанная с Богом. И смерть для них - не горе, а освобождение, естественный переход в иной мир: "...они не испытывают ужаса и печаль, в которую погружается стоящий около умирающего, самому ему чужда" [Ю, с. 65]. Малообразованность этих людей, отсутствие у них философских и научных познаний не препятствует пониманию истины жизни, скорее наоборот, помогает. Странным образом оказалось, что невежественные полные предрассудков крестьяне сознают всю глубину вопроса о смысле жизни, они понимают, что их спрашивают о вечном, не умирающем значении их жизни. Имеет ли конечная жизнь вечное, неуничтожимое значение и если да, в чем оно состоит? Если бы конечная жизнь человека заключала свой смысл в себе, то не было бы самого этого вопроса. Видимо, вопрос о смысле жизни шире охвата логического знания. Приходилось признать, что "у всего живущего человечества есть еще какое-то другое знание, неразумное - вера, дающая возможность жить" [4, с. 78]. Для Толстого жизнь, имеющая смысл, и жизнь, основанная на вере (как у простого народа), - одно и то же. "Мысль Толстого была

предельно ясна: если все люди не могут в равной мере пользоваться плодами цивилизации, если она развивается за счет одних в пользу других, значит, следует вообще отказаться от движения по этому пути", - пишет И.П. Видуэцкая [11, с. 99]. "В стремлении жить в общении с природой, в труде, в неустанной борьбе с ней и в твердом желании подчинить ее себе, сделать ее послушным орудием велений своих, путем накопленного им знания, опыта, энергии, вот в чем видит он главную задачу человека" [12, с. 129]. "Отвращение его к цивилизации выражается, главным образом в порицании городов и городской жизни", - соглашается С.А. Бере [13, с. 179].

Можно предположить, что обращение к идеалам крестьянской жизни было для Толстого еще одним способом устроить свою жизнь (после попыток обрести себя в общественном служении, семейном счастье и т.д.), сделать ее осмысленной. Это была отчаянная, уникальная, фантастическая по своей смелости попытка совершенно отринуть жизнь своего круга, сделать себя изгоем в среде, в которой он родился, ради обретения чего-то намного более значимого, важного, вечного и неизбывного. Но ведь и жизнь крестьян далека от идеала. Да, в них подсознательно живет истинное понимание своего предназначения, ибо они намного ближе земле, природе, перво-истокам, чем давно оторванное от корней аристократическое сословие. Но тяжелый, рабский труд убивает в крестьянах всякую возможность проявления своей человеческой воли, и когда речь идет о куске хлеба для голодных детей - тут уже не до нравственного совершенствования и духовной свободы. На наш взгляд, обращение Толстого к жизни крестьян тоже не оправдало себя, ибо не сделало писателя счастливым. Он пришел к выводу, что совершенствование самого себя -единственное, что остается человеку, чей дух не хочет погибнуть со смертью физической оболочки. Но, видимо, и стремления к нравственному совершенствованию недостаточно человеку дня более менее приемлемого существования на земле. Это последняя возможность жить достойно, за который он пытался ухватиться, - но этого мало для всей жизни. Возможно, в этой недостаточности для жизни духовного совершенствования Толстой не хотел признаваться даже самому себе, ибо

понимал, что в этом случае он сорвется в пропасть, лишенный последней надежды на осмысленное существование. Но не тем ли был вызван его уход, почти равноценный самоубийству, что все его поиски так и не придали смысла всем формам жизни, которые он перепробовал? Не потому ли тема смерти - сквозная для всего творчества Толстого? Не потому ли Федя Протасов кончает с собой, что и его "уход" не разрешил всех проблем для его близких и не принес успокоения ему самому? А ведь он тоже порвал с аристократами и стал жить с цыганами - искренними и естественными "детьми природы"...

В драме "Власть тьмы" Толстой также постоянно подводит зрителя к теме смерти. В зависимости от того, кто из героев сталкивается с ней или с мыслями о ней, эта тема наполняется соответствующим своеобразным содержанием. Мы уже говорили о философском, бытийном значении смерти как "власти тьмы". На житейском же уровне фактически со смертью мы сталкиваемся дважды. Умирает от отравления Петр - честный, добросовестный хозяин, не слишком склонный к проявлению тонких чувств, но добрый, искренний, верующий человек. И смерть его хоть и противоестественная, но по-своему умиротворенная; он жил в согласии со своей совестью и Богом и умер по-христиански, принимая свою судьбу. Отметим, что Бог для Петра, как и для Толстого, - это не тот Христос, Сын Божий, пришедший на землю спасти грешников и ставший для христиан светочем, примером. Это прежде всего совесть, живущая в каждом из нас, изначально знающая, что хорошо, что плохо; это Бог внутри нас - единственно верный, по Толстому, авторитет, именно к нему и стоит прислушиваться, а совсем не к проповедям отцов Церкви. Петр жил по совести и умирал с верой и смирением. Потому зритель понимает, что вопреки ситуации не Петр здесь - лицо страдающее. Грех лежит на его убийцах, на их шее затягивается петля, их затягивает в трясину, их будущее ужасней того, что сейчас происходит с Петром, уже освободившимся от земных несовершенств и людской злобы.

Иное дело - смерть новорожденного ребенка, которого убивают самые близкие люди. Эту сцену считают самой страшной в пьесе, она обнажает всю мерзость, жестокость, немыслимость происходящего. Автор, а вслед за ним и актеры,

создал обстановку, которая заставляет зрителей слышать хруст костей ребеночка, видеть галлюцинации его отца-убийцы Никиты, чувствовать его собственное "умирание" и чудовищную порочность людей, торопящихся окрестить малыша перед убийством. И здесь ребенок, не успевший хлебнуть ни горя, ни радости обычной жизни, прекращает страдать, уходя к Богу чистым и невинным. А для его убийц страдания многократно возрастают, и их судьба намного страшнее.

Для Анисьи и Матрены смерть - дело обыденное: все умирают, это неизбежно и горевать особо нечего. Важнее использовать чью-то смерть с выгодой для себя, для этого не страшно и подтолкнуть события. Грех, конечно, да ведь и другие так делают. Казнят вон людей сотнями - и живут потом спокойно, и Бог не наказывает. Мы ж не для себя - для близких стараемся, чтоб сыну, любимому подсобить. А обреченному - и священника приведем, и слово ласковое скажем, не звери ж. Все сделаем - "как положено". Для зрителей, с подачи Толстого, такое "непонимание" - хуже смерти. Таким людям кажется, что живут они легко и правильно, и не замечают, что незаметно подбирается к ним страшный дракон. А когда обернутся и увидят его раскрывающуюся пасть - не поймут, за что им такая страшная участь. Погибнут, терзаясь болью, обидой на судьбу, сознанием несправедливости к себе, вместо того, чтобы покаяться перед людьми и примириться с Богом.

Для Акима смерти в обывательском смысле просто не существует. Он абсолютно уверен, что для человека, живущего по нравственному закону, смерти нет, ибо душа его не умрет. Он живет по убеждению, что страдания телесной оболочки ничтожны и каким бы уничижительным занятием человек ни занимался, душа его может и должна оставаться чистой и праведной, а вера неуничтожимой. Чтобы жить по таким принципам, нужна немалая сила духа, ибо может оказаться (как и случилось с Акимом), что даже близкие люди не поймут тебя и станут для тебя чужими. Жить в одиночестве - серьезное испытание для твердости человеческого духа. Потому и выбор между общепринятой моралью и "трудной" правдой столь тяжел.

Проблема выбора стоит перед Никитой, которого все больше затягивают сложившиеся преступные правила. Для него смерть - вполне реальная вещь, угрожающая его человеческой сущности. Он боится как смерти, так и жизненных проблем, неудобств, общественного осуждения. Живя поначалу для удовольствия, он сознает неправильность такой жизни. В стремлении скрыть от людских глаз свои проступки (отношения с Мариной, Анисьей, Акулиной и т.д.) он все глубже увязает в грехе, все больше отдаляясь от чистоты и веры своего отца Акима, все больше приближаясь к порочности своей матери Матрены. Однако муки совести оказываются для Никиты столь тяжелы', что чаша весов вновь перевешивается в сторону Акима. Обдумывая самоубийство, Никита вдруг остро чувствует ложность этого выхода, неразрешимость своих проблем таким путем, тяжесть и гибельность для души такого поступка. Он начинает понимать, что главное для него мучение - грехи на душе, а не человеческое осуждение, и избавиться от этих страданий можно лишь посредством покаяния перед людьми, самим собой, Богом - и принятия своей участи со смирением и благодарностью. В характере Никиты прослеживаются те же условия для духовного возрождения, что и позже в характере Дмитрия Нехлюдова: 1) чуткость ко всякой лжи и фальши и 2) душевная незакостенелость, подвижность, склонность к переменам.

Особые отношения со смертью у Митрича. Отставной солдат, он много раз встречался с гибелью людей на поле боя. Он настроен более философски, спокойнее циничнее. Ему трудно жить с людьми, постоянно исподволь идущими на маленькие сделки с совестью, потому что он видел людей в "пограничных ситуациях" - потому и разбирается во многом лучше других, и события оценивает адекватнее. Он знает, что есть зло, с которым лично он не хочет примириться, но и повлиять на него не в силах. Он пытается не конфликтовать с окружающими и сохранять свою независимость, дорожить собственным мнением, никому не навязывая его и не страшась всеобщего осуждения, принимая недостатки жизни и людей как данность. В момент убийства ребенка он догадывается о происходящем, но считает, что бессилен как-то повлиять на

ситуацию. Он лишь не слишком успешно пытается защитить Анютку, отвлечь ее от ужаса случившегося, успокоить, заговорить, не дать ей даже в мыслях прикоснуться к этой мерзости. И все же девочка чувствует, что происходит. Для нее смерть - чудовищное, непостижимое зло. Смерть Петра она переживала тяжело, но убийство новорожденного младенца (Петр-то якобы умер своей смертью) сделало для нее смерть чем-то зловещим, грязным, несправедливым и неестественным.

Иннокентий Анненский [14] говорил, что нет другой трагедии, столь чуждой музыке, как "Власть тьмы", считая музыку "самым непосредственным и самым чарующим *уверением* человека в возможности для него счастья". Даже в молодые годы Толстой умел не подчиняться духу музыки. "...Могла ли проявиться власть музыкальной тайны в той поэзии, которая "Смертью Ивана Ильича" и "Холстомером" показала, что ей не страшна и та загадка, перед которой мы закрываем глаза?.. Поэт, который приподнимает и это покрывало, что может скрывать от него музыкальное?" [14] "Толстой при всей своей страстно могучей жизненности и именно потому, что жизненность его была так могуча, не мог не ценить свою личность, которая давала столько переживаний, и в ужасе думал о смерти", - писал А.В. Луначарский [15, с. 467].

Решимся сказать, что Толстой не боялся смерти. Пугающая большинство людей загадка в конечном счете переставала его страшить перед лицом более важных проблем. "Все страшатся смерти, - говорил писатель Токутоми Рока, - но смерть -избавление, так что бояться нечего..." [16, с. 321]. "Христианин не должен и не может бояться смерти", - говорил Толстой И.Ф. Наживину [17, с. 384]. Мужественный человек, Толстой не прекращал попыток определить для себя смысл жизни, не поддаваться панике, когда надежды одна за другой покидали его. Каждое его произведение, особенно в последний период творчества, - это попытка обобщить свой опыт, сказать людям то самое важное, что оформилось в его душе к моменту, когда он взялся за перо. Он говорил близким, что, возможно, последние годы его жизни - самые значимые для него, самые осмысленные и плодотворные.

Цитированная литература

1. Кузичева А.П. О философии жизни и смерти // Чехов и Лев Толстой. - М, 1980.
2. Оболенская Е.В. Моя мать и Лев Николаевич (Отрывок) // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. - Т. 1. - М., 1978.
3. Толстая А.А. Воспоминания // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. -Т. 1. - М., 1978.
4. Толстой Л.Н. Исповедь. В чем моя вера? - Л., 1990.
5. Ивакин И.М. Из "Воспоминаний о Ясной Поляне. 1880 -1885" // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2т.-Т.1.-М., 1978.
6. Толстой Л.Н. Не могу молчать. - Режим доступа: http://www.radzinski.ru/lab/nemogumolchat.shtml. - Название с экрана.-8.11.2004.
7. Федин К.А. Искусство Льва Толстого // Л.Н. Толстой в русской критике. - М., 1960.
8. Бунин И.А. Из книги "Освобождение Толстого" // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. - Т.2. - М., 1978.
9. Новиков А.М. Зима 1889 - 1890 годов в Ясной Поляне (картины яснополянской жизни в 1890-х годах) // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. - Т. 1. -М., 1978.
10. Вестник иностранной литературы. Октав Гудайль в Ясной Поляне // Интервью и беседы с Львом Толстым. - М. - 1987.
11. Видуэцкая И.П. Проблемы народа и культуры // Чехов и Лев Толстой.-М., 1980.
12. Эрленвейн А.А. Отрывки из воспоминаний о Ясной Поляне. 1861 - 1863 // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т.-Т. 1.-М., 1978.
13. Бере С.А. Воспоминания о графе Л.Н. Толстом // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. - Т. 1. - М., 1978.
14. Анненский И.О. Три социальных драмы, "Горькая судьбина". "Власть тьмы". "На дне" // Анненский И.О. Книга отражений. - С.-Петербург. - 1906. - Режим доступа: http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0330-l.shtml. - Название с экрана. -15.09.2004.
15. Луначарский А.В. О творчестве Толстого // Л.Н. Толстой в русской критике. - М., 1960.
16. Рока Токутоми. Пять дней в Ясной Поляне // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. - Т.2. - М., 1978.
17. Наживин И.Ф. О Льве Николаевиче // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. - Т.2. - М., 1978.

Анотація

На прикладі двох п'єс Лева Толстого в статті розглядається мотив смерті як один з основних мотивів у пізній творчості письменника. Він випробує своїх героїв у ситуаціях, коли вони повинні зробити вибір між загальноприйнятим та моральним законами. Герої "Влади пітьми" та "Живого трупа" намагаються знайти сенс життя перед обличчям неминучої смерті.

Annotation

In the article two plays by Leo Tolstoy serve as the basis for the study of one of the central motives in the writer's late creativity -that of death. He tests the characters in the situations, which force them to make a choice between conventional laws and moral ones. The personages of *Vlast' T'my* ("The Authorities of Darkness") and *Zhivoy Trup* ("The Living Corpse") try to find the sense of the life in the face of the inevitable death.

Стаття надійшла до редакції 14.12.2004
Статья поступила в редакцию 14.12.2004

УДК 82.1. - 2.09

Икомасова О.Г.

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. ВОРОНОГО

Облик М. Вороного как неоднозначного и противоречивого автора с универсальными взглядами на искусство привлекал внимание многих критиков и литературоведов, среди которых и современники поэта (А. Белецкий, А. Ковалевский, Б. Якубский, С. Русова), и более поздние исследователи (Г. Вервес, В. Кузь-менко, Т. Гундорова и другие). Именно М. Вороной, по мнению СО. Ефремова и О. Дорошенко, является зачинателем модернизма на Украине. Иван Ильенко пишет: "Поет самобутнього таланту, М. Вороний обстоював красу як "високе формування людського духу", значно розпросторив тематичні і жанрові рамки української поезії..." [1, с 10].

Можно долго перечислять малоисследованные вопросы поэтики М. Вороного, среди которых вопрос об особенностях субъектной структуры лирических произведений поэта. До сих пор должным образом не оценено новаторство М.Вороного в области поэтики, в особенности художественной образности и стихосложения, которые засвидетельствовали "глибинні зміни в структурі художнього мислення і в українській літературі" [2, с 33].

Поскольку автор произведения - носитель сознания, которое не совпадает ни с одним сознанием, выраженным субъектами речи или субъектами действия, а выражается целостностью всего произведения, выяснение позиции автора требует анализа всей системы соотношений субъектов поэтического мира. По Б.О. Корману, предложившему поэтапную методику изучения авторского сознания, "субъектная организация произведения есть соотнесенность всех отрывков текста с используемыми в нем субъектами" [3, с. 23]. Б.О. Корман отмечает, что каждое высказывание имеет своего субъекта с присущей нему "точкой зрения" на мир: физической, временной и идейно-эмоциональной. Именно такое понимание субъектной организации в особенности заостряет проблему соотношения автора лирического героя, и героев изображенной действительности, фиксирует различие их смысловых позиций. Говоря о лирическом герое, как субъекте высказывания, мы, прежде всего, имеем ввиду "я" произведения, организующее со своих позиций весь показанный в стихотворении мир. Субъекты поэтического бытия достаточно четко очерчены индивидуализированной характеризацией, пространственно-временными, нарративными и другими координатами текста как "полюса" поэтического мира.

 © Икомасова О.Г., 2004

Таким образом, Б. Корман сделал важный шаг в изучении природы деятельности творческого субъекта и взаимодействия его с другими субъектами произведения. Дифференциация точек зрения, осуществленная Б.О. Корманом [4], а также Б.А. Успенским [5], позволяет выделить в тексте субъектные "слои" или "сферы" автора, субъекта высказывания и персонажей.

В рамках нашей статьи мы обратимся к исследованию произведений М. Вороного с такой формой реализации авторского сознания как лирический герой. Цель исследования -выяснить своеобразие субъектных структур и формы взаимодействия основного субъекта поэтического бытия с персонажами изображенной действительности произведений М. Вороного. В основе моделей соотношения лирического героя и героев фабульного плана лежат пространственно-временные координаты или, по терминологии Бахтина, *хронотоп.* Основным критерием классификации структур взаимоотношении лирического героя с изображенным им миром является установление системы пространственно-временных координат относительно субъекта высказывания. Речь идет о так называемых "дейктических элементах", выражающих отношение субъекта высказывания к ситуации, месту, времени и участникам события изображения. В качестве таких элементов выступают указательные местоимения и наречия места и времени. Точкой отсчета дейксиса является позиция "я" субъекта высказывания (в нашем случае лирического героя), который фактически встроен в художественное целое и является в лирике точкой отсчёта (термин Т. Сильман), которая выражается в пространственно-временном сочетании *"здесь и сейчас".* Так, "сейчас" означает "в момент речи", т.е. "в настоящий момент говорящего", "здесь" - "в том месте, где находится говорящий в момент речи". Таким образом, фабульные герои должны быть соотнесены с парадигмой "там и тогда", со-

поставимой по принципу контраста с характеристиками "я". Однако если в авторском бытии выражена точка зрения лирического "я" и его саморефлексия доминирует ("я", субъект речи), то в фабульной реальности "я" это "он", объект наблюдения.

При исследовании творчества М. Вороного ученые скорее говорят о преобладании тех или иных настроений и тенденций, чем о последовательной эволюции взглядов. Контрастность как организующий принцип структурно-семантического параллелизма в стихотворных произведениях М. Вороного находится в прямом соотношении и взаимозависимости с со- и противопоставленностью основных субъектов поэтического бытия.

На уровне отношений лирического героя с персонажами фабульной действительности в поэтике М.Вороного были выявлены следующие субъектно-структурные конфигурации.

Моносубъектное "лирическое Я"

Произведения с такой структурой не имеют ярко выраженного интерсубъектного начала. Герой преодолевает диктат субъекта высказывания, поднимаясь до его позиции. При этом статус фабульного героя сильно повышается. Он приближается по своей функции к субъекту высказывания (субъекту авторского плана). В высказывание лирического субъекта вторгается интенция героя, воспроизводятся его чувства, мысли в момент фабульного события. В данной ситуации фабульный герой с его эмоционально-психической жизнью является инстанцией настолько сильной, что поглощает лирического героя и осуществляет собственное высказывание как его бытие. Слово лирического героя как бы исчезает, его, кажется, нет. На самом деле оно совпадает с воспринимаемым словом фабульного героя. При этом он "не является объектом для себя [т.к. в произведении нет эксплицированного фабульного персонажа - О.И.] ...На первом плане не он сам, а какое-то событие, обстоятельство, ситуация, явление" [6, с. 165].

Такой форме реализации авторского сознания соответвет-ствует *одновременность и соположенностъ лирического героя и фабульной действительности,* отношения в непосредственном пространственно-временном контексте (в одном плане).

К произведениям с моносубъектным лирическим "я" можно отнести "Тіні", "Осокорі", "Вечірні акорди", "В сяйві мрій". "Spharenmusik", "Зоряне небо", "Венера", "Вега", "Мавзолей", "Краса!", "Що зі мною таке...", "Credo", "Я - поет", "В душі моїй не згас...","Лист", "На скелі", "О, не минай!..", "Скрипонька", "Знову ранок, знову світ!", "Краю мій рідний!.." и другие.

На первый план выдвигается именно цель "самовыражения" героя, говорящий "центруется" исключительно на себе. В таких случаях "личностное Я"- это определенный субъект, очень сходный по мировоззрению с автором. Данная структура выражается у Вороного как:

- *непосредственное указание на 1-е лицо:* "Я" в данном случае - субъект действующий преимущественно в сфере эмоциональной: "Я дивлюсь в простір з нудьгою", "Я вслухаюсь в плескіт хвилі" [7, с. 38]; "Я знемігся, згорів... // Моє серце на попіл зотліло" [7, с 46-47]. "Я тужу тепер за вами"[7, с 38], "Я красу люблю" [7, с 68], "Що зі мною таке, я ніяк не збагну..." [7, с 72].
- *сложные с точки зрения субъектной архитектоники произведения, где обозначен интерес к философскому осмыслению психических состояний лирического героя.* Наиболее показа тельным в этом отношении является стихотворение "Тіні". Самовосприятие героя находится на грани абсурда из-за неопределённости, путаницы мыслей и ощущения трагической разобщённости и несовместимости, действительность вторгается и в изолированный мир "я", который описан с большой детальностью. Основа произведения "Тіні" – тонкая проницаемая граница между подсознательным и психологически явлениями, которые осознаются лирическим героем. Пространственно-временные характеристики субъектов и ситуации их общения представлены в нерасчленённом, слитном виде; при этом темпоральная характеристика "Я" и его окружения носит неопределенный характер. "Тіні" это рассказ о состоянии 1-го лица, ассоциативно соотносящегося с состояниями самого автора. Субъект речи в произведении необходимо существует, но словесное воплощение замыкается на описании его состояния ("Як сумно-сумно" [7, с. 35]) и "действий" его души/сердца ("Душа самотня спустила вії"",

"І плаче серце моє недуже" [7, с. 34-35]). Хотя глагольная форма 2-го лица ед.ч. и выступают здесь в обобщённо-личном употреблении, 2-е лицо представляет самого субъекта речи. - *указание на 3-е лицо ед. числа, чаще всего носящее имя поэта:* "Таємний друг, інтимний Ваш поет // Вам шле його як добрий дар, Наталю" [7, с 117]. В представленных моносубъектных моделях известные (и неизвестные) лирическому герою субъекты фабульной действительности, "третьи лица" активно влияющие на психическое состояние героя, сливаются с общим "пейзажным" фоном, утрачивают возможность какой-либо определённой субъектной и пространственно-временной соотнесённости, теряют какую-либо персонифицированность. При этом лирический герой может быть уверен в их отнесённости к его "прошлому", "земному" существованию, небезразличен к производимым ими действиям, будучи им подвластен.

В структуре произведений проявлением этих особенностей субъектной организации являются:

1) обилие безличных и обобщённо-личных синтаксических конструкций, обозначающих действия и состояния "третьих лиц". Все эти "звуки", "песни", "призывы" исходят из неизвестных, неизведанных лирическим героем сфер пространства: "Голоси бринять співочі // В таємничій глибині" [7, с. 64].

2) неопределённо-личная семантика дейктических элементов, обозначающих эти неразличимые "третьи лица": "Снуються дивні витвори нудьги; //До мене линуть, простягають руки..." [7, с 43].

В силу моносубъектности организации (относящейся к "сюжетному настоящему"), женский персонаж в структуре стихотворных текстов в коммуникативном плане не является субъектом речи и реализуется только как семантический субъект: "Покохала ти співи мої!" [7, с. 83], "Ти люба мені" [7, с 84], "Ти питаєш: чому я буваю чудний..." [7, с 87].

Характерным свойством авторского сознания в произведениях с моносубъектным лирическим "я" в творчестве М. Вороного является ярко выраженный национальный элемент. "Національний елемент, - писав М.Вороний у "Листі" до О.І. Білецького, - був у мені завжди дуже сильний, крім свідомості, він превалював у мені як поетична стихія. Тому й не дивно, що, незважаючи на свої революційні настрої (в яких я теж найперше шукав поезії), я раз у раз горнувся до різних націоналістичних українських організацій" [7, с 596]. Это патриотическая и социальная лирика поэта. Это произведения поэта непосредственно написанные впечатлением каких-либо важных событий, которые имели политическое значение ("На Тарасовій панихіді" 1911), или были проявлением протеста против национального и социального гнета ("Осокорі", 1908; "Лемент", 1905; "Краю мій рідний", 1908; "Серце музики", 1912).

"Я" лирического героя + "я " героя фабульной действительности

Данная общая схема представлена целым рядом вариантов. Выхода фабульного героя в план субъекта высказывания не происходит, и эти два субъекта не совмещаются, а дистанция между ними сохраняется. Благодаря этому в произведениях нередко появляются повествовательные мотивы.

Если для упрощения задачи рассматривать только субъекта высказывания, то легко увидеть » понять, что в произведениях с обозначенным типом структуры присутствует персонально тот же герой, который обязательно действует, совершает поступки. Это значит, что для субъекта высказывания существует время до и после совершенного поступка, это утверждение верно даже в том случае, если таким поступком является мысль лирического героя, его мечта, внутренние сомнения и тому подобное. Зона контакта с автором-творцом реализована через героя, повествующего о своем прошлом (или будущем) из текущего "настоящего", в котором сам герой продолжает существовать в образе рассказчика, формируя и свой (рассказчика), и свой же (героя) образ.

Отношения между лирическим героем и субъектами изображенной действительности в данной структуре предполагают две формы реализации:

а) *одновременность при удаленности субъектов* поэтического бытия в пространстве, отношения на расстоянии. К произ-

ведениям с такой структурой можно отнести "Соловейко", "В киреї темній тихо суне ніч..." и другие.

Второе стихотворение цикла "Весняні елегії" "Соловейко" современники М. Вороного считали произведением "типового сентименталізму" [8, с. 79]. В данном произведении заметно разделение двух явлений параллельных и одновременных фабульных дейст-вительностей; с одной стороны - мир Соловейко, с другой - мир героя. Примечательно, что лирический герой имеет контакт с обеими из них в реальной жизни. Такое противопоставление редко в творчестве М. Вороного. М. Вороной противопоставляет пессимистическим настроениям своей души оптимистическое мировосприятие, проводя пространственно-временные параллели, создавая параллельные миры, соотнесенные между собой реальности, границы которых проницаемы для лирического героя, но не проницаемы для реального (действующего, живущего в фабульном мире) героя.

б) *разновременность при удаленности субъектов поэтического бытия в пространстве.*

В произведении "Черное домино" автор пытается найти воплощение своей мечты и собственного идеала красоты во внешнем облике и духовном содержании Незабываемой. Фабульная действительность жизни персонажей - это танец, где "виринають і знову зникають" "арлекін, королева, циганка і паж, капуцин і метелик моторний" [7, с 126]. С первых строчек создается впечатление кипящего маскарада, в потоке которого "очі сяють, обличчя палають". Присутствующие окружение "я" и героини получает обобщённую характеризацию, из общей "собирательной" массы почти не выделяются отдельные личности: "все", "они", "гости", "равнодушные лица толпы", "любопытные соседи". При встрече с героиней произведения, имя которой М. Вороной, как и А.Блок не называет, лирический герой как бы отодвигается в фабульный мир маскарада. Происходит смена временных планов (настоящее -прошлое). Субъект высказывания передает обращение героини и свою эмоциональную реакцию как героя. Сменяется и ритмическая оформленость произведения.

Основное место занимают в структуре стихотворений характеристики женского персонажа, отсылающие нас в определённый момент прошлого. Характеристики "я", относящие его

состояния, действия к какому-либо моменту прошлого, представлены в виде "воспоминаний". При этом "я" лирического героя (субъекта высказывания) одновременно выступает в роли действующего лица произошедшего события (героя фабульной действительности) Сам факт "разделения Ego надвое" даёт повод для психодраматических ситуаций, создает условия для включения многочисленных "голосов", различных обликов, выступающих в роли субъектов и адресатов внутреннего диалога.

Итак, лирический герой и наличная для него действительность не являются чем-то безусловно стабильным. Кажется, что лирический герой свободно пересекает границы двух эстетических реальностей: из изображающей реальности, где он - субъект высказывания, он легко переходит в реальность изображенную, где он субъект действия. Это означает, что интересующие нас границы проницаемы.

В случае сокращения дистанции между этими субъектами лирический герой как бы удаляется на время, уступая место активному герою, но, не отдавая его совсем. Герой преодолевает диктат субъекта высказывания, поднимаясь до его позиции. Так автор-творец создает структуры с моносубъектным лирическим "я".

В структурах с более разработанной фабульной действительностью лирический герой не допускает полного отождествления с фабульным героем. Говоря о самом себе, он устанавливает дистанцию между собой "говорящим" и собой "говоримым". Ему не нужно, чтобы эта дистанция стерлась, т.к. тогда отпадает необходимость в субъекте высказывания как таковом. Кроме того, субъект высказывания не стремится к концентрации повествования только вокруг самого себя. Его задачей является изображение (хотя и в силу родовых особенностей в сжатой форме) фабульного, жизненного события, которое может произойти не только с ним как определенным человеком, но и с человеком вообще. Устойчивая позиция лирического героя относительно предмета описания влечет за собой более-менее детальную разработку фабульной реальности.

В контексте поэтических произведений М.Вороного обнаруживаются оба типа субъектных структур с лирическим героем, которые имели немаловажное значение для становления характера лирического творчества.

Среди перспектив рассмотрения проблемы можно выделить компаративный анализ субъектных структур с лирическим героем в творчестве различных поэтов, а также исследование других форм реализации авторского сознания в творчестве М. Вороного.

Цитированная литература

1. Ільєнко Іван. Лицар краси й ідеї // Урядовий кур'єр. - 1996. -24 грудня.
2. Гундорова Т. "Fiat" Миколи Вороного // Слово і час. - 1994. -№7.
3. Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения (Учебное пособие). - Ижевск, 1977.
4. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. -М., 1972.
5. Успенский Б.А. Поэтика композиции. - М., 2000.
6. Гинзбург Л.Я. О лирике. - Л., 1974.
7. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. - К, 1996.
8. Филиппович П. Молода українська поезія // Літературно-науковий вісник. - 1919. - Т. 74. - Кн. 4-6.

Анотація

У статті аналізуються суб'єктні структури с ліричним героєм у творчості М. Вороного. Особлива увага приділяється встановленню зв'язків між основним суб'єктом поетичного буття у ліриці та суб'єктами зображеної дійсності.

Annotation

The article is devoted to the analysis of subject structures with the lyric hero in M. Voronoy's works. Special attention is paid to establishing of the links between the main subject of the lyrical poetic being and the subject of the reality under depiction.

Стаття надійшла до редакції'23.12.2004
Статья поступила в редакцию 23.12.2004

УДК 821.133.1

Лохман Н.Х.

БИБЛЕЙСКИЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В СКАЗКЕ А. ДЕ СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ "МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ"

Являясь одним из самых загадочных творений в истории цивилизации человечества, Священное писание послужило мощнейшим источником сюжетно-образного материала для всей мировой культуры и для литературы в частности. Анализ функционирования, переосмысления, интерпретации библейских образов и мотивов в художественных произведениях всегда привлекал внимание исследователей. В отечественном литературоведении изучение этой проблематики актуализировалось лишь в последние десятилетия XX века, что явилось, прежде всего, следствием социально-политических и идеологических сдвигов в стране. Пристальное внимание к христианской этике и морали привело к тому, что с одной стороны, давно, казалось бы, знакомые нам произведения приобрели новое звучание за счет того, что вскрылись те глубинные семантические пласты, которые не воспринимались или сознательно опускались в условиях советской идеологии. С другой стороны, "мода на религию" получила и негативные последствия. Как отмечает один из крупных украинских литературоведов А.Е. Нямцу, "пытаясь уйти от "проклятого" прошлого, многие исследователи подвергают это прошлое тотальной христианизации" [1, с. 5]. Очень многие произведения мировой литературы оказались "жертвами" той или иной крайности. "Маленький принц" не является в этом смысле исключением. Так, советская исследовательница Г. Рягузова видит в сказке идеологическую анти-буржуазную подоплеку, сам же Маленький принц, согласно ее интерпретации, "терпит поражение в борьбе со злом, эгоизмом и равнодушием" [2, с. 10]. С другой стороны, современный исследователь Ю. Болотов считает, что в "Маленьком принце" "отражена христианская история" [3, с. 11]. На наш взгляд, оба утверждения искажают семантику произведения, уводя от истинного замысла.

Нам хотелось бы все же сохранить золотую середину, оставаясь в первую очередь "чистыми филологами" [4, с. 5], а не отда-

© Лохман Н.Х., 2004

вая дань моде. Целью нашей статьи является выявление и изучение библейского подтекста в исследуемом нами произведении.

В отечественном литературоведении о наличии евангельского подтекста в "Маленьком принце" впервые упомянула в одной из своих работ Л. А. Мироненко: "Евангельский подтекст (...) то и дело дает себя почувствовать в сказке Сент-Экзюпери" [5, с.273]. Задолго до нее французская исследовательница А.-М. Барберис вскользь провела некоторые параллели между Библией и "Маленьким принцем". Однако данная проблема не являлась основным объектом изучения в выше упомянутых работах и потому до конца раскрыта не была. Именно поэтому мы хотели бы в данной статье выделить евангельский пласт, который, естественно, не является единственным в произведении.

Мировая литература, в том числе и литература XX века, изобилует произведениями, посвященными религиозной тематике. Большинство из них - это литературные вариации событий, описанных в Евангелиях. Своеобразие же "Маленького принца" в том, что он не относится к числу произведений, где "обыгрываются" библейские сюжеты. В сказке скорее прослеживается некая перекличка со Священным Писанием, перенос основных понятий, символов, идей, что придает произведению обобщенно-символическое значение.

В образе маленького принца Сент-Экзюпери использует мотивы, связанные с евангельской версией Иисуса Христа. Между этими двумя персонажами прослеживается определенное сходство. Тонкая нить многочисленных реминисцентных преломлений заставляет то и дело сравнивать их друг с другом.

Прежде всего, повторяется мотив появления на Земле: и у того, и у другого "небесное" происхождение, и тот, и другой -лишь временно на Земле, и оба об этом знают. Когда маленький принц попадает на землю, его звезда как раз находится над ним, она как бы свидетельствует о его появлении. Рождение Мессии также имело звездное знамение :

"...et void que I'astre, qu'ils avaient vu a Г Orient, avangait devant eux jusqu'a ce qu'il vint s'arreter au-dessus de Vendroit оЙ etait Г enfant" (Mt 2.9) [6].

("И се, звезда, которую они видели на востоке, шла перед ними, как наконец пришла и остановилась над местом, где был Младенец" (Мат. 2.9)) [7].

Во время земного пути маленького принца происходят события, которые по-своему повторяют жизненные вехи Христа. Как заметила Л.А. Мироненко, в сказке "есть и испытание в пустыне перед своей "Нагорной проповедью". Есть и своеобразное "дьявольское искушение", исходящее от змеи. Наконец, есть добровольное принятие смерти и "вознесение", есть ожидание возвращения Маленького принца (...)" [5, с.273].

Маленького принца и Христа сближает также и отсутствие портретных характеристик. Сент-Экзюпери практически не дает описания своего героя; подчеркивается лишь один отличительный признак - копна золотых волос, которая на иллюстрации, сделанной самим Сент-Эксом, напоминает по своей форме нимб вокруг головы святых. Текст Евангелий так же не дает представления о внешности Христа, но эту функцию выполняют многочисленные иконы, изображающие его лик.

Биография маленького принца, как и жизнеописания Иисуса Христа, носит фрагментарный характер: нам известно ровно столько, сколько необходимо знать, чтобы понять, ради чего герой прилетел на землю.

Сходство наблюдается и в притчевости языка: к примеру, история о баобабах очень напоминает библейскую притчу о пшенице и плевелах. Как и Иисус, маленький принц преподносит истину часто в иносказательной форме: в виде загадочных вопросов и высказываний, смысл которых летчик должен постичь сам. Однако делают они это все же по-разному. Христос, поучая других, постоянно говорит притчами, наполненными мистическим смыслом. Маленький принц же говорит о вещах вроде бы конкретных и простых: роза, с которой он поссорился, баобабы, которые нужно уничтожать, вулканы, которые необходимо чистить и так далее. Внешне может показаться, что маленький принц живет в каком-то камерном мирке, где все предельно просто. Но тут же над этим "игрушечным" пластом возникает другой - эзотерический, который выражается в тех кратких, лаконичных, порою неожиданных высказываниях маленького принца, которые складываются в некое моральное учение.

Маленький принц так же, как и Иисус, передает свое учение через "ученика" - летчика. Здесь отдаленно возникает мотив апостольства. Однако Христос выступает как носитель истины, владеющей ею изначально. Маленький принц же должен прежде сам пройти путь познания и только потом открыть истину другому. Летчику тоже, прежде чем принять "учение", нужно пройти испытание в пустыне.

Для Сент-Экзюпери пустыня была местом особенным -прекрасным и загадочным, местом почти живым, "которое не открывается первому встречному" [8, с. 177]. Любовь автора к пустыне нашла свое отражение и в сказке. Однако здесь мы наблюдаем не только включение биографического контекста. Летчик попадает в Сахару не только потому, что автор пытается придать своему герою внешнее сходство с самим собой. Основная причина, конечно, не в этом. В "Маленьком принце" пустыня не просто фон, декорация, она хронотопична, это и символ, и метафора, отдельный образ, который опять-таки сближает сказку со Священным Писанием.

Несмотря на вполне определенный топоним - Сахара, пустыня приобретает обобщенный характер, растягиваясь до масштабов универсума. Пустыня становится частью романтического двоемирия Сент-Экса. Сначала, когда летчик вынужден посадить свой самолет в пустыне, он воспринимает это место с точки зрения любого взрослого человека: *"C'etait pour moi une question de vie ou de mort. J'avais a peine de Геаи a boire pour huit jours"* [9, с 8]. *("Надо было исправить мотор или погибнуть. Воды у меня едва хватило бы на неделю ")*

В начале сказки он "живет, действует, чувствует в сфере бытовой, где понятия предельно однозначны: вода - это вода, пустыня - это пустыня и смерть - это смерть" [10, с. 194]. Его жизненное пространство представляет собой строго очерченный круг, внутри которого, как и на планете фонарщика, нет места для двоих. Он видит только то, что можно увидеть глазами, отсюда - и непонимание между ним и маленьким принцем, и возникший между ними конфликт. По-своему переломной является

* Здесь и далее перевод цитат из произведений Сент-Экзюпери. -Н.Галь.

сцена, в которой летчик, занимавшийся починкой мотора, нетерпеливо отмахивается от маленького принца: *"Je m'occupe, moi, de choses serieuses!"* [9, с. 22] *("Ты видишь, я занят серьезным делом").* Реакция маленького принца неожиданна как для летчика, так и для читателя: он в первый и единственный раз проявляет негодование. Своей речью он как бы взрывает изнутри изначально заданную экзистенциально экстремальную ситуацию, за рамками которой и самолет, и жажда, и собственная физическая смерть становятся для летчика призрачными, появляется иная доминанта. *"J'avais lache mes outils. Je me moquais bien de mon marteau, de mon boulon, de la soifet de la mort. II y avait, sur une etoile, une planete, la mienne, la Terre, un petit prince a consoler!"* [9, с 23] *("Я бросил работу. Я и думать забыл про злополучную гайку и молоток, про жажду и смерть. На звезде, на планете - на моей планете по имени Земля - плакал Маленький принц, и надо было его утешить").* Летчик впервые произносит слово "утешить", он вдруг понимает его истинную ценность.

Слово "утешить" (consoler) является одним из ключевых в произведении. Сначала сам автор в посвящении Леону Верту говорит о том, что его друг "нуждается в утешении" [9, с. 5], затем плачет маленький принц, которого нужно утешить, потом маленький принц говорит летчику об утешении *("...quand tu seras console (on se console toujours) tu seras content de m'avoir connu"* [9, с 66] *("И когда ты утешишься (в конце концов всегда утешаешься), ты будешь рад, что знал меня когда-то")),* и, наконец, в последней главе летчик сам говорит о себе: *"Main-tenant je me suis un peu console"* [9, с. 68] (*"И все же понемногу я утешился").* Сама сказка в ее историческом контексте является утешением не только для Леона Верта, но и для многих других людей, живших в период Второй мировой войны. В аспекте же вневременном это утешение для всех, кто в нем нуждается. У Сент-Экзюпери явно прослеживается реминисценция библейского высказывания: *"Heureux ceux qui pleurent: Us seront consoles" (Mt, 5.4)* [6] *("Блаженны плачущие, ибо они утешатся" (Мат. 5.4) [7]).*

Образ плачущего ребенка, нуждающегося в утешении, появляется у Сент-Экзюпери еще в "Планете людей", но там герой

остается в стороне, он бессилен что-либо изменить, ситуация экзистенциально безысходна:

"Un enfant, la nuque au mur, pleure en silence ;il ne subsistera de lui, dans mon souvenir, qu'un bel enfant a jamais inconsolable. Je suis etranger. Je ne sais Hen. Je n'entre pas dans leurs Empires" [11, с.49] *("Откинувшись к стене, безмолвными слезами плачет ребенок; только это я о нем и запомню: славный малыш, навеки безутешный. Я чужой. Я ничего о них не знаю. Мне нет доступа в их владения ").*

В сказке же, утешение, воспринимаемое как форма спасения, оказывается возможным, но лишь после того, как люди вспомнят о детстве.

Категория детства занимает очень важную позицию в ценностной парадигме Сент-Экзюпери. У него детство это не синоним незрелости, а "особая форма мудрости, которую следует постичь" [5, с.273]. Здесь своеобразно преломилась новозаветная истина "Будьте, как дети...", *"...si vouz ne changez et ne devenez comme les enfants, non, vous n 'entrez pas dans le royaume des cieux. Celui-la done qui se fera petit comme cet enfant, voila le plus grand dans le royaume des cieux. Qui accueille en mon nom un enfant comme celui-la, m'accueille moi-meme"* (Mt 18.3-5) [6] *("...истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство небесное. Итак, кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царстве небесном. Кто примет одно такое дитя во имя Мое, тот меня принимает"* (Мат. 18.3-5) [7]) -проповедовал Иисус своим ученикам. *"Les enfants seuls savent ce qu'ils cherchent"* [9, с. 56] *("Одни только дети знают, чего ищут")* - говорит маленький принц стрелочнику; *"Oh, да ira (...) les enfants savent"* [9, с. 61] *("Ну ничего, дети и так поймут")* - успокаивает он летчика. В сказке детство - это тоже особое знание, только в Евангелиях оно открывает путь к Царствию Небесному, а у Сент-Экса оно дает возможность обрести счастье на земле. Вообще именно в этом и есть принципиальное различие между учением маленького принца и Иисуса Христа. С этой точки зрения маленький принц где-то даже противопоставлен Христу. Иисусу знание ниспослано свыше, это *"откровение..., которое дал Ему Бог"* (Отк. 1,1) [7], он был послан на землю, чтобы дать Новый Завет. Маленький принц же обретает

знание на земле, и это принципиально для авторской философии. В текстах Евангелий проповедуется идея о суетности земной жизни, тут человек должен следовать заповедям господним для того, чтобы лишь после смерти стать счастливым. По Библии тот, кто терпит лишения на земле, станет счастлив в Царствии Небесном. У Сент-Экзюпери нет этого религиозного мистицизма. Его философия носит более "приземленный" характер: счастливым можно быть и на земле, нужно лишь вспомнить самые простые на первый взгляд истины - ценить дружбу и любовь, содержать в чистоте свою планету, слушать свое сердце.

"...on ne voit bien qu'avec le coeur. L'essentiel est invisible pour les yeux" [9, с 55] *("...зорко одно лишь сердце. Самого главного глазами не увидишь")* - это фактически стержневая мысль сказки, своеобразный "ключик", который дает возможность маленькому принцу понять, почему ему дорога его роза, летчику - увидеть красоту пустыни, почувствовать настоящий вкус воды, понять, что является главным и что на самом деле нужно людям. Мысль Сент-Экзюпери о мудрости человеческого сердца уходит корнями в философию христианства. В Библии слово "сердце" в основном употребляется в значении переносном. В Священном Писании это слово является одним из ключевых и часто подразумевает под собой внутреннюю, потаенную часть человека, где, так сказать сконцентрированы его подлинные мысли и чувства. Это своеобразное ядро человеческой личности. Так, в Евангелиях от Луки сказано : *"L'homme bon, du bon tresor de son coeur tire le bien, et le mauvais, de son mauvais tresor, tire le mal, car ce qui dit la bouche, c 'est ce qui deborde du coeur"* (Lc 6.45) [6], *("Добрый человек из доброго сокровища сердца своего выносит доброе, а злой человек из злого сокровища сердца своего выносит злое; ибо от избытка сердца говорят уста его"* (Лук. 6.45) [7]). Выступая перед фарисеями, Иисус вспоминает пророка Исайю и говорит : *"Ce peuple m'honore des levres mais son coeur est loin de moi..."* (Mt 15. 8,9; Mc 7.6,7) [6] (*"Приближаются ко Мне люди сии устами своими и чтут Меня языком; сердце же их далеко отстоит от Меня..."* (Мат. 15. 8,9; Мар. 7. 6,7) [7]). По Библии, человек в своих действиях должен руководствоваться зовом сердца и поступать в согласии с ним: *"Que chacun donne selon la decision de sa coeur,*

sans chagrin ni contrainte, car Dieu aime celui qui donne avecjoie" (2 Co 9.7) [6] (*"Каждый уделяй по расположению сердца, не с огорчением и не с принуждением; ибо доброхотно дающего любит Бог" (2 Кор. 9.7) [7]).* Эта мысль, пожалуй, наиболее явно отразилась в "Маленьком принце", только в сказке она спроецирована на общечеловеческие отношения.

Евангельский подтекст в сказке дает о себе знать и в символике чисел. Прежде всего, это число 7, являющееся сакральным в христианстве. На седьмом году жизни летчик-ребенок впервые сталкивается с непониманием взрослых, на седьмой по счету планете - Земле маленький принц открывает истину для себя и других. Семь дней длится испытание летчика в пустыне (своеобразное сотворение человека) и, наконец, на седьмом году после расставания с маленьким принцем летчик понемногу утешается и рассказывает свою историю другим. Седьмая глава в сказке является переломной (глава, в которой происходит конфликт между летчиком и маленьким принцем). В первых шести главах герой еще очень далек от маленького принца, он не способен впустить в свой мир его трагедию. В конце седьмой главы плач маленького принца разрушает стену непонимания между героями, и закономерным становится то, что повествование приобретает непрерывный характер.

Другое число, которое, на наш взгляд, заслуживает внимания, число 4, которое встречается в сказке лишь в одном контексте - это количество шипов у розы. По мнению О. Диксона, число четыре, или тетрада, это "число чисел, равное Богу и всему творению. Ключ к Земле и Небу, открывающий духовное и материальное совершенство" [12, с. 489]. В сказке четыре разнонаправленных шипа у розы - своеобразная реминисценция креста. Роза в христианстве, а особенно в католичестве - непременный атрибут Христа и Девы Марии. Роза же с крестом "символизирует первоначальное единство, из которого развился мир" [13, с. 420].

В сказке, как и в Библии, многие явления, понятия повседневной жизни дуалистичны. Понятно это только особо посвященным, которые условно зовутся *"les enfants" (дети).* Интересно, на наш взгляд, обыгрывается символ воды, который в христианстве ассоциируется с учением Иисуса. Образ воды буквально пронизывает сказку от начала и до конца. Характерно то,

что летчик на протяжении всего повествования ни разу не вспоминает, ни о пище, ни о голоде, он говорит лишь о воде. Как только он оказывается в пустыне, для него дилемма жизнь -смерть прежде всего определяется наличием или отсутствием воды. Метафорично то, что тут же появляется образ океана как символа непреодолимого препятствия: *"J'etais bien plus isole qu'un naufrage sur un radeau au milieu de I'ocean"* [9, с. 8]. *("Человек, потерпевший кораблекрушение и затерянный на полоту посреди океана, и тот был бы не так одинок").* Здесь, как и в Библии отразились древнейшие представления людей о двойственной сущности воды: человек не может жить без воды, но он не может жить и в воде. Человек жаждет воды, но бежит от нее, если она обрушивается на него в виде стихийного бедствия (вспомним, к примеру, историю всемирного потопа или исхода израильского народа из Египта).

Изначально летчик воспринимает воду как продукт, необходимый для жизнедеятельности организма, ничем не отличающийся от искусственных пилюль, утоляющих жажду. Потому ему не понятны слова маленького принца *"L'eau peut aussi etre bonne pour le coeur"* [9, с 58] *("Вода бывает нужна и сердцу... ").* Знаковым является и тот факт, что запаса воды к летчика хватает ровно на столько, сколько длится его испытание в пустыне. Это своеобразная чаша судьбы, которую герой должен испить до конца. Когда же летчику удается преодолеть пустыню внутри себя, когда он впускает в свой мир те ценностные категории, которые были дороги маленькому принцу, ему, наконец, удается по-настоящему понять своего друга. И путь, который летчик проделывает в поисках колодца - это своеобразный крестный ход, только не на Голгофу, не к страданию, а, напротив, к радости. Во время этого пути герой максимально приближается к нравственному идеалу Сент-Экзюпери. Он уже не вспоминает о грозящей ему опасности и меньше всего теперь думает о себе. В нем нарастает до предела ощущение хрупкости человеческой жизни *("...je le pris dans mes bras...J'etais emu. II me semblait porter un tresor fragile. II me semblait mёme qu'il n'y eut rien plus fragile sur la Terre"* [9, с 58] - *"...я взял его на руки...Я был взволнован. Мне казалось, я несу хрупкое сокровище. Мне казалось даже - ничего более хрупкого нет на нашей Земле)"* и от-

ветственности за другого: *"Il faut bien proteger les lampes: un coup de vent pent les eteindre"* [9, с. 60] *("Светильники надо беречь, порыв ветра может их погасить").* Несмотря на жажду, он вдруг открывает для себя красоту пустыни: *"Je fus surpris de comprendre soudain ce mysterieux rayonnement du sable"* [9, с 58] (*"Я был поражен, вдруг я понял, почему таинственно лучится песок"), "Le sable, au lever du jour, est couleur de milel. J'etais heureux aussi de cette couleur de miєї"* [9, с. 61] *("На рассвете песок становится золотой, как мед. И от этого тоже я был счастлив").* Если в начале сказки для него пустыня - это одиночество, то теперь пустыня как бы меняется местами с непустыней. Оказывается, что несмотря на огромное количество людей, именно среди них и маленький принц, и летчик одиноки, то есть по сути находятся в пустыне. Попадая же в место, где "никто не живет", герои находят друг друга, познают то, что было скрыто от них в мире людей. Пустыня может быть и внутри человека, в сердце которого "никто не живет". Сент-Экзюпери показывает, насколько никчемной становится цивилизация, если умирают духовные ценности. Люди садятся в поезда и не знают, куда они спешат. Они "выращивают в одном саду пять тысяч роз ... и не находят того, что ищут" [9, с. 60].

Обратим внимание, что летчик не ищет колодец, а просто идет к нему. Когда он находит его, то не спешит утолить жажду: он любуется необычным колодцем, слушает его пение, дает сперва напиться маленькому принцу и лишь потом пьет сам. Теперь вода воспринимается уже не как средство для утоления физической жажды, а как дар сердцу: *"C etait doux comme une fete. Cette eau etait bien autre chose qu'un aliment. (...) Elle etait bonne pour le coeur, comme un cadeau "* [9, с 60] (*"Это было как самый прекрасный пир. Вода эта была не простая (...) Она была как подарок сердцу").* Вода выступает как средоточие жизненной энергии, энергии солнца: *"...dans I'eau qui tremblait encore, je voyais trembler le soleil"* [9, с 60] *("...вода в ведре еще дрожала, и в ней дрожали солнечные зайчики ").* Для летчика вода приобретает сакральное значение, он, наконец, понимает, "почему таинственно лучится песок", он в полной мере осознает, те истины, которые донес до него маленький принц, и которые являются абсолютом для автора. Вода, которую люди пытаются заменить искусственными пилюлями, стала символом подавляемой, вытесняемой духовности. Символично то, что герой находит колодец на рассвете, и недаром он вспоминает о Рождестве: для летчика это рождение - в нем рождается ребенок в бытийно-философском понимании. Сцена с колодцем почти ритуальна и по своему значению напоминает обряд крещения: летчик проходит своеобразное посвящение, символизирующее принятие учения маленького принца. Евангельский подтекст здесь очевиден: в христианстве вода прежде всего ассоциировалась с учением Христа. Вспомним хотя бы сцену встречи Иисуса с Самарянкой:

"Fatigue du chemin, Jesus etait assis tout simplement au bord du puits. (...) Arrive une femme de Samarie pour puiser de I'eau. Jesus lui dit: "Donne-moi a boire". (...) Mais cette femme, cette Samaritaine lui dit: "Comment ? Toi, un Juif, tu me demandes a boire a moi, une femme samaritaine !" Les Juifs, en effet, ne veulent rien avoir de commun avec les Samaritains. Jesus lui ripondit: "Si tu connaissais le don de Dieu et qui est celui qui te dit: Donne-moi a boire, c'est toi qui aurais demande et il t'aurait donne de I'eau vive" La femme lui dit: "Seigneur, tu n'as mёme pas un seau et le puit est profond; d'ou tiens-tu done cette eau vive ?(...) Jesus lui repondit : "Quiconque boit de cette eau-ci aura encore soif; mais celui qui boira de I'eau que je lui donnerai n'aura pluis jamais soif; au contraire, I'eau que je lui donnerai deviendra en lui une source jaillissant en vie eternelle"" (Jean, 4.6-14)[6].

("Иисус, утрудившись от пути, селу колодезя (...). Приходит женщина из Самарии почерпнуть воды. Иисус говорит ей: дай Мне пить (...). Женщина Самарянская говорит Ему: как Ты, будучи Иудей, просишь пить у меня, Самарянки? ибо Иудеи с Самарянами не общаются. Иисус сказал ей в ответ: если бы ты знала дар Божий, и кто говорит тебе : "дай мне пить ", то ты сама просила бы у Него, и Он дал бы тебе воду живую. Женщина говорит Ему: господин! Тебе и почерпнуть нечем, а колодезь глубок: откуда же у Тебя вода живая?(...) Иисус сказал ей в ответ: всякий, пьющий воду сию, возжаждет опять; А кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную" (Иоан. 4.6-14) [7].

Перекличку между сказкой Сент-Экзюпери и этим эпизодом отметила еще А.-М. Барберис, заметив, что "эпизод с Самарянкой наиболее явно раскрывает смысл "Маленького принца" [14, с. 72].

Сам образ колодца, столь часто встречающийся как в Ветхом, так и в Новом Заветах, как будто перенесся в сказку. Здесь, точно так же, как и в Библии, чтобы найти колодец, понадобилось чудо. В Библии это дар божественный, в произведении -это подарок маленького принца летчику и последний урок, который стал своеобразным итогом духовного становления героя.

В произведении отсутствует религиозный мистицизм и догматичность проповеди. То, что проповедует Сент-Экзюпери - это этическое учение, основанное на христианской морали, но не ортодоксия. По Сент-Эксу нравственный идеал достижим для всех, каждый, если захочет, может стать маленьким принцем (не потому ли *le petit prince* - с маленькой *p?).* Сам же маленький принц не является литературным воплощением Иисуса Христа, равно как и его "двойником", ему не свойственны архетипические черты страдания и иску-пительства. Чрезвычайно сложный по своей структуре образ маленького принца в значительной мере вобрал в себя евангельские черты, "но без какой бы то ни было мистики" [5, с. 273].

В заключение хотелось бы добавить, что выделение библейского подтекста дает возможность нового прочтения, казалось бы, давно знакомого произведения и позволяет глубже проникнуть в тайны художественного мира писателя.

Цитированная литература

1. Нямцу А. Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Часть I. - Черновцы, 1999.
2. Рягузова Г. Певец планеты людей. Предисловие // А. де Сент-Экзюпери. Планета людей. Маленький принц. - М., 1970.
3. К 100-летию со дня рождения А. де Сент-Экзюпери // Наука и религия. - 2000, № 6.
4. Русская литература XIX века и христианство. - М., 1997.
5. Мироненко Л. А. Вольтер и Сент-Экзюпери: от Кандида к Маленькому принцу, от счастливой утопии к трагической // Кормановские чтения: Материалы межвуз. науч. конф. -Ижевск, 1995. Вып.2.

6. La Bible. Nouveau Testament. - Paris, 1999.
7. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. - М., 2000.
8. Сент-Экзюпери А. де. Планета людей // А. де Сент-Экзюпери. Планета людей. Сочинения. - Кишинев, 1973.
9. Сент-Экзюпери А. де. Маленький принц: Парал. тексты на рус. и фр. яз. - М., 1992.
10. Мироненко Л. А. О гуманистической концепции человека в философской сказке Сент-Экзюпери "Маленький принц" // Метод и мастерство. - Вологда, 1970. - Вып.2.
11. Сент-Экзюпери А. де. Земля людей. Южный почтовый. На франц. языке. - М., 2001.
12. Диксон О. Тетрада // Энциклопедия символов, знаков, эмблем. - М., 2002.
13. Андреева В., Ровер А. Роза // Энциклопедия символов, знаков, эмблем. - М., 2002.
14. Barberis A.-M. Le Petit Prince de Saint-Exupery. - Paris, 1976.

Анотація

У статті подано аналіз та інтерпретацію біблейської символіки у казці А. де Сент-Екзюпері "Маленький принц".

Annotation

The article deals with the analysis and interpretation of biblical symbology in A. de Saint-Exupery's tale "The Little prince".

Стаття надійшла до редакції 12.12.2004
Статья поступила в редакцию 12.12.2004

УДК 8-21=882(09) "20"

Горенок Г.Ю.

ЮРІЙ ЖИВАГО ЯК ГАМЛЕТИЧНИЙ ТИП ОСОБИСТОСТІ (Шекспір у творчій рецепції Бориса Пастернака)

Розглядаючи російську літературу початку XX століття, можна виокремити декілька аспектів рецепції творчості У. Шек-спіра. Про деякі проблеми, пов'язані з рецепцією та інтерпретацією образу Гамлета у російській літературі Срібної доби ми вже писали [1]. Звертаючись до образного світу англійського драматурга, автори осмислюють і переосмислюють його в дусі свого часу. Персонажі російської літератури ведуть дебати навколо ідей Шекспіра та створених ним образів. На сторінках творів знаходимо епіграфи, цитати та афоризми з творів драматурга. Великі пристрасті, думки, почуття Срібної доби перегукуються з ідеями Шекспіра.

У даній розвідці ми спробуємо проінтерпретувати таке явище, як гамлетизм у творчості Бориса Пастернака. З одного боку, йдеться про осмислення поетом колізій дійсності через образ принца Гамлета, з другого - подібність характеру, способу мислення та вчинків Юрія Живаго (центрального персонажа роману "Доктор Живаго") до вчинків та мислення Гамлета. Спробуємо виокремити також історичний аспект рецепції трагедії Шекспіра "Гамлет" в творчості Б. Пастернака. Йдеться про те, що умови доби Ренесансу, у яких творив Шекспір, частково нагадують катаклізми у Росії часу Жовтневої революції, а потім -часу присудження Пастернакові Нобелівської премії.

Анатолій Нямцу, розмірковуючи над подібними проблемами, справедливо відмічав: "...конкретна трактовка сюжету (образу, мотиву) завжди прямо чи опосередковано зв'язана з проблематикою епохи-реціпієнта і її необхідно розглядати не як абстрактний художній експеримент, а як реакцію автора на якісь

 © Горенок Г.Ю., 2004

події і процеси конкретно-історичної дійсності"* [2, с 68-69]. На тісному зв'язку творчості Б.Пастернака з історією наголошував і Дмитро Ліхачов, підкреслюючи, що "Пастернак - син своєї доби", що поета "неможливо зрозуміти поза його часом" [3, с 31]. Перехідна епоха, в яку жив російський поет, епоха зміни орієнтирів і ідеалів, провокувала Пастернака на порівняння нестабільності в країні з тим, що відбувалося в Данії часів Шекспіра, саме тому образ Гамлета проектувався на сучасність, поглиблював її розуміння.

Свій переклад трагедії Шекспіра "Гамлет" Пастернак вперше прочитав прилюдно в лютому 1946 року. Поет писав: "Якраз в 36 році, коли почалися ці страшні процеси (замість припинення доби жорстокості, як мені здавалося в 35 році), все зламалося в мені, і єднання з часом перейшло в опір йому, якого я не приховував. Я занурився в переклади" [4, **с** 16-17]. Твори світових класиків стали соціально-моральною підтримкою для поета в ті роки. Пастернак так характеризує процес праці над трагедією "Гамлет": "Найвища, ні з чим незрівнянна насолода читати в голос без купюр хоча б половину. Три години відчуваєш себе в вищому розумінні людиною: чимось небезсловесним, незалежним, палким, три години знаходишся в сферах, знайомих від народження і першої половини життя, а потім в знесиллі від витраченої енергії попадаєш невідомо куди, "повертаєшся до дійсності" [4, **с** 17]. І як результат: захоплення трагедією англійського драматурга має сильний вплив на творчість поета, образ Гамлета входить в поетичний світ Пастернака, отримуючи там нове життя.

Звернемося спочатку до лірики поета і розглянемо вірш "Гамлет", текст якого вже був предметом детального розгляду багатьох дослідників. Оскільки у вірші відтворено ситуацію Гамлета, насамперед спробуємо, інтерпретуючи, зіставити вірш Пастернака з твором Шекспіра. Якщо ліричний герой Пастернака відчуває себе Гамлетом Шекспіра, то варто звернути увагу на те, як характеризує шекспірового Гамлета сам Б.Пастернак у своїй статті "Гамлет": "Образ Гамлета, змальований Шекспіром

* Тут і далі переклад з російської та англійської мій - Г.Г.

так докладно, явний і не пов'язується з уявленням про слабі нерви. За задумом Шекспіра Гамлет - принц крові, який ні на хвилину не забуває про свої права на престол, улюбленець старого двору і самовпевнений внаслідок своєї великої обдарованості самородок. У сукупності рис, якими його наділив автор, немає місця кволості, вони її виключають" [5, с 416]. Можливо, що вірш "Гамлет" з'явився тому, що доля принца хвилює поета, до образу Гамлета звернені його роздуми.

Спробуємо провести конкретні (семантично-структурні) паралелі між статтею Пастернака, присвяченою Гамлету, та його віршем "Гамлет". В вірші читаємо:

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль [6, с. 484].

Для цих рядків існує еквівалент у статті: "З моменту появи привида Гамлет відмовляється від себе, щоб "творити волю того, хто послав його". "Гамлет" - не драма безхарактерності, а драма обов'язку і самозречення".

Наступна пастернаківська цитата - "Я один, все тонет в фарисействе" - має відповідник у Шекспіра. Гамлет один протистоїть фальшивості світу і перед ним стоїть нелегка проблема:

"The time is out of joint: - O cursed spite, That ever
I was born to set it right!" [7, с 953] (Час вивихнув
суглоб: - О кляте зло, Що я колись був
народжений направити його!)

Поглянемо тепер, як бачить місію Гамлета Пастернак: "Набагато важливіше, що волею випадку Гамлет обирається в судді свого часу і в слуги більш віддаленого. "Гамлет" - драма високого жеребу, заповідного подвигу, дорученого призначення" [5, с.416]. Таким чином, ми можемо говорити про те, що своє розуміння становища Гамлета, характеру персонажа Шекспіра, трагічної колізії твору Пастернак відображує в вірші. У Пастернака Гамлет (як ліричний герой) доходить висновку:

Но продуман распорядок действий
И неотвратим конец пути...

У Шекспіра Гамлет говорить про це ж саме: "...there's a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come: the readiness is all" (В падінні горобця є особливе провидіння. Якщо воно має статися зараз, воно не станеться потім; якщо воно не має статися потім, воно станеться зараз; якщо воно не має статися зараз, все одно воно станеться).

Та звернемо увагу на те, що вірш "Гамлет" - це не просто один з віршів поета, а частина роману "Доктор Живаго". Вірш належить персонажові роману, Юрію Андрійовичу Живаго. Спробуємо тепер співвіднести вірш "Гамлет" з подієвою та духовною біографією Живаго, інтерпретуючи цього героя як гам-летичний тип особистості. Герой роману гостро відчуває приреченість цього світу і свою безпорадність перед невідомістю. Споглядаючи місто, людей він був "готовий принести себе в жертву, щоб стало краще, і нічого не міг" [6, с 176]. Можливо тоді і виникає в нього задум вірша "Гамлет". Та лише перед смертю Юрій Живаго доопрацював і переписав цей вірш. Вірш "Гамлет" народився з долі героя, який, як і Гамлет Шекспіра, не вмів приймати рішення без вагань, але водночас мав волю не піддаватися однозначним рішенням, які позбавляють сумнівів. І в цих ваганнях і сумнівах його інтелектуальна та моральна сила.

Елеонора Соловей зауважує, що цілком природнім є те, що вірш "Гамлет" сповнений біблійних ремінісценсій (біблійний образ чаші як жеребу, долі), так як "релігійність Юрія Живаго, як це характерно було для дореволюційної інтелегенції - форма самоусвідомлення, синонім морального здоров'я, спадкова форма гуманності і законів честі" [8, с 44]. Таким чином, задум Пастернака закінчити роман віршами завершує образ головного персонажа роману і водночас призводить до того, що ліричне "я" Пастернака зливається з ліричним "я" головного персонажа роману.

Аналізуючи літературні джерела творчості Пастернака, польський літературознавець Зигмунт Збировські зазначав, що "найбільше родинних зв'язків існує між творчістю Пастернака і Шекспіра", "не випадково доктора Живаго називають "російським" чи "радянським" Гамлетом" [9, с. 159]. Спробуємо розвинути цю думку. Розглянемо образ Юрія Живаго, як конкретний

тип особистості, втіленої в художньому образі, спроектованому на долю Гамлета. Сам Б. Пастернак, подарувавши своєму головному герою вірш "Гамлет", дозволив нам провести паралелі між Юрієм Живаго та персонажем трагедії Шекспіра "Гамлет".

Насамперед звернемо увагу на ту подібність між Гамлетом і Юрієм Живаго, яку підкреслив в вірші "Гамлет" Пастернак (про що йшлося вище): "Я один, все тонет в фарисействе".

Хоч сам Б. Пастернак співвідносить написання вірша з останніми роками життя свого героя, цей вірш перегукується з іншими періодами життя Юрія Живаго. Дуже часто лікар є самотнім, гірко усвідомлюючи розчарування в оточуючих та навколишній дійсності. Перебуваючи на фронті, Живаго "нетерпляче рвався" [6, с 154] назад до свого мирного життя, до друзів, до сім'ї. І ось, після двохрічної розлуки, вже вдома "напротязі декількох наступних днів виявилося, до якої міри він є самотнім". "Дивно потьмяніли і знебарвилися друзі. Ні в кого не залишилося свого світу, своєї думки". В останні роки життя Юрій Живаго приховує свої думки від оточуючих, розуміючи, що навіть колишні друзі не здатні зрозуміти його. Йому неприємні "наслідування прописних почуттів" його оточуючих, він не "виносить політичного містицизму радянської інтелігенції, того, що було її найбільшим досягненням..." Епоха, в яку жив Юрій Живаго, докорінно змінила погляди на людину, на світ. Напротязі всього роману ми можемо простежити, що саме те, що світогляд Юрія Андрійовича Живаго, його погляди на людей і суспільство різко відрізняються від поглядів оточуючих, і є джерелом самотності головного героя роману.

Аналогічним "зіткненням світоглядів" [10, с 34] назвав А.А. Анікст конфлікт між Гамлетом і Клавдієм, королем Данії. Смерть батька, зрада матері, підступність і підлість Клавдія - і Гамлет бачить вже іншою навколишність:

> How weary, stale, flat and unprofitable Seem to me all the uses of this world Fie on't! O fie! 'tis an unweeded garden, That grows to seed; things rank and gross in
>
> Nature
>
> Possess it merely.

> (Якими втомлюючими, нецікавими, нудними і
>
> безперспективними здаються
>
> мені всі цілі цього світу Тьху на нього! Тьху! Це непрополений сад, що занепадає; лише огидні і непристойні по природі речі заполонили його.) Коли привид розкрив Гамлету свою страшну таємницю, Гамлет шокований тим, що:

> That one may smile, and smile, and be a villain...
> (Що можна посміхатися, посміхатися, і бути
>
> негідником...)

Підступність, віроломство, підлість оточуючих призводить до того, що Гамлет робить гіркий висновок:

> ...to be honest, as this world goes,
> is to be one man picked out of ten thousand.
> (Бути чесним, при тому як влаштований цей світ,
> це бути одним з десяти тисяч.)

Гамлет, так само як і Юрій Живого, є самотнім в світі, де панують такі життєві принципи, які є чужими його моральним якостям. Серед оточуючих лише спокійний, врівноважений Го-раціо з його філософським відношенням до життя заслуговує на повагу Гамлета.

> Horatio, thou art e'en as just a man As e'er my conversation cop'd withal. (Горацio, ти є справжня людина зі всіх, з ким мені доводилося спілкуватися.)

Саме справжність, правдивість виділяє Гамлет, як найкращу рису Горацio. Відмітимо, що для Юрія Живаго "були близькими одні люди без фраз і пафосу". Людей "фраз і пафосу" в особі Озрика, піддає критиці і Гамлет. Вони, на думку Гамлета "...only got the tune of time, and outward habit...", тобто лише вловили мелодію часу і зовнішні звички. Гамлет порівнює таких людей з бульбашками, котрі лопаються, якщо "blow them to their trial", тобто видути їх, щоб випробувати.

Гамлет, представник епохи Відродження, епохи, коли погляди на людину докорінно змінювалися, сам по-новому трактує моральні цінності. Події трагедії "Гамлет" та події роману "Доктор Живаго" відображають таку суспільну ситуацію, такий період в історичному розвитку, коли уявлення про людину не співпадали з тим, якою людина була насправді. Ось як з захопленням говорить про людину Гамлет:

> What a piece of work is man! How noble is
> reason! How infinite in faculties! In form
> and moving, how express and admirable!
> in action, how like an angel!
> In apprehension, how like a God!
> The beauty of the world! The paragon of animals...
> (Що за витвір людина! Якою шляхетною є
> розсудливість! Яка неомеженість в здібностях! Зовнішньо
> і в рухах яка досконала і прекрасна!
> як вчинками подібна до ангела!
> Як розумінням подібна до Бога!
> Краса світу! Зразок досконалості серед всього живого!)

Переконання Гамлета, що людина прекрасна і здатна на самовдосконалення змінюється гірким розчаруванням в людях:

> And yet, to me, what is this quintessense of dust?
> Man delights not me; no, nor woman neither... (І,
> однак, що ця квінтесенція праху для мене?
> Мужчини не втішають мене, ні жінки...)

Борис Пастернак також підкреслює прірву, яка є між його героєм і навколишнім світом, вказуючи на те, що йому є "однаково немилим все фатально-типічне в сучасній людині, її завчений запал, криклива піднесенність і фатальна безкрилість, яку так старанно розповсюджують працівники науки та мистецтва для того, щоб геніальність продовжувала залишатись великою рідкістю". І Гамлет, і Живаго усвідомлюють контраст між своїм внутрішнім світом і світом навколишніх людей. Для Гамлета безумство, чи скоріше гра в безумство, є єдиним виходом в даній ситуації. Адже не раз в трагедії сам Гамлет прямо говорить

про те, що він прикидається. З Горацію, з акторами він при повному розумі. Королеві, в момент рочарування нею, він радить зрадити його і зізнатися Клавдію:

> That I essentially am not in madness,
> know; But mad in craft. (Те, що я по
> суті не є божевільним, знай; але
> захоплений обманом.)

Розчарування в оточуючих, в навколишній дійсності тяжко переживає і Юрій Живаго. "Він зійшов би з розуму, якщо б не життєві дрібниці, клопоти і турботи. Дружина, дитина, необхідність добувати гроші були його спасінням..." А все через те, що "доктор бачив життя неприкрашеним", "він вважав себе і своє середовище приреченими". Звернемо нашу увагу на трагізм світосприйняття Юрія Живаго. Він відчуває переміни, які назрівають в суспільстві. "Нависало неминуче... Він розумів, що він пігмей перед страхітливою машиною майбутнього, боявся його, любив це майбутнє і таємно ним гордився". І коли Живаго дивився на нещастя людей, на місто він "був готовий принести себе в жертву, щоб стало краще і нічого не міг". Отже, ми можемо відмітити не лише трагічне світосприйняття Юрія Живаго, а й відчуття ним відповідальності за свій час, готовність принести себе в жертву, заради того, щоб змінити життя оточуючих на краще.

Гамлет, як особистість епохи Ренесансу, наділений подібними рисами. Він завжди відчуває нещастя та негаразди, що мають статися. Ще до появи привида його мучать трагічні передчуття. Дізнавшись про одруження матері з Полонієм, Гамлет стверджує, що

> ...it cannot come to good.
> (...це не може призвести до добра.)

Також по дорозі до Англії Гамлет відчуває небезпеку, яка йому загрожує. Він так описує Горацію свій стан:

> Sir, in my heart there was a kind of fighting.
> That would not let me sleep...
> (Сер, в моєму серці було щось подібне до боротьби.
> Яка не дозволила б мені заснути.)

Такий свій стан Гамлет прирівнює до стану людини, закутої в кайдани. А перед поєдинком з Лаертом він признається Горацію:

"...how ill all's here about my heart...
.. .It is but foolery; but it is such a kind of gain-giving as would perhaps trouble a woman".
(...як тяжко тут біля серця...
...Це лише безглуздя; але воно таке, що могло б, можливо, стривожити жінку...)

Гамлет не тільки відчуває, що в Данії коїться страшні речі, що

"The time is out of joint".
(Час вивихнув суглоб.)

Він усвідомлює, що саме він "was born to set it right", тобто, що він був народжений направити його. Звернемо увагу на те, що в своєму знаменитому монолозі "to be or not to be" Гамлет розмірковує не лише над власними проблемами, а над

.. .the whips and scorns of the oppressor's wrong,
the proud man's contumely,
The pangs of despis'd love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns.
That patient merit of the unworthy takes...
(.. .батогами і презирством несправедливості гнобителя,
образами пихатої людини,
муками зневаженого кохання, зволіканням суду,
зухвальством відомств і відмовами,
котрі терплячий гідний отримує від негідних...)

Гамлет, відчуваючи себе відповідальним перед своїм часом, спочатку вагається, а потім вирішує: "...to take arms against a sea of troubles and by opposing end them", (...підняти зброю проти моря безпорядків і, чинячи опір, покінчити з ними.) Л.С. Виготський в своїй монографії про "Гамлета" зазначав, що саме Гамлет своїм світосприйняттям підкреслював, що "трагічне, як таке, витікає з самих основ людського буття, воно закладене в підвалинах нашого життя..." [11, с 261].

Проводячи паралелі між Гамлетом Шекспіра і Юрієм Живаго Пастернака, зазначемо те, що обидва є добре освіченими людьми. Юрій Живаго - не просто хороший фахівець, котрий цікавиться суто своєю професійною діяльністю. Його інтереси дуже різноманітні. Лікаря цікавить література. Проживаючи в Юрятині, він ознайомлюється з історією та етнографією Уралу. Повернувшись до Москви, він почав писати, його "книжки містили філософію Юрія Андрійовича, виклад його медичних поглядів, його визначення здоров'я і нездоров'я, думки про трансформізм і еволюцію, про особистість, як біологічну основу організму, міркування Юрія Андрійовича про історію і релігію, близькі до дядькових і Сімушкіна, нариси Пугачовських місць, де побував лікар, вірші Юрія Андрійовича і розповіді". Весь твір "Доктор Живаго" пронизаний філософськими роздумами головного персонажа, "безліччю думок про життя особисте і життя суспільства". Творча особистість Юрія Живаго, його роздуми знайшли своє відображення і в віршах.

Слід зазначити, що Гамлет теж розумна та благородна людина, поет і філософ. Нам відомо, що Гамлет отримав хорошу освіту в одному з найкращих навчальних закладів свого часу. Офелія, засмучена безумством свого коханого, характеризуючи його, відзначає розум Гамлета.

O, what a noble mind is here o'erthrown!
The courtier's, soldier's, scholar's... (Який
славний розум тут повалено
Придворного, воїна, вченого...)

Що Гамлет є добре освіченою, різносторонньою особистістю свідчить і те, що рекомендації, які він дає акторам, щодо виконання ролей, подібні до професійних зауважень режисера. Водночас ми бачимо, що Гамлет добре знає репертуар акторів, а найулюбленіші рядки декламує напам'ять (монолог Енея). Оточуючі не раз вказують на те, що принц є людиною благородною. Лаерт перед смертю називає Гамлета "noble", тобто благородний, а Горацію каже: "now cracks a noble heart", - зараз розбилося благородне серце. Ми можемо також стверджувати, що принц Данії є особистість творча. Гамлет пише віршоване послання Офелії, скромно зазначаючи:

I am ill in these numbers.
(Я погано пишу вірші.)

Однак, для влаштування сцени "пастки" Гамлет з майстерністю напише віршовану промову і вставить її в текст актора.

Філософські роздуми принца знайшли відображення в монолозі "бути чи не бути". Гамлет-філософ доходить висновку, що "there is nothing either good or bad, but thinking makes it so..." (ніщо не є ні добрим ні поганим, тільки думка робить все таким...) Розмірковуючи над плинністю людського життя Гамлет стверджує, що "a man's life no more than say One" (людське життя не довше, ніж сказати Один.) Він вважає, що "there's a divinity that shapes our ends" (є божество, яке керує нашими смертями).

Гамлет, розчарувавшись в оточуючих, розчаровується і в природі: "...this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory; this most excellent canopy, the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire, -why, it appears no other thing to me than a foul and pestilent congregation of vapours", (...ця прекрасна споруда, земля, здається мені неплідним мисом; цей найчудовіший навіс, повітря, поглянь, цей пишний звисаючий небозвід, ця велична покрівля, вкрита золотим полум'ям - чому здається мені нічим іншим ніж смердючим і отруйним скупченням парів.)

І такі думки призводять до того, що Гамлет хотів би, щоб: "O, that this too too solid flesh would melt, Thaw, and resolve itself into a dew! Or that the Everlasting had not fix'd His canon 'gainst self-slaughter". (Щоб це надто міцне тіло зчезнуло б, розтануло б, розтворилося б в росі! Або щоб Безсмертний не встановив свій канон проти самогубства.)

Ми окреслили певні подібності між Гамлетом та доктором Живаго, проте, Юрій Живаго, напротивагу Гамлету, завжди черпає сили в природі, незважаючи на розчарування та негаразди любить життя, про що свідчать такі його думки: "О як солодко існувати! Як солодко жити на світі і любити життя! О як завжди тягне сказати дякую самому життю, самому існуванню, сказати це їм самим в обличчя".

Багато літературознавців неодноразово зазначали що "Гамлет" Шекспіра найбільш близький до шекспірової концепції людини. Зокрема І. Анненський писав: "Я не знаю, чи була колись трагедія настільки близька людині, як Гамлет - Шекспіру, близька не в значенні самооцінки і автобіографічному... ні, а якось зовсім по-іншому близька...[...] Шекспір і Гамлет, - де причина і наслідок?..[...] Для мене Гамлет і Шекспір близькі один одному" [12, с 11].

Через образ Юрія Живаго просвічує особистість автора, його свідомість. Цьому є підтвердженням слова самого Пастернака: "Цей герой повинен представляти щось середнє між мною, Блоком, Єсеніним і Маяковським. І коли я тепер пишу вірші, я їх завжди пишу в зошит цієї людини - Юрія Живаго" [13, с. 229].

У літературознавчих дослідженнях, присвячених "Гамлету" Шекспіра, завжди відмічається внутрішнє роздвоєння датського принца, внутрішній аналіз та самокритику. Подібні думки ми зустрічаємо у Пастернака, який передаючи роман "Доктор Живаго" в журнал "Новый мир" та "Знамя" писав: "Я сам описав в романі внутрішнє роздвоєння людей, звинувачення котрих в повсякденних, звичних і статей і кінофільмів, високо і гарно звучащих висловах, які здаються такими очевидними і беззаперечними, доводили їх до щирої здачі і самокатування" [14, с.92]. Внутрішній драматизм, рефлексія, пошук відповідей на різні питання, сумніви і вагання, нерішучість, протиріччя в духовній сфері і в сфері суспільного буття, - ось риси, які є характерними як для Гамлета, так і для Юрія Живаго.

Д.С. Ліхачов зазначав: "Образ Живаго, якого немов би пронизує собою все життя, всі події, вся природа, який реагує на все глибоко і вдячно (адже він інтелігент), є надзвичайно важливим, адже через нього, через його відношення до навколишнього, передається в романі відношення самого автора до дійсності" [3, с 38]. Роман, що був наділений "силою морально-художнього опору тоталітаризму в усіх його проявах" [15, с 529] та вірші а ньому - це насамперед відображення філософських, релігійних, етичних уявлень самого Бориса Пастернака. Отже Пастернак розкриває себе через свого ліричного героя. І роман, і вірші, як його складова частина, є автобіографією духовного життя поета. Образ ліричного героя вірша "Гамлет" ототожню-

ється з образом сучасника, в даному випадку з Юрієм Живаго, людини, що відчуває себе Гамлетом по відношенню до оточуючих, навколишньої дійсності, адже лірична поезія - це відношення ліричного суб'єкта до речей, ситуацій, оцінка їх. Оскільки в переживаннях, думках, поведінці Гамлета відображена справжня природа людини, ми можемо інтерпретувати даний вірш як співвіднесення з такою життєвою ситуацією, коли виникає необхідність визначитися зі своєю життєвою позицією, прийняти те чи інше рішення. Тоді затих "гул" не в театрі, а затих "гул" життя. І тоді "подмостки" - це сцена самого життя, сцена на якій розігрується вічна драма під назвою "Життя". Людина розмірковує над своєю "чашею", "чашею", що призначена саме їй. А далі відмова від свого обов'язку, від своєї філософії, відмова бути героєм самозречення в сучасній ситуації життя, коли "все тонет в фарисействе". Однак є "замысел упрямый" і "продуман распорядок действий" як для Гамлета, так і для його сучасного двійника. Гамлет залишається собою, людиною вільної думки, яка протистоїть життєвій дійсності. Для Пастернака важливою є якраз колізія протистояння Гамлета реальності. І сучасник, залишаючись вірним своїй філософії життя, один протистоїть фарисейству, брехні та фальші, прийнявши ту роль, яка йому визначена долею. Як бачимо, Пастернак оцінює ситуацію сучасника через призму образу шекспірового героя. Зміст долі Гамлета у Пастернака пов'язаний з християнським розумінням жертви:

Если только можно, Авва Отче
Чашу эту мимо пронеси...

Ці рядки є перефразом слів Христа з молитви в Гефсиман-ському саду: "Отче мій, коли можна, нехай обмине ця чаша Мене. Та проте, - не як Я хочу, а як ти" [16, 46]. Мотив молитви звучить в першому вірші зошита Юрія Живаго, а продовженням євангельської теми є вірш "Гефсиманський сад", останній в цьому зошиті.

И, глядя в эти черные провалы,
Пустые без начала и конца,
Чтоб эта чаша смерти миновала,
В поту кровавом он молил отца... [6, с. 514].

Ліричний герой Пастернака ввібрав в себе широкий історико-культурний і літературний контекст. Для юдея Пастернака християнство - це насамперед людяність, духовність, європейська культурна спадщина. Творчість і християнство в свідомості поета переплітаються і взаємодіють. Місія поета - повернути людей до духовності, добра. Поет, як і Гамлет, протистоїть реальності, силам зла і руйнування. І трагічність положення поета часто в тому, що його, як і Гамлета, не розуміють сучасники. Найближчі друзі подекуди говорили про спад в творчості поета, про втрату самого себе. Щоб виконати свою місію, Гамлет повинен залишитися самим собою, людиною вільної думки. І Пастернак, відстоюючи своє мистецтво, пише 20.08.57 р. у листі до завідувача Відділу культури ЦК Д.А. Полікарпова: "Якщо правду, яку я знаю, потрібно спокутувати стражданням, це не є новим, і я готовий прийняти будь-яке" [17, с 246]. Образ чаші, метафорично символізує високе покликання, рокове призначення поета, невідворотність випробування. Взявши мотив моління про чашу з Євангелії, Пастернак висловлює свої переконання, виражає власні етичні світоглядні погляди. Таким чином, ми можемо проінтерпретувати вірш "Гамлет" співвідносячи його з біографією самого Пастернака. В листі до цього ж Д.А. Полікарпова Пастернак писав: "Люди, морально вибагливі, ніколи не бувають задоволені собою, в багато чому каються. Єдиний привід, з якого мені нема в чому каятися в житті, це роман". Отже, "чашу" свою Пастернак випив, написавши роман з віршами, в якому прожив разом зі своїм героєм таке життя, в якому він не каявся. І за право залишатися самим собою, відстоюючи своє мистецтво, Пастернак готовий страждати. "Я говорю про саме мистецьке у митці, про жертву, без якої мистецтво не потрібне і скандально безглузде. Я як і раніше, живу як хочу, і здоровий і щасливий цим правом, за яке готовий заплатити життям" [18, с 187-188], - пише він своїй знайомій Раїсі Мікадзе. Щоб зрозуміти вірш "Гамлет", потрібно згадати слова Б.Пастернака,

якими він в листі до Ольги Фрейденберг (Москва, 13 жовтня 1946 р.) характеризує роман "Доктор Живаго", а отже і вірші в ньому: "...- ця річ буде відображенням моїх поглядів на мистецтво, на Євангеліє, на життя людини в історії і на багато інше" [19, с 289]. Тому, ми маємо право говорити про гамлетизм Пастернака, як засіб сприймання дійсності через образ датського принца.

Ми зупинилися на можливості по-різному інтерпретувати один і той самий вірш. Семантичний простір інтерпретації дозволяє співвіднести вірш з твором Шекспіра, яким захоплювався Б.Пастернак, з радянською дійсністю, з долею Юрія Живаго, з долею самого Пастернака. Тут слід зазначити, що Пастернака найбільше цікавила колізія протистояння Гамлета навколишнім. Ми спробували проінтерпретувати вірш "Гамлет", співвідносячи його з біографією самого Бориса Пастернака. У даному випадку ситуація Гамлета, можливо, цікавила Пастернака з точки зору історії Радянського Союзу. Водночас, вірш є складовою тексту роману "Доктор Живаго" і написаний його персонажем. Ліричний герой вірша - це сучасник Пастернака, адже поет може написати вірш, відмовившись від автобіографічного аспекту, що дає йому змогу значно розширити тематику вірша.

Гамлетівські мотиви знову звучать в поезії Пастернака в 1959 році, коли внаслідок тиску і погроз влади, поет змушений був відмовитися від Нобелівської премії.

Я пропал, как зверь в загоне.
Где-то люди, воля, свет,
А за мною шум погони,
Мне наружу ходу нет [20, с. 128].

Підсумовуючи висновки, ми можемо заперечити твердження Юрія Лєвіна про те, що "гамлетизм історично закінчився на кінці XIX століття" [21, с 27]. Доречно тут згадати іншу думку цього дослідника, який вважав, що російський гамлетизм це - "осмислення за допомогою образу шекспірового героя певної суспільно-психологічної позиції передової інтелігенції'" [21, с 163]. На прикладі лірики Б. Пастернака ми показали, що образ Гамлета продовжує жити в творах поетів XX століття. Ми розглянули історичний аспект рецепції даної трагедії. Звертаючись до образу цього героя, поети продовжують осмислювати трагічні ситуації

сучасної їм дійсності: в трагедії Гамлета бачать сучасну їм трагедію буття.

Цитована література

1. Горенок Г.Ю. Гамлет и гамлетизм у російській культурі Срібної доби // Літературознавчий збірник. - Вип. 17-18. - Донецьк, 2004.
2. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. - Черновцы 1999.
3. Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы 1912-1931. // Пастернак Б.Л. Собр. соч: В 5 т. - М., 1989. - Т.1.
4. Зарубежная поэзия в переводах Б.Л. Пастернака: Сборник -М., 1990.
5. Пастернак Б.Л. Повести. Статьи. Очерки // Пастернак Б.Л. Собр. соч: В т. - М., 1991. - Т.4.
6. Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. Роман. М., 1991.
7. Shakespeare William. Hamlet, Prince of Denmark // The Complete Works of William Shakespeare. - London, 1655.
8. Соловей Е.С. "Гефсиманський сад" у "Віршах Юрія Живаго" // Слово і час. - К., 1990. - № 2.
9. Збыровски З. Борис Пастернак и европейская культура (к постановке вопроса) // Проблемы современной русистики. -Познань, 1995.
10. Аникст А.А. Трагедия Шекспира "Гамлет". - М., 1986.
11. Выготский Л.С. Трагедия о Гамлете, принце Датском // Психология искусства. - М., 1987.
12. Анненский И. Проблема Гамлета // Книги отражений. - М 1979.
13. С разных точек зрения: "Доктор Живаго" Бориса Пастернака. Сборник. -М., 1990.
14. Мир Пастернака. Каталог выставки. - М., 1989.
15. Кондаков И.В. Роман "Доктор Живаго" в свете традиций русской культуры // Серия литературы и языка. Том 49. -1990.-№ 6.
16. Новий Заповіт і книга псалмів. - К., 1992.

17. Борисов В.М, Пастернак Е.Б. Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака "Доктор Живаго" // Новый мир. -1988.-№6.
18. Край, ставший мне родной. (Письма Б. Пастернака к грузинским писателям) // Вопросы литературы. - 1966. - № 1.
19. Альфонсов В.Н. Поэзия Б. Пастернака: Монография. - Л., 1990.
20. Пастернак Б.Л. Стихотворения 1931-1959. Переводы // Собр. соч: В 5 т. - М., 1989. - Т.2.
21. Левин Ю.Д. Русский Гамлет // Шекспир и русская литература **ХГХ** века. - Л., 1988.

Аннотация

Автор статьи рассматривает такое явление, как гамлетизм в творчестве Бориса Пастернака. Особенное внимание уделяется историческому аспекту рецепции трагедии Шекспира "Гамлет" в произведениях поэта.

Annotation

The author of the article deals with such a phenomenon in Boris Pasternak's works as Hamletism. High emphasis is placed on the historical aspect of Pasternak's artistic reception of Shakespeare's tragedy "Hamlet".

Стаття надійшла до редакції 28.11.2004
Статья поступила в редакцию 28.11.2004

УДК 82.09

Горлова О.В.

"ХИМЕРНА" ПРОЗА

В останні роки помітна тенденція до оновлення естетичних принципів романного епосу в українській літературі. Складні соціально-психологічні колізії сучасності, динамічна змінність суспільної та індивідуальної свідомості, гострота і різноманітність морально-етичних проблем - все це зумовило "освіження" звичайної жанрово-стильової палітри української прози, розширення її тематичних обріїв.

Розвиток сучасної української прози характеризується використанням умовних форм відображення дійсності. Не останнє місце серед них посідає так званий "химерний" роман. Розглядові цієї проблеми присвячено чимало літературознавчих досліджень. Серйозні дискусії стосовно висвітлення проблеми умовності відбулися у свій час на сторінках російських журналів "Вопросы литературы", "Дружба народов" та ін. Критичним обговоренням цієї теми присвячена була також дискусія на сторінках журналу "Дніпро", в який взяли участь М. Ільницький, Г. Штонь, В. Брюховецький, В. Дончик, А. Кравченко, Л. Новиченко та ін Загальнотеоретичні аспекти умовності було проаналізовано в монографіях А. Ми-хайлової, В. Дмитрієва, Н. Чорної. Однак спеціального дослідження "химерної" прози ще не має. Наша праця є спробою такого дослідження. У дослідженні ми ставимо своїм завданням простежити генезис "химерної" прози в українському бароко, її розвиток та визначити домінантні атрибути "химерної"" прози.

"Химерна" проза має досить солідну генеалогію. Витоки "химерного" роману сягають ще найпершого твору нової української літератури - славнозвісної "Енеїди" І. Котляревського, яка утвердила в українській літературі нові принципи художнього освоєння дійсності, народний світогляд, поставила людину - звичайного селянина, козака - в центр зображуваних подій. Також "химерну" прозу пов'язують з творчістю Г. Квітки-Основ'яненка ("Конотопська відьма"), О. Стороженка ("Марко Проклятий"), М.Коцюбинського ("Тіні забутих предків"), так і з творчістю О.Довженка й Остапа Вишні. Говорячи про літературні джерела

© Горлова О.В.,2004

"химерного" роману, не можна обминути ім'я М. Гоголя. Саме його "Вечори на хуторі біля Диканьки", "Тарас Бульба" породили той високий синтез набутків народної творчості з літературними прийомами, який став одним із джерел "міфологічного" роману XX сторіччя. Осмислення фольклорного світобачення, пошук нових засобів типізації сучасними українськими авторами „химерного" роману ведеться в руслі, визначеному геніальним майстром слова. Сам термін введений 1958 року "Химерним романом із народних уст" О. Іпьченка "Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і чужа Молодиця", але жанр "химерного" роману сформувався як ширше, об'ємніше явище художніми пошуками наступного, "молодшого" покоління прозаїків. Елементи "химерності" наявні у повістях Р. Федоріва ("Жбан вина"), В. Дрозда ("Ірій", "Замглай, або В'язка небилиць"), Ю. Щербака ("Хроніка міста Ярополя"), у ро-мані-трилогії Є. Гуцала ("Позичений чоловік", "Приватне життя феномена", "Парад планет"), у дилогіях В. Земляка ("Лебедина зграя", "Зелені Млини"), В. Міняйла ("Зорі та оселедці"), а також у повістях та романах В. Шевчука.

Діяльність нової генерації, що постала на хвилі відлиги, вже не могла ніяким чином бути тотожною своїм попередникам, натомість водночас тяжіння традицій було неодмінним компонентом їхньої творчості. За влучним зауваженням Й. Бехера, трапляється так, що нове виявляє себе в традиційних формах і є доступнішим і зрозумілішим для читача. А іноді нове виявляє себе в екстравагантній формі й провокує на заперечення, але й "на такому шляху може відбутися наша зустріч і знайомство з новим". На його думку, нове мистецтво ніколи не починається з нових форм, воно народжується разом з новою людиною [1, с 56].

Розширюючи традиційні межі, автори оперують новими засобами та прийомами, за допомогою яких намагаються передати мінливість, неоднозначність, діалектичну суперечність зовнішнього і внутрішнього життя.

Зміна зображально-стильових форм роману пов'язана з пошуками шляхів збагачення та оновлення художнього методу, що спричинило активізацію інтересу до форм первісного світогляду людини, до міфології, до використання її моделей, архетипів, своєрідного освоєння форм міфологічно-образного мислення. Ця тенденція пов'язана з дослідженнями митцями глибин людського буття, людської сутності та її можливостей, з прагненням поєднати конкретно-історичне із загальнолюдським "вічним". Письменники вбачають в міфі витоки філософських проблем сучасності і тому створюють міцні зв'язки між теперішнім і минулим, "вкорінюючи" історію у сучасне шляхом використання людського досвіду, який сконцентрований у міфологічних образах і структурах. Отже жанрові зміни пов'язані передусім із творчими пошуками письменників. Не дивно, що на українському ґрунті, багатому на фольклорно-міфологічні традиції, ми фіксуємо феномен "химерного" підходу до актуальних філософських, морально-етичних, соціальних проблем.

Народнопоетичні мотиви створюють особливий багатошаровий зміст твору, вимагаючи нових об'єктів і засобів зображення. Тенденцію до розуміння і змалювання соціально-історичних явищ на основі фольклорно-міфологічних джерел спостерігаємо дуже виразно з кінця 70-х років XX сторіччя. Еволюція структури роману в цей період викликала неадекватну реакцію сучасних дослідників, які намагаються вкласти цей процес у різноманітні теоретичні визначення та схеми. Так, наприклад, В.Панченко, класифікуючи прозу цього періоду, поряд з "реалістично-аналітичною" та "реалістично-романтичною" виділяє "лірико-химерну". В. Дончик називає цю гілку української прози "умовно-фольклорною". В. Брюховецький оперує поняттями "фольклорно-алегорична", "міфологічна", "химерна" романтика. В одному всі дослідники одностайні - щодо джерел "химерності", але й тут спільної думки про функції, їхню роль та значення все ще не вироблено. Критики пов'язують "химерність" з глибокими традиціями української культури, наголошуючи на яскравій національній специфіці. Однак треба зауважити, що при позитивній оцінці явища химерної прози робилися певні застереження. Так, Г. Штонь у ході дискусії, яка розгорнулася на сторінках журналу "Дніпро", висловив думку про безперспективність художнього методу фольклорно-алегоричної прози. Пізніше деякі автори звернулися до глибшого та об'єктивного аналізу химерної прози в контексті української романістики другої половини XX сторіччя. В.Дончик розглядає "умовно-фольклорну" течію на тлі історичної романістики 70-х років, визначає закономірності літературного процесу, що зумовили її появу, окреслює проблемно-тематичне поле химерної прози. О.Логвиненко докладно характеризуючи жанровий ряд прози дру-

гої половини ХХ сторіччя, виділяє у "стильовому феномені" ліри-ко-химерної прози підвид іронічно-сатиричного роману і аналізує його художні особливості на прикладі конкретних творів. О. Ковальчук виділяє три жанрові різновиди роману 70-х років: філософського спрямування (лірико-романтична проза), публіцистичний і лірико-химерний. Останній різновид автор розглядає як вияв поетичного реалізму, що має витоки в романтичній прозі. Основу художніх особливостей химерної прози дослідник вбачає у відображенні форм театральності. М. Наєнко пише „про стиль параболічної прози. Його йменують (залежно від конкретних творів та авторів) і "магічним реалізмом", і "міфологічним романтизмом", і "баладним реалізмом". На думку дослідників, він увібрав у себе деякі формотворчі знахідки модерністів, екзистенціалістів, худож-ників-карнавалістів і тих, які моделюють світ за міфотворчим зразком" [2, с 346-347]. Що ж до терміна "химерність", то відчувається навіть деякий жаль дослідника з приводу того, що "викинути це означення геть з літературознавства навряд чи вдасться" [2, с 342]. М. Ільницький же переконаний, що химерна проза відвоювала "право на умовність у літературі", розхитала "мури такого бастіону, як соціалістичний реалізм й дискредитувала його" [3, с 171].

Таке розмаїття термінологічних визначень вочевидь можна пояснити тим, що твори різняться як способом використання фольклорних засобів, так і рівнем умовності та деякими жанрово-стильовими ознаками. Треба зазначити, що рівень умовності тісно пов'язаний з індивідуальним стилем письменника. Проблеми умовності заторкуються у працях А.Михайлової, В. Дмитрієва, Н. Чорної, А. Кравченка. А. Михайлова розрізняє два типи художнього узагальнення: життєподібний та умовний (нежиттєодібний). А. Кравченко веде мову про чотири типи умовного узагальнення. Першим є — концептуальна умовність, яка пов'язана з двоплановіс-тю розповіді. Ця двоплановість спричинена поєднанням конкретно-образного відображення дійсності і філософського підтексту, де при накладанні узагальненого на конкретне отримуємо концептуальну умовність. Другим є - характерологічна умовність, яка пов'язана з нежиттєподібними характерами персонажів твору, які часом узагальнюють до символічності. Ця символічність переводить образи в інший вимір - філософський, де персонажі часто виступають як образи - ідеї. Третій тип - ситуаційна умовність, де

становлення персонажа відбувається у нежиттєподібних умовах. Тут головний акцент зроблено на моменті випробування героя. І, нарешті, четвертий тип - умовність манери розповіді - це суб'єктивно-ліризована розповідь, переважно іронічного характеру, де про чудернацько-неймовірні речі говорять так, ніби вони відбувалися насправді і це змушує шукати прихованого змісту подій.

Спробуємо визначити домінантні атрибути химерної прози. Найпершою її ознакою є орієнтація на фольклор, трансформація в нових художніх формах легенд і казок. Другою її ознакою є спорідненість з народною сміховою культурою, а саме з бурлеском і фарсом. Автори химерних творів, використовуючи образи, сюжети й мотиви різних фольклорних жанрів, часто спираються на традиції вертепної драми, органічно вплітаючи у мовне полотно прислів'я та приказки, виробляють у такий спосіб арсенал оригінальних художніх засобів зображення. М. Бахтін вважає: "Пародійно-травестійна творчість вносить постійний коректив сміху і критики в однобічну серйозність високого прямого слова, коректив реальності, що завжди багатша, істотніша, а головне - суперечливіша й суперечніше, ніж це може вмістити високий і прямий жанр" [4, с 421].

Своєрідність химерної прози виявилася в тому, що вона має тенденцію до змішування різних родових ознак, зокрема, тяжіє до театральності, засвідчивши в такий спосіб тяглість барокових традицій. Форми цієї театральності охоплюють народну обрядовість, побут, громадське життя, де все зорганізоване на театральний кшталт. Від цієї ж народно-театральної традиції започатковує свій розвиток і вертеп, принципами якого широко послуговується химерна проза. Це передусім виявляється у зверненні до композиційних прийомів, що властиві цьому виду театру і спрямовані на змалювання дихотомії людського життя, поведінки людини, що має зовнішній бік - ігровий, з притаманною йому зміною масок, і внутрішній - природний.

Простежуючи шлях розвитку нашої літератури, можемо побачити, як змінювалися прийоми зображення дійсності. Так для творів першої половини ХГХ сторіччя властива оповідь від першої особи, а з творами А. Свидницького та І. Нечуя-Левицького пов'язана нова манера об'єктивної епічної розповіді, хоча й оповідь від першої особи не перестає побутувати. Прагнучи об'єктивності у передачі внутрішнього стану героїв, автори дедалі частіше надавали слово їм самим. Завдяки цьому створювалася ілюзія незалежно-

сті образу від авторської волі. Письменники початку XX сторіччя прагнули подати дійсність через свідомість багатьох індивідів, не надаючи жодному з них переваги. У літературі кінця XIX - початку XX сторіччя відбувається процес "зникнення автора", зображення подій очима героїв. Увага до пильно виписаних деталей, подробиць зникає, натомість з'являється "ескізність". Увагу приділяють власному спостереженню, власному баченню світу. Картини особливо виразно проймаються авторською особистістю, її почуттями. На чільне місце виходить безпосередній показ дій, переживань, учинків людини. Авторська оцінка проступає в емоційному підтексті, сюжет втрачає силу.

Суттєвим елементом поетики "химерних" творів стає розповідна манера казки, в якій про неймовірно-чудернацькі події оповідається так, нібито все, незважаючи на незвичність, відбувалося в дійсності. На зразок фольклорної традиції письменники вводять образ оповідача, який одночасно є ще й автором і героєм твору в одній особі. "Химерний" твір не має чіткого розмежування розповіді на суб'єктивну, авторську та об'єктивну, коли автор відходить убік і дає змогу героям діяти самостійно. Міцне вкорінення "химерного" в поетику фольклору зумовлює непряме зображення дійсності. Ліричні відступи, роздуми, яким насичені твори, послуговують глибшому вираженню авторської концепції світу. Ріднить окремі твори з фольклором і тяжіння до максимально точного відтворення особливостей усного мовлення - оповідач постійно підтримує контакт з читачем, що дозволяє витворити неповторну мовну стихію. Перехрещення різних планів бачення дає складні стилістичні ефекти: хронологічну непослідовність у викладі матеріалу, зміну тональності розповіді - від комізму до ліризму і драматизму, що створює особливу поліфонічність оповіді.

Але, попри те, що тут зроблено спробу дати визначення терміна "химерність" і означити риси притаманні цьому виду прози, все ж не можна дати чіткого визначення самому процесу, бо він не утвердився остаточно. Тільки вийшовши за межі процесу, визначивши комплекс ідей та методів, що він їх бере на озброєння, можна буде окреслити визначальні риси химерності. Літературознавці неоднозначно оцінюють його, але вже й тепер зрозуміло, що химерними творами, які з'явилися у 70-ті роки, було покладено початок новому стильовому напряму в нашій літературі, де світ постав мінливим,

багатовимірним, де творилась утопічна, умовна реальність, інша картина світу і образ сучасника. Цей процес постав із необхідності знайти подальші шляхи розвитку в тій екзистенційній ситуації, в якій опинилася наша культура наприкінці другого тисячоліття. Викликана вона кризою ідей просвітництва і раціоналізму з їхньою величною вірою у людський розум, науково-технічний прогрес, що призвів не тільки до техногенних, а соціально-світоглядницьких й духовних потрясінь. Сучасні зміни виявили неспроможність пануючих принципів та орієнтирів осмислити карколомні зрушення в житті людства. Все, що зробила людина, котра мислилася вінцем творіння, привело її на шлях у "нікуди". Саме тому лейтмотивом ситуації 80-90-х років XX сторіччя є тотальне розчарування в ідеях "всесильності" людини, що в свою чергу викликало необхідність виробляти нові принципи взаємодії з природою, соціумом, ментальністю. Таку ситуацію зміни позначають терміном "постмодернізм", а "химерність" стала тим елементом ідейно-естетичного ланцюга, що дозволив досить швидко прийняти ці зміни.

Отже, можемо визначити „химерність" як переплетення об'єктивних реалій світу з чудернацько-неймовірними, які міцно вгрунто-вані у фольклор, міф, фантастику. А зупинившись на основних рисах химерної прози, можемо вивести такі жанрово-стильові ознаки цього виду: по-перше, це інтелектуально-філософська насиченість творів; по-друге, це твори „яскраво-умовного штабу", в яких умовність -одна з визначальних прикмет. *Як* засоби умовного типу жанрової стилізації письменники по-різному використовують у своїх творах фольклорні мотиви, прийоми гротеску, елементи народної сміхової культури, міфічні мотиви, ліризовану суб'єктивну розповідь. По-третє, „химерні" романи - поліфонічні за стилістичною палітрою, в якій першорядне місце належить індивідуальній творчій манері.

Таким чином, підсумовуючи все сказане, приходимо до таких висновків:

1. У літературознавстві зроблено чимало спроб щодо класифікації химерної прози. Зокрема йдеться про фольклорно-алегоричну, умовно-фольклорну, міфологічну, лірико-химерну. Натомість кордони класифікації при накладанні на реальний літературний процес досить розмиті. Інші жанрові класифікації (іронічно-сатирична, параболічна) виявляють не більшу ефективність.

2. В українській прозі до 70-х років XX сторіччя існували часові рамки щодо перебігу подій, сюжету, натомість з'явилася "химерна", психологізована проза, яка своєрідно подавала правду життя.
3. Химерність, традиційно пов'язана з психологізмом, необароко-вістю, фольклором, на тлі історичних реалій є вочевидь домінуючою тенденцією нашої сучасної прози.

Цитована література

1. Бехер Й.Р. В защиту поэзии. - М., 1959.
2. Наєнко М. Романтичний епос: ефект романтизму і українська література. 2-е вид. зі змінами й доп. - К., 2000.
3. Ьіьницький М. Людина в історії: Сучасний український історичний роман. - Київ, 1989.
4. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975.

Аннотация

В статье идет речь о химерной прозе, причинах ее возникновения и развития в украинской литературе 70-х годов XX столетия. Определены особенности проявления химерной прозы и основные доминантные атрибуты.

Annotation

The article deals with the "chimeric" prose, the reasons of its origin and development in the Ukrainian literature of the 20th century. The peculiarities and main dominant attributes of the "chimerical" prose are defined.

Стаття надійшла до редакції 4.12.2004
Статья поступила в редакцию 4.12.2004

УДК 82.09=811.161.2'19

Колошук Н.Г.

ПРО СПЕЦИФІКУ СЮЖЕТО-Й ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ-ЕПОПЕЇ (В. Дрозд "Листя землі")

Знаменитий романіст Ф.Моріак у своїх спогадах відзначав, що криза роману, про яку так часто йшлося у повоєнному літературному дискурсі XX ст., є явищем духовного порядку, пов'язаним із концепцією людини. Він пояснив це на прикладі М. Пруста, у романах якого герой "розпадається", втрачає ознаки повноцінної людської індивідуальності [1, с. 283]. Під знаком такого розпаду розвивалася майже вся романна проза модерної й постмодерної епохи. В сучасній українській літературі процес став очевидним в останні два десятиріччя, проте усвідомлюється майже виключно в межах "ПМ-дискурсу" [В. Єшкілєв - 2, **с** 288], представники якого охоче взяли на озброєння арсенал не лише прустівського, джойсівського, борхесівського й ін., а й постмоде-рного "ново романного" письма.

Однак сучасна світова література знає не лише тенденцію до зникнення чи розпаду героя, але й протилежну - до його універсалізації, тобто перетворення образу конкретно-індивідуалізованого на образ архетипний, "вічний", підкреслено узагальнений, конструктивно уніфікований. Найкраще надаються для такого процесу поширені в повоєнній літературі жанрові структури роману-притчі, роману-параболи, роману-міфу тощо. Спробуємо виявити таку тенденцію на прикладі одного з найяскравіших романів української літератури 1990-х рр. - "Листя землі" В.Дрозда, написаного на основі ретельно зібраного автором документального матеріалу - спогадів, сповідей, оповідей багатьох людей, передусім земляків автора [3, с 559].

Про цього письменника, одного з чільних прозаїків нашого шістдесятницького покоління, досі писали незаслужено мало

© Колошук Н.Г., 2004

й не завжди справедливо, а про головний роман його життя , документально-стилізовану епопею - *Книгу днів* українського села у XX ст. - є лише поодинокі критичні відгуки. Задуманий епічний цикл так і не був письменником завершений, а те, що зроблено, не публікувалося у цілісному вигляді [див. журнальні публікації, що не входили у вказане видання: 5]. Після нищівного присуду М. Павлишина [6] епопея В. Дрозда, котру він сам у щоденнику справедливо оцінював як унікальну для української літератури кількох останніх десятиліть, так і не стала предметом належного літературознавчого аналізу. Тим часом українські критики продовжують писати про "провал" шістдесятницької прози через нібито "відсутність повноцінного реалістичного роману" [див.: 7, с 27].

Отже, ставимо завдання: розглянути жанрову природу книги "Листя землі" крізь призму особливостей сюжету й образної структури, оскільки саме ці риси поетики є визначальними для сучасної епопеї [див. докладніше про теоретичні аспекти проблеми у нашій статті: 8].

Сюжет твору складається з багатьох сюжетних ліній, що сплітаються в єдиному клубку доль жителів села Пакуль у Краї (реально - рідне село автора на сіверському Поліссі - Петрушин, однак документальні свідчення зібрано й на Київщині та в інших областях України). Деякі сюжетні лінії (композиційно вони становлять, як правило, окремі сюжетно-оповідні частини, котрі мають форму стилізованих сказань) зримо зближують роман із традиційними для українського читача жанровими структурами: сказання про Уляну та Нестора Семирозума - із класичним соціально-побутовим романом про селянське родинне життя; "Повість про Опанаса", "Дума про Дарину" - з радянських часів соціально-побутовим романом чи повістю про переломні, революційні події і т.д. І хоча герої цих "книг" не шаблонні, не «літературні», а цілком оригінальні, все ж читачеві вони ніби знайомі -

* Див. у щоденнику В.Дрозда, опублікованому впродовж останнього року його життя: *«Усе, чим досі жив і що робив, - лише підготовка до найголовнішого у моєму житті: 'ЛИСТЯ ЗЕМЛІ'.* <.. .> Ніколи ще не писав я так тяжко і так безнадійно. <...> *Бог за мене пише епічний роман 'Листя землі'»* [4, № 5, с.87, 89, 92; підкреслення авторські].

саме своєю традиційною художньою завершеністю, соціальною мотивацією їхніх історично достовірних характерів і доль. Щоправда, в поетиці персонажів є багато несподіваного: поєднання реального й фантастичного в образах Нестора, Уляни, Мартина Воло-хача, незвичайна фабула (композиційна інверсія та наративні повтори - широко використані письменником прийоми), підкреслено стилізований характер розповіді, через що образи реальних героїв асоціюються з образами міфу, фольклору, апокрифів - типізоване переходить у типологізоване [9, с 179]*.

Це надає персонажам нового масштабу, виокремлює зі знайомого літературного оточення - героїв М.Коцюбинського, Б. Грін-ченка, В. Винниченка, М. Стельмаха, О. Гончара, Г. Тютюнника... Загальна картина селянського життя в поліському селі складається, як мозаїка, з окремих розрізнених, але ключових епізодів, з окремих доль, що концентричними колами розходяться від центру-події. Чим далі в незапам'ятні для очевидців-оповідачів часи, тим картина цілісніша, зате набуває вигляду казково-легендарного, в деяких переказах - одверто міфічного:

«Дак не було сперва нічого - ні світу білого, ні Пакуля в світі, а було поле, та ясне сонечко, та ясний місяць, та ясні зорі, дєтки їхні і дробний дощик з ними. А в полі росло світове дерево, на дереві сиділи два голуби, вони й сотворили світ.

Поняття типологізованого образу, кардинальне для літератури XX ст., відмежовували від основного в ортодоксальній радянській естетиці "типового" ще за панування "методу соціалістичного реалізму". Поряд із типізацією, що означає зображення загального, типового в індивідуальному, сучасне мистецтво й література широко використовують принцип типологізації, тобто конструювання узагальненого, абстрагованого від конкретного зображення образу-персонажа - втілення світоглядних ідей (найбільш відомі приклади - театр абсурду, так званий інтелектуальний роман, роман-міф тощо). Таке зображення людини більш схематичне, але й більш масштабне, містке, універсальне. Способи створення типологізованого образу - "очуднення (очуження), ущільнення, прояснення, вторинна наочність", що дають можливість різного тлумачення одного й того ж образу через ефект багатократності змісту, перебільшення, концентрований вияв ідеї, абстрагованість символів, фантастичність, порушення буденної логіки тощо [9, с 179-203].

Ще мій did моєму батькові розказували, а дідові - яго дід: давно колися Господар на кленовім листкові написав сонце, місяць і зорі, а поле зорав, посіяв пшеницю; що вродило - змолов на жорнах небесних, замісив тісто, а з тіста людяку виліпив.

Таки так було. А за жонку тій людяці Господар дав дєвку, що її з квітки сотворив, рожею квітка зветься.

Багато різного балакають у Пакулі, одне відомо достеменно, бо так і в Книзі днів записано: пакульці від сонця свій рід ведуть. Мати-сонце народило Ладу, Лада народила Живу, Жива народила Єву, Єва народила Катерину, Катерина народила Оксану, Оксана народила Марію, Марія народила Наталку, Наталка народила Солоху, Солоха народила Вівдю, а Вівдя народила Уляну - від пакульського горщечника Кузьми" [3, с.5-6].

Авторська розповідь (графічно відділена від поданих курсивом "реплік" неназваних персонажів-оповідачів) у цій історії спирається на міфічні архетипи, властиві поетиці слов'янського (зокрема, поліського) фольклору та на біблійні стильові формули, щоб змалювати образ древньої землі немовби од сотворения світу. З тих пір починається сюжетний час Пакуля і пакульців. Узагальнений образ села міфізується через стилізацію космогонічного міфу. Але чим ближче підходить сюжет до сучасності, тим тіснішим стає його зв'язок із часом історичним, з актуальними проблемами.

В історії, переданій через спогади-сповіді, головне місце займають найбільш яскраві, трагічні й значні події в Пакулі та Краї - у тому вигляді, в якому відбилися в пам'яті жителів поліського села, через той слід, який наклали на долі конкретних людей, у тій послідовності, в якій ці люди проходять перед читачем. Через те важливі композиційні принципи у зображенні як історичних подій, так і особистих доль пакульців - інверсія та повтор, тобто злам лінійного розгортання сюжетного часу і повернення до вже висвітлених подій з тим, щоб охопити ними нові й нові образи, сцени, колізії - щоразу в новій інтерпретації, часто анонімній. Інверсійна перестановка використовується суб'єктами оповідей-свідчень, які, розповідаючи про те чи інше, "забігають наперед", повідомляють про подальшу долю учасників подій або повертаються назад до вже сказаного, додаючи

щось нове. Оскільки більшість оповідачів (судячи з їхніх розповідей, бо автор "не втручається" в хід розповіді і не дає характеристик її персонажам та суб'єктам) люди літні, то згадують вони літа своєї молодості. І таким чином значна частина епізодів у *Книзі днів* (цей образ-лейтмотив - метафора народної пам'яті, неписаної, але невмирущої історії, яка в ній відбилася) не співвіднесені з офіційно відомими датами, з "книжним" варіантом минулого. Повтори використано з метою досягти стереоскопічного ефекту: одні й ті ж події представлені з точки зору різних оповідачів; в оповіді виникають ситуації, що створюють ілюзію живого, а не уявного діалогу кількох оповідачів і неназваного автора-наратора. Наприклад, йдеться про Уляну, що залишилася вдовою, про її зближення з паном Опанасом:

"І втерла сльози Уляна.

А гомоніли, що молодий пан у церкві Уляну побачив і око поклав.

Людова що хоч нагомонить, а не ходив йон до церкви.

То йон сперва не ходив, як з чужих країв вернувся, а далєй ходити став.

Де йон уже побачив Уляну, у церкві чи на Круковій горі, а тольки мимо не пройшов.

Як вона ж така породиста, високенна і лупата, що жодне око мужеське не минало.

Та й не тольки око...

Не гомоніть, не гомоніть, мужики, зайвого, напрасліци не вигадуйте: яна себе блюла, як маладьонкою без Нестора осталася.

Дак і пан Опанас був мужик ладний, хоч і притьопаний: йому б добро батькове доточувать, а йон для школи такі хороми одчебучив, і побігло добро дзюрком.

... Ну, і гниє Марія на каторзі, а Дарина аж на Колиму заслана з дитям малим, і всі його [Опанаса - Н.К.] колишні товариші по тюрмах, по каторгах, та по Сибірах, і що з того? Світ перемінився? Не перемінився світ". ["Повість про Опанаса" -3, с 101].

В такій оповіді важлива не повнота зображення подій, а їхній підспудний смисл у житті персонажів, цілого народу. На перший план висувається трагедія людської непримиренності в боротьбі за ідею та фанатичного поклоніння ідеалам. Вона представлена в образах Гаврила Латки, Устима Волохача (глави "Слово про землю Горіхову" та "Казання про розор Пакуля", де йдеться про події 1903 - 1907 рр.), не раз відгукнеться в інших главах-сказаннях: в образах Марії Журавської (з уже згаданої "Повісті про Опанаса"), Бориса Говорухи, Сави Малахи, дітей вчителів Листопадів, Нестір-ка - Уляниного внука та ін. Підкресленість цієї риси персонажів переростає в узагальнення тенденції часу, коли здавалося немислимим здобуття вселюдського щастя без непримиренної класової та ідейної боротьби. Не спрощуючи трагізму історичних подій, не осучаснюючи персонажів минулої епохи, автор наголошував актуальну для сучасності проблему, через яку історія грізною заграваю відсвічує в наші дні.

В образі Гаврила Латки представлений не примітивний демагог, а безоглядний шукач ідеалу справедливості, не здатний сумніватися і страшний своїм фанатизмом, але разом з тим невтомний і безкорисливий. Одкровення про Горіхову землю він почув нібито від чорта-болотяника, котрий нагадав йому слова Нестора Семирозума (мотив "одкровення" од лукавого, яке видається за Божу волю, проходить через кілька глав-сказань). Проголосивши себе апостолом Нестора і його посланцем у Горіхову землю, Гаврило доповнює провіщення власною уявою та закликає земляків до походу в земний рай, повторюючи свою проповідь як "Отче наш". В його устах це примітивна утопія про сите безтурботне майбутнє, нею він зманює людей на шлях сліпих шукань, встеляючи його кривавими жертвами. Саме примітивність ідеалу підкреслюється його багаторазовим повторенням із незначними варіаціями, в яких, проте, незмінно зберігаються знаки майбутнього матеріального благоденства, а також наївно спрощеної демократії та справедливості.

У своїх шуканнях Гаврило приходить до висновку, що нове царство потребує й нової *"люд яки":* "Хочу бути Богом, щоб сотворити людяку заново, роботящу, як віл, і покірну, як трава!" [3, с 157]. Він перебирає на себе обов'язки якщо не Бога, то месії, і водить *"людяк"* по пустелі, залишаючи в ній трупи тих, хто

не витримав злигоднів путі, але все йому здається виправданим, бо вірить, що тільки достойні повинні увійти в царство Боже, ним, Гаврилом Латкою, відкрите. Для зображення цих блукань автор знаходить блискучий сюжетно-наративний хід: новоявлений *"апостол"* (так він підписується!) розповідає пакульцям про подорож у своїх *"посланнях"*. Месіанська ідея настільки оволодіває ним, що навіть говорить притчами, достойними біблійних зразків: про *"дє-тву"*, яку, за прикладом царя Ірода, наказав по всій країні (коли царював у своєму казковому царстві) вбивати "для спокою царства мого і людяк, Нестором Семирозумом мені вволених, бо пастух я, а яни худоба нерозумна, череда безголова, калі без мене зостануться" [3, с 163]; про дітей власних, яких одного за другим приносив у жертву *"Богові-сатані";* про "святого" самітника, в якого увірував ради його обіцянок провести якнайшвидше у благодатну землю, а той виявився кривавим убивцею... Кожна з цих притч містить важливий сюжетно-образний мотив, без якого образ Гаврила Латки і сюжет про Горіхову землю був би збідненим. У ньому важливі й фантастична казка про царювання Гаврила в невідомій землі, і трагікомічний, але страшнуватий своєю символікою епізод з *"гільго-тиномъ"* (про нього Латка мріє як про найпотрібніше, найперше своє нововведення у новій *"жисті"),* і братання фанатичного провідника до раю з царськими катами. Завершується цей ряд в останньому свідченні з глави "Слово про землю Горіхову", де біблійні паралелі змикаються з моторошною реальністю XX ст. Найкрасно-мовніша паралель до мотиву примусового раю виникає в останньому абзаці: *"А як заганяли нас у колгосп,* - згадує безіменна оповідачка, - / *прийшла "червона мітла ", і висмикнули останню подушечку з-під дєток моїх, і стукнули яни голівками об черінь, батько перехрестився, а йон уже з полу не вставав, та й каже: "Се Гаврило Латка з того світу вернувся..."* [3, с 174].

Так само в сюжеті про Устима Волохача - самовідданого й мужнього шукача класової правди, якого навіть вороги поважають, - значне місце відводиться сільським пересудам, де дрібні деталі різних свідчень поступово складають цілісне читацьке уявлення. Наприклад, не випадково з'ясовується родовід героя. Бо Устим - достойний, хоча й непокірний син лютого батька Мартина, той ради користі не жалів ні коханої Уляни - чужої дружини, ні власних дітей. Устимова ж непримиренність та без-

оглядна віра в силу зброї, його люта ненависть до гнобителів страшна навіть його вірній Оксані, бо ненависть заступає, випалює з його серця любов до матері, до дружини, до сина.

Тема самозваних погоничів людської череди до раю знаходить в романі В.Дрозда різностороннє вирішення. Цікаво, що постулат про насильне запровадження нового життя вперше висуває професійний революціонер народницького покоління Дмитро Домонтович: "...Людську отару у ворота кошари, яку теоретично вибудували для неї кращі уми світу, ми зможемо загнати лише силоміць" ["Книга про любов і ненависть" - 3, с 69]. А пізніше те ж саме, тільки у більш спрощеній, вульгаризованій, а то й цинічній формі говоритимуть нові проводирі - Устим Во-лохач, Борис Говоруха, Михаль Громницький (останній твердить про *"такеє врем'я, лінію такую")*.

Отже, романна оповідь / розповідь пронизана історичними алюзіями, подекуди стилізована під міфічну, насичена літературними й фольклорними ремінісценціями. Все це - не поодинокі виразні штрихи, а складові цілих комплексів сюжетно-образних мотивів, що наповнюють зображення конкретних історичних подій і реальних людей філософським змістом, переводять події конкретного часу у масштаб вічності й образи селян-поліщуків -у масштаб вселюдський. Таким чином, можна говорити про ін-тертекстуальність як важливий принцип композиційно-образної структури роману В.Дрозда. У наведених прикладах про Гаврила Латку вгадуються біблійні та апокрифічні мотиви, котрі створюють трагічний масштабний контекст, але в переплетенні зі знижуючими фольклорними асоціаціями (чорт-болотяник та ін.) образ пакульського апостола-самозванця набуває трагіфарсово-го, гротескного звучання.

В главі "Казання про розор Пакуля" бачимо знайому з літератури соцреалізму схему: образ свідомого більшовика Усти-ма Волохача зіставляється з образом темного бунтаря Латки, котрий уособлює жорстоку анархічну масу, наснажену примітивними утопіями і сліпою ненавистю. Але парадоксальне вирішення цієї сюжетної ситуації в тому, що більшовик Устим є продовженням - підправленим варіантом Латчиного фанатизму та нетерпимості (знову це підкреслено рядом образно-сюжетних мотивів у вставних епізодах-свідченнях). А Латка, у свою чергу,

продовжує й утілює в життя те, що Устим тільки проповідував: піднімає в Пакулі збройне повстання, очолює розподіл панської землі, організовує опір каральному загонові.

Не маючи змоги докладно розглянути особливості харак-теротворення кожного образу (в романі більше десятка глибоко розроблених сюжетних ліній - крім багатьох побіжно окреслених - і кілька десятків персонажів, яких можна назвати яскравими характерами), відзначимо лише, що зіставлення і протиставлення образів, доповнення авторського сюжетного зображення свідченнями інших оповідачів, самовиявлення героїв у різноманітно стилізованих формах оповіді, включення у знайомий асоціативний контекст і парадоксальне протиставлення образів знайомій літературній схемі - це найбільш широко вживані принципи характеротворення в романі В.Дрозда. Специфіка авторської стилізованої розповіді не дозволяла широко використати прийоми традиційного психологічного роману, зате використання оповіді-сповіді, живого свідчення дало можливість включити в сюжет десятки людських доль, виявити в них найхарактерніше і найсуттєвіше як індивідуально-неповторне. Показові в цьому сенсі не лише головні герої, а й ті, хто виступає в одному-єдиному епізоді. Практично кожен епізод, репліка безіменного учасника "хору" оповідачів виконують характерологічну, сюжетну і наративну функції одночасно. Індивідуалізація відбувається не на рівні характерів, а швидше на рівні людських доль: перед нами не образ маси з безликих піщинок, гнаних вітром історії, а образ багатоликого народу, що цю історію творить, переживає й переповідає наступним поколінням у *Книзі днів.* В уявному діалозі з неназваним автором-деміургом "хор" є не коментатором (як в античній трагедії, де вперше запроваджено такий спосіб нарації), а суб'єктом: кожен з його "голосів" виявляє себе як характер, поданий через оцінку-позицію та через вчинок, дію. Полілоги "хору" набувають живої інтонації протистояння окремих людей, як у драмі:

"А яна [Марфа Голодуха, сільська активістка - Н.К.] *мені й одказує: 'Знаю, про який гріх ти гомониш. Тольки ж якби я та не ходила тади з "червоною мітлою ", не танцювала на іконах, що ними нас, селюків, од віку дурено, і власті сьої не було б давно. Та й не сама я тади "червоною мітлою" по селу ходила, а*

нас другі, грамотніші, направляли, набираючи таких, як я, бідняків, у бригади червоні'.

Се яно так.

Робилося тади що попало.

А я-бо - інак вам скажу. Направляли і вибирали люди грамотніші, болей городські, се — правда. А тольки ж у голодовку виманила у мене Марфа-активістка юбку останню, сатинову, ще маткою моєю по подолу вишиту шовком червоним. За три картоплини виманила, бо не голодувала Морфа - активістка, а ми уже пухли. Я у самій сорочці зосталася і таку колгосп на роботу повзала, бо там ложку супу давали. Дак хто її до сього-бо направляв? То вже така бездушна людяка, то й відплатиться їй по зав'язку. Є щось на тім світі чи нема, а в жисті земній закон совісті є, що не гомоніть. І покуль нам одміряно, мусимо по тому закону іти, яку степу - по зорях небесних..." [3, с 315-316].

Стилізація діалогу / полілогу учасників подій як принцип наративної системи роману зумовила особливості його композиційної, мовно-стилістичної та образно-стилістичної сфери. Головна особливість - широке використання живої народної мови та народно-поетичної образності, які не є зовнішньою окрасою стилю, а виявом внутрішнього світу автора й героїв - їхнього світосприймання, цінностей, етичних та естетичних засад. В художньому світі роману панують естетичні критерії, що віками формувалися у свідомості селян-українців. Вони невіддільні від традиційних моральних норм, за якими найвищого схвалення заслуговує людина за свою працелюбність, майстровитість, самостійність і невтомність у роботі:

"А Потап - ні, йон змалечку біля панів не терся.
Потап -роботько, що роботько, то роботько.

Жонка у яго Дуся Лобаска була, тая до роботи не вельми. Робить робила, бо робить треба, але робе, було, і поглядає, як віл із-під ярма" *[3, с 17]*.

Оцінки естетичні цілком підпорядковані соціально-моральним. Це виявляється в образній структурі роману на всіх його рівнях. Наприклад, сама відсутність розгорнутих портретних характеристик персонажів є наслідком такої залежності. У

романі може бути сказано про героїню: *"гладенна така, краси-венна"* [3, с 393], або - ">> *годах уже, а земля, було, під нею на два метри горить"* [3, с 289]; про героя: *"здоровань був, ніхто з ним у селі не міг силою потягатися"* [3, с 281]. Але більш конкретні портретні описи, як правило, відсутні. Лише в тих випадках, коли через портретні деталі дається власне психологічна характеристика героя, знаходимо приклади стислих, лаконічних описів у народно-розмовному стилі:

"Дак йон такий і був-бо: чим більше п'є, тим чорніший з лиця стає.

Як ішов йон калиту кусать, а я в сінцях з люлькою, бо дєв-ки виганяли з хати, хто курив, дак мені все чисто видно: чорне лице і без сажі. А очки мав маленькі та ще провалились ніби під надбрів'я чи то од горівки, чи од переживань за Уляною, страшно дивиться" [3, с 33].

Портретна характеристика може бути більш розгорнутою, коли набуває символічного значення. Тоді реалістичні деталі підкреслюють надреальність самого явища: *"...калі бачу діда, у білій сорочці і штанях полотняних, босого, на крутій стежці йон стояв, наче піджидав мене. <...> Ну, наче не було, не було -а раптом із землі виріс. Як ближчей я підійшла, з лиця роздивилася. А був йон з лиця іконний увесь: лобище високий, очі добрі, проникливі у душу, волосся і борода довгі, білі. І був йон з лиця свого іконного знайомий мені, тільки згадать не могла. А як згадала, наче кригою узялася, не ворухнуся, з коромислом на плечі: се ж бо сам Нестор Семирозум, покійний давно, зовсім як на портреті у хатці Уляни Несторки!"* [3, с 303-304].

Не лише устами персонажів, а й ув авторській розповіді естетична оцінка зумовлена суто народними, національними уявленнями, вираженими через фольклорно-поетичні або реалістичні побутові деталі чи тропи: "Уляна стояла біля паперті, живіт уже бабухатів під свиткою, а з обличчя - як свічечка. Побачила отця Серапіона з хрестом, упала коліньми на мерзле груддя, аж земля озвалась" [3, с 32]. Ця закономірність простежується і в іншому важливому елементі образної структури - пейзажі. Здебільшого він надто лаконічний, щоб бути самостійною складовою образного світу в романі. І вписується у загальний опис подій або внутрішнього стану персонажа: "І приїхав пан Журав-

ський до церкви у Великодню ніч, і люди, що чекали на Благовіст, розступилися... <...> І заспівала півча 'Христос воскрес!', і відлунило зоряне склепіння небес, і співав пан Журавський з усіма... І був ранок, теплий, погожий, цього року пізня Паска. Земля, вода, небо - все дихало весною, воскресінням, добром, братством людей, духовним розквітом. 'Воістину воскрес, воістину воскрес!' - залюблено у світ, у Пакуль, у людей повторював Опанас, пішки вертаючи з церкви. Вищебечували птахи, сонце зійшло молоде, барвисте, святкове" [3, с 128]. Тоді, коли оповідь ведеться одним із персонажів, функції пейзажних деталей не змінюються - і навіть у мовному стилі нема значної різниці порівняно з авторським повістуванням: *"Ходоку я по бережку і виспівую на повний голос: 'Лугом ходжу, коня воджу, розвивайся, луже...' А день - наче крашанка, се уже перед Паскою, у Вербну неділю було. Сонечко до землі усміхається, як хлопець залюблений - до дєвки, а кожна квітка лопушника водяного -наче дитя рідне світила небесного. І виспівувала я душею і тілом усім"* [3, с 549]. Близькість між авторським - літературним - стилем і стилем таких оповідей цілком природна, бо виражає тотожність світосприйняття. Світ сприймається героями та автором як божественна гармонія, над якою або всупереч якій рід людський чинить насильство і нищить її та самого себе кривавими злочинами. Лише поодинока запряжена у земний віз людина (йдеться про героя, котрий вирізняється серед інших особливим даром самозаглиблення і є виразником авторського ідеалу людини мудрої, розважливої, яка прагне жити в ладу із совістю та світом земним і небесним) піднімається до осягнення світової" гармонії і прагне злитися з нею, і жахається людській злочинності: "Морозний туман висів над полем білим, а по білому полю -тіла забитих, наче мухи на листі липучки. І здавалося Кузьмі, що вже він - не на краю вирви стоїть, зіпершись на гвинтівку, а ширяє над землею, розшарпаною, розстріляною, розколошмаченою снарядами, над землею у зашморгах колючого дроту, і зирить на неї з небесної високості очима новими. Бо оновилася душа його, побувавши за межею смерті, в іншім, неземнім світі.

'Господи, навіщо я тут, і усі ми, людяки, і що чинимо із світом земним?!' - вигукнув голосом хрипким, мерзлим. Але

ніхто його не почув, ні на полі засніженому, ні в небі, повитому білому млою, що вже кривавилося на сході" [3, с.274].

Для героїв-оповідачів Край і Пакуль є цілим космосом. В образному світі роману послідовно створюється топографія куточка Краю з подробицями ландшафту, з місцевими назвами, зі звичними для людей реаліями їхнього повсякденного життя й господарювання, - та все ж вона умовно-поетична, бо втілює ідею єдності людини й землі, людини й Божого світу. Предметно-образний світ у "Листі землі" багатий на реалістичні деталі, але увага читача звернута не до них, а на події, вчинки та людські пристрасті. Вміщуючи десятки доль, понад століття історичного часу - епохи грандіозних подій, епічна розповідь обмежується лише необхідними, зате найбільш красномовними деталями, що виростають у своєму значенні до прикмет часу - як та "остання подушечка" й "гола черінь" під голівками дітей в роки колективізації, як ікони, що стали підлогою в кабінеті Михаля Громницького, як сіль, що її бандити відібрали у пакульсь-ких дівчат в голодні роки після громадянської війни, та багато інших. Власне, предметно-образні пунктири на тлі подій і допомагають ті події ідентифікувати з певним історичним моментом, оскільки інших вказівок на хронологію, як правило, нема або вони досить приблизні: *"Тади, у годі дев'ятім - десятім, багато наших у Пакуль верталося. Хто - з війська, після японської, а болєй - з тюрем та заслання, як Кузьма, син Семирозума. Брати Булахи - ті аж із Сибіру, де тая Сибір, прителіпали. Бакум і Лександр. А Юхим їхній - не вернувся, помер йон на руках у братів своїх. Стражники йому льогкі одбили, на лузі панському запопавши, се вже після розору в селі, таді строгості були великі"* [3, с 253].

Невимушеність, природність оповіді в романі - результат особливого підходу автора до можливостей живого слова. Передусім, письменник широко використовує риси діалектних говірок чернігівського Полісся, і не тільки в мовленні персонажів, а й в оповідній тканині твору загалом. Використання діалектів у художній літературі - тема дискусійна. її актуальність в сучасній українській культурно-мовній ситуації, коли значна частина населення замість рідної мови послуговується суржиком, а мова художньо-літературна (принаймні, у класиці) помітно відірвана від живої розмовної, давно назріла. Адже в багатьох творах української радянської белетристики діалоги та внутрішня мова

персонажів справляють враження неприродності. Очевидно, ще в 50 - 60-і роки відчутна була необхідність звертатися до діалектних говірок та до інших джерел, щоб розширити стильові можливості літературної мови. В.Дрозд відчув це одним із перших серед письменників свого покоління, але довгий час піддавався загальній інерції (намагання змінити ситуацію бачимо, зокрема, в романі "Земля під копитами" - 1979 рік). У передмові до двох-томника "Вибраного" він цитував рядки зі свого щоденника від 1971 року: "Літературну мову розміняно на дрібні монетки і роздано обивателям для щоденного вжитку. Середня людина нині вільно володіє запасом літературних штампів. Шукати нову літературну мову - не примха, а необхідність. Відчуття інфляції художнього слова жило в мені здавна" [10, с 14]. Непросто було в застойні часи відмовитися від "бароковості" - надмірної квітчастості, яку письменник називав "цвіриньковим стилем", що був привнесений в українську літературу десь у 40 - 50-і роки і залишився в ній надовго, оскільки "часи були складні, як ми тепер обережно мовимо, і прозаїк, як міг, декорував, приховував од читача за зовнішнім оздобленням прози, за штучним пафосом свою розгубленість перед реальним життям, неможливість розмовляти з читачем мовою правди" [10, с 18].

У романі "Листя землі" риси живої розмовної мови й діалектних говірок Полісся спостерігаємо на всіх рівнях стилістичної тканини оповіді - від фонетичного до синтаксичного та образно-смислового. Але зроблено це тонко: читач не відчуває "засміченості" діалектами, а навпаки, сприймає своєрідну пакуль-ську говірку як чисту, прозору мову Краю. Авторська стилізована оповідь містить поодинокі й майже непомітні діалектні елементи, наприклад, місцеві назви, окремі слова: *"глей"* замість "глина", *"маштачка"* у значенні "комірчина в стайні", ім'я *"Ба-кум"* замість "Авакум" тощо. Зате широко використана розмовна лексика, елементи просторіччя, і лише зрідка зустрічаємо вияви книжного стилю, дещо архаїзованого - відповідно до завдання стилізації древніх епічних сказань. Основні ж засоби такої стилізації - синтаксичні та інтонаційні: використання паралельних синтаксичних конструкцій, особливо - приєднувальних зі сполучником "і" на початку, який перетворюється в анафору при паралельно побудованих коротких простих реченнях; широ-

ке застосування має також синтаксична інверсія. Саме інверсія та паралелізм породжують особливу інтонацію - епічно-величаву, розмірену і разом з тим гнучку, легко змінювану. Своєрідні діалектні синтаксичні конструкції-повтори зустрічаємо в оповідях персонажів - вони роблять оповідь неповторною в її живій розмовній формі, а крім того, надають їй епічної непостійності та вагомості: *"Дак похоронила се я трьох дєток своїх, якось ще весною, а в літі знов заходилася родить. Заходилася се я родить, а носила воду на гору до останнього, бо в городі усе сохло"* [3, с 303].

Якщо авторитет авторського слова підкреслюється авторитетом об'єкта стилізації (передусім Біблія та апокрифи), то реальність, достовірність інших "голосів" засвідчується саме їхньою "не відредагованістю" з точки зору літературності, їхньою діалектною автентичністю. Діалектна говірка, так щедро передана в цих свідченнях, дає змогу підкреслити й індивідуальність кожного "голосу": стиль деяких оповідачів, відповідно до їхнього соціального стану, не має діалектних рис - як у сповіді Марії Журавської чи у щоденнику Дмитра Листопада. Тут значну роль відіграють ремінісцентні мотиви - зокрема, з народницької літератури, з роману "Що робити?" М. Чернишевського тощо. Потворність душі Михаля Громницького виявляє не так мова його спогадів, скільки окремі деталі й епізоди, що розкривають механізм формування ницого, цинічного "галіфетчика". Стилістично його розповідь близька до оповідей інших пакульців, лише засмічена канцеляризмами, газетними застарілими штампами, макаронізмами, реміні-сценціями з низькопробних пісень та гуморесок, що підкреслюють убогість естетичного смаку і звуженість духовних запитів цієї темної душі, здатної до вражаюче швидкої мімікрії: "Восени сімнадцятого я прочитав декілька книжок. Прочитав 'Війну і мир' Льва Толстого. Вона здалася мені нудною. Зате мені сподобався 'Чтец-декламатор', досить солідна книга, сторінок на п'ятсот. Запам'яталися мені вірші: 'Жил-был мудрец великий, счастье жизни он умел понять: что бы с ним ни приключилось, он на всё хотел плевать'" [3, с.382].

Ремінісценції - важливий елемент стилю. В "Листі землі", як правило, вони вводять читача у світ народно-поетичних жанрів - пісні, переказу, легенди, казки, замовляння, голосіння то-

що. їхня роль здебільшого характерологічна, але вони підкреслюють не так характер окремої людини, скільки тип національного світобачення. Для прикладу, такою є роль ремінісцентних мотивів у зображенні весілля Устима та Насті, ворожіння Уляни, ярмаркування Кузьми тощо.

Стильова система роману набуває полісемантичності звучання завдяки тональності, інтонаційно-емоційному забарвленню. Здебільшого драматичний або й трагічний, в окремих випадках пафос оповіді звучить відтінками глумливої іронії (глава "Діяння Михаля Громниць кого" або окремі епізоди з "Повісті про Опанаса"), добродушного гумору (перша подорож Уляни або епізод її ворожіння чоловікові, що заблудив між двома жінками). Емоційно пафос роману неоднорідний, але його вияв відповідає епопейній природі книги.

Підведемо деякі підсумки. Задуманий як монументальний епічний цикл, роман "Листя землі" є розгорнутою панорамою життя поліського села на переломі століть і тисячоліть у вирі історичних подій новітнього часу. Включаючи в художню структуру невигадані свідчення реальних людей, письменник створив галерею трагічних портретів-доль, які складають грандіозну мозаїчну картину катаклізмів української історії в XX столітті. Композиційно роман складається з двох взаємопроникаючих систем наратії: авторської стилізованої розповіді (основні компоненти стилю - біблійне, літописне, апокрифічне сказання) та оповідей-сповідей персонажів. Вони виступають як суб'єкти символічного полілогу - історія розповідається устами її творців. Участь персонажів у створенні головної сюжетної лінії - життя села Пакуль - досить значна: "голоси" оповідачів (серед них чимало - анонімні) не просто доповнюють і продовжують один одного - вони дискутують, утверджують власну, самостійну оцінку подій і людей, виявляють неповторний характер своїх носіїв. Діалог / полілог є значним компонентом наративної системи і важливим засобом характеротворення.

Починаючи сюжетний час немов би від сотворения світу -*"Пакуля і Краю",* - авторське сказання й оповіді персонажів охоплюють найважливіші історичні події протягом більш як півстоліття - від 80-х років XIX до 30-х XX століття. Але сюжетний час включає окремі події пізніших років і завершується трагедією Чорнобильської катастрофи, переселенням Пакуля. Це дає підстави вважати, що авторський задум включав ще й відображення подій Вітчизняної війни та повоєнного часу. Використання міфічних та фольклорних мотивів розширює рамки сюжетного часу, відсуває його початок у прадавні міфічні часи. З іншого боку, незавершеність, спадкоємність долі Краю, його вічна про-довжуваність у майбутнє є головною ідеєю твору й зумовлює відкритість розв'язки. "Книга про долю поколінь" мусила продовжитись, бо це був "діалог митця з вічністю, з Богом і - з часом..." [з передмови* - 3, с 3].

Жанрова природа роману "Листя землі" нетрадиційна: це синтетична, багатошарова форма, елементи соціально-психологічного, соціально-побутового, символіко-фантастичного (мі-фологізованого) повістування в ній сплетені воєдино, а художньо-епічне й документальне начала нероздільні. Неповторність книги в тому, що вона вбирає досвід, пам'ять конкретних людей і в той же час є узагальненим, типологізованим образом буття народу: всі оті "житія", "діяння", "казання", "повісті", що складають "Книгу днів", "Книгу жертвоприносінь", "Книгу свідчень" (ця міфічна Книга є однією з ключових метафор-символів роману як втілення народної пам'яті, запорукою незнищенності народного духу), стилізовані під авторитетні джерела, асоціації з якими накладають відбиток на читацьке сприймання, - передусім підкреслюють об'єктивність джерела повістування та масштабність зображеного. Роман В. Дрозда належить до тих творів, у яких "авторська настанова" (М. Бахтін) виявлена імпліцитним способом, тобто прихована, не виражена відкрито. Це відповідає завданням об'єктивного епічного викладу - підкреслює "біблійну величавість" (М. Жулинський [11, с 37-38]). Але присутність пристрастного, чуйного до голосу епохи автора-творця вчувається в кожній долі і в кожній події - через тональність оповіді (переважає трагічний пафос), через відбір подій і створення асоціативного контексту. Очевидно, найточнішим визначенням жа-

Підписана Ю.Мушкетиком передмова до книжного видання насправді належить самому В.Дрозду. Про це він свідчить у щоденнику [4, № 5, с 93-94].

нрової природи роману можна вважати поняття "епопея". Йдеться, звичайно, про епопею новітнього зразка, в якій від класичних епопей (за визначенням М. Бахтіна [12, с 401]) - масштаб охоплення історичних подій переломної епохи, глобальність конфлікту, багатогеройна композиція тощо. Ця форма далека від сімейних хронік європейського зразка ("Сага про Форсайтів" Д. Голсуорсі чи романи Р. Роллана, Д. Ліндсея та ін.), як і від широкомасштабних полотен Л. Толстого, М. Шолохова, Григорія Тютюнника. У ній враховано досвід літератури, що відобразила катастрофічну реальність XX століття - від "Росії, кров'ю умитої"" Артема Веселого до "Архіпелагу ГУЛАГу" й "Червоного колеса"" О. Солженіцина, від "Марії"" У. Самчука до "Жовтого князя" В.Барки.

Особливості поетики роману В.Дрозда "Листя землі" є характерними та новаторськими не лише для сучасної української, а й для світової літератури кінця XX століття: в сучасному ро-мані-епопеї має місце широке представлення документально-історичного матеріалу у поєднанні з тенденцією до узагальнення, до архетипізації образів і колізій через використання мотивів і структури міфу, притчі, фольклору; поліфонічний характер оповіді та імпліцитний вияв авторської позиції [див. докладніше у нашій статті; 13]; стилізація й переплетення ремінісцентних мотивів як спосіб знову ж таки універсалізації філософської ідеї твору; "фантастичний реалізм" як метод відображення світу, що виявляється в поєднанні архетипних схем із конкретикою деталей чи подій.

Цитована література

1. Мориак Ф. Жизнь Жана Расина. Воспоминания. - К., 1995.
2. Повернення деміургів / Плерома 3'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. - Івано-Франківськ, 1998.
3. Дрозд В.Г. Листя землі: Роман. - К., 1992.
4. Дрозд В. Бог, люди і я: Щоденники різних років із коментарями // Київ. - 2003. - №№ 1, 2-3,4, 5, 6.
5. Дрозд В. Листя землі II. Казання про спаленого Бога // Сві-товид. - 1995. - № 4 (21); Дрозд В. Листя землі. Нові книги (Із Книги днів. Дума про Митра) // Основа. - 1995. - № 29 (7); Дрозд В. Книга отця Йосипа: Новий роман із циклу "Листя землі" // Березіль. - 2003. - № 11-12.
6. Павлишин М. Чому не шелестить "Листя землі" // Сучасність. - 1995. -№ 5.
7. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва // Слово і час.-2001.-№12.
8. Колошук Н.Г. "Архипелаг ГУЛАГ' А.И. Солженицына и особенности новой эпопеи в литературе XX века // А.И. Солженицын и русская культура: Науч. доклады. - Саратов. 2004.
9. Гулыга А. Принципы эстетики. - М., 1987.
10. Дрозд В.Г. Мої духовні мандрівки: від Пакуля до Мрина і знову до Пакуля: Начерки літературного автопортрета // Дрозд В.Г. Вибрані твори: У 2 т. - К, 1989. - Т. 1.
11. Краща книга року (1991. Анкета критиків) // Слово і час. -1992. - № 4.
12. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. - М., 1986.
13. Колошук Н.Г. Композиційно-наративна система роману В.Дрозда "Листя землі" // Науковий вісник ВДУ. Журнал Волинського держ.ун-ту ім. Лесі Українки. Філологічні науки (слов'янська філологія). - 1997. - № 12.

Аннотация

В статье идёт речь о некоторых аспектах поэтики в романе В. Дрозда "Листья земли", которые определяют его жанровую природу как эпопейную: повествовательная полифония, эпическая природа сюжета, широкий охват в нём исторического времени на переломе эпох, многогеройность композиции, имплицитные средства выражения авторской позиции и др. Особое внимание обращено на природу образов-характеров в эпопее: вопреки модернистской и постмодернистской тенденции "распада героя", современная эпопея представляет индивидуальные образы-типы через стилизацию документальных показаний героев.

Annotation

The article deals with the novel *List'ya Zemli* ("Leaves of the Earth") by V.Drozd. It investigates some aspects of its poetics which determine its genre nature as epic. These are the poliphony in the narration, the epic nature of the plot, the wide survey of the historic time on the turning point of epochs, the multicharacteral composition, the implicit means of the author's attitude expression etc. Special attention is paid to the nature of character images of the novel. Contrary to modernist and post-modernist tendency of character disintegration, the contemporary epic introduces individual character images by means of stylization of their documentary testimonies..

Стаття надійшла до редакції 15.12.2004
Статья поступила в редакцию 15.12.2004

УДК 82.09

Бесчётникова СВ.

АНТИУТОПИЧЕСКИЙ МОДУС ПОВЕСТИ В. ПЕЛЕВИНА "ЖЁЛТАЯ СТРЕЛА"

Трудно найти в современной русской литературе более популярного в среде не только читателей, но и критиков писателя, чем Виктор Пелевин. Он является лауреатом малой Букеров-ской премии (93 г.) и российской литературной негосударственной премии "Национальный бестселлер" (2004 г.), автором 5 романов, 4 повестей и многочисленных сборников рассказов, которые переведены на английский, немецкий, французский, голландский и японский языки. О его творчестве активно пишут исследователи (М. Адамович, Н. Беляева, С. Беляков, Х. Гюнтер, А. Данилов, С. Жогов, Г. Ишимбаева., О. Максимова, А. Мере-жинская, Е. Пронина, М. Свердлов, И. Скоропанова и др.), а также спорят такие известные критики, как А. Архангельский, П. Басинский, А. Генис, М. Золотоносов, В. Курицын, А. Не-мзер, А. Латынина, И. Шайтанов. Писателя ругают за "дурной слог" и стилистические ошибки, принадлежность к массовой культуре, отсутствие оригинальности, увлечение буддизмом, одновременно сравнивая с Д. Хеллером, К. Кастанедой и У. Эко При всей гетерогенности высказываемых суждений и гипотез почти все исследователи рассматривают творчество Пелевина в контексте постмодернистской поэтики, пытаясь объяснить художественное своеобразие его произведений и феномен авторской популярности. На этом фоне незаслуженно обойдённой остаётся его повесть 1993 года "Жёлтая стрела". Издательство "Вагриус" в своей аннотации определило жанровое своеобразие произведения так: "Фантастика? Антиутопия? Игровой приём? И то, и другое, и третье, впрочем, как всегда у Пелевина". В творчестве писателя она стоит особняком, среди общеиронического метатекста пелевинских произведений, как "серьёзная, почти лишённая бурлеска расширенная метафора о том, как люди едут в поезде и не слышат стука колёс" [1, с. 47-48].

© Бесчётникова СВ., 2004

В повести "Жёлтая стрела" автор обращается к экзистенциальным вопросам об осознании личностью собственного Я, понимании свободы и смысла жизни, рассмотрении всех человеческих ценностей через призму конечности человеческого существования, используя интеллектуально-игровую полисемантику, столь характерную для постмодернистской поэтики. Это ставит перед исследователями нелёгкую задачу определения жанрового своеобразия произведения.

"Жёлтая стрела" - это модель вымышленного государственного устройства, изображённого через традиционный архетип русской культуры. Начиная с заметок Петра Чаадаева и до поэмы Вен. Ерофеева "Москва-Петушки", поезд рассматривался как метафора исторического прогресса, жизни-судьбы, бесперспективности всяких преобразований. В этом вымышленном государстве на колёсах существует межкультурная коммуникация, быт, нравы, творчество и даже историческая перспектива. Характерное для антиутопии пародирование утопической идеи достигается за счёт сатирического изображения различных аспектов и уровней общественных отношений периода Перестройки (Перецепки). Различные сценические аллюзии: рисование на пивных банках (рисование матрёшек), непрерывные назидательные радиотрансляции (работа радиостанции "Маяк"), перепродажа алюминиевых ложек и подстаканников проводников (несанкционированная торговля металлом) и т.д., создают сюрреалистическую картину постсоветской обыденной действительности во всём её многообразии. Коммунистическая перспектива представлена в виде учения Утризм. "Это религия такая", - объясняет главный герой товарищу, - "... очень красивая. Они верят, что нас тянет вперёд паровоз типа "У-3" - они его ещё тройкой называют, - а едем мы все в светлое утро. Те, кто верит в "У-3", проедут над последним мостом, а остальные - нет" [2, с. 401].

Автор во внутритекстовом бытии выступает как повествователь, в рассказ которого включаются субъектные элементы, передающие восприятие событий протагонистом Андреем. Через призму сознания этого героя, читатель и воспринимает окружающую действительность, кинематографический "проект

авторского откровения, в который вмонтирован 25 кадр нулевого уровня повествования".

Антиутопический конфликт личность-государство в произведении носит скрытый характер, что можно рассмотреть как пародию на "теорию бесконфликтности", порождённую тоталитарной культурой, либо как дань экзистенциальной проблематике, переводящей его в межличностную и внутриличностную плоскость. «Мрачный и задумчивый» Андрей в беседе за столом ресторана выслушивает комментарий своего собеседника:

- У всех нас на самом деле одна и та же проблема. Признать это мешает только гордость и глупость. Человек, даже очень хороший, всегда слаб, если он один. Он нуждается в опоре, в чём-то таком, что сделает его существование осмысленным. Ему нужно увидеть отблеск высшей гармонии во всём, что он делает. В том, что он изо дня в день видит вокруг [2, с. 369],

на что Андрей отвечает, представляя читателю некую карикатуру:

- ... я себе сейчас представил такого огромного пьяного мужика с гармошкой, до неба ростом, но совсем тупого и зыбкого. Он на этой своей гармошке играет и поёт какую-то дурную песню, уже долго. А гармошка вся засаленная и блестит. И когда внизу это замечают, это называется отблеском высшей гармонии [2, с. 369].

Не принимая "рецепт счастья" своего соседа, который состоял в том, "чтобы найти во всём этом смысл и красоту и подчиниться великому замыслу", Андрей, отбросив мысль о подчинении, вежливо удалился.

Исследовательница русского экзистенциализма В. Заман-ская совершенно справедливо отмечает метасодержательный характер произведений экзистенциальной ориентации, которые "создают специфический стиль, который пронизывает, насыщает собою традиционные эстетические системы, трансформируя их при этом сущностно" [3, с. 36].

Основу этической доктрины экзистенциализма составляла концепция датского философа С. Кьеркегора, считавшего заинтересованность в своей экзистенции основным долгом человека,

определяющим его выбор. От жизни "непосредственной" он должен устремиться к жизни моральной, наивысшей формой которой является жизнь религиозная. Основные экзистенциальные категории: выбора, свободы, значимости и неповторимости всего индивидуального Пелевин размещает в замкнутое социальное пространство постсоветской действительности, что и позволяет определить жанровое своеобразие произведения как экзистенциальную антиутопию.

Глав в повести ровно 12, об аллюзии на евангельские события говорит и имя главного героя - Андрей. Повествовательная форма оказалась обращенной, но сюжетная линия, определяющая последовательность повествования не изменилась. Поэтому повесть читаема только "от"\"12" и "до"\"0", но не с "О" до "12". Пародийный антиутопический контекст представляет мир наоборот через обратную нумерацию глав, оставив читателю выбирать утопический идеал или его антиутопическое воплощение. Наличие нулевого уровня в виде главы "О" повествования представляется декларативным, поскольку она при всей своей важности содержит лишь авторскую установку, которая при незначительных изменениях могла бы быть как в пространстве "от" - "до" текста, так и вынесенной за его пределы. В данном случае возможна аналогия с приложением к роману Достоевского "Бесы", содержащая исповедь Ставрогина. Эта аналогия полезна тем, что позволяет обратить внимание на характерную черту русской литературности - исповедальность. Данное обстоятельство тем более вызывает интерес, что исповедальность в ситуации постмодернизма сводится к приземлённому утверждению очевидных вещей.

Рассматривая реализованную модель утопического идеала, автор отрицает её не только в общественном, но и в личностном плане. Смысл комментария к фильму японского кинорежиссёра Акиры Куросавы "Додесканден" в повести сводится к следующему: "Куросава как бы стремится показать, что каждый из социально адекватных героев тоже, в сущности, едет по реальному вагону в своём собственном маленьком иллюзорном "трамвае". Но, однако, Куросава не намечает никаких путей выхода из по-

казанного им бесприютного мира. Чего там, напугать людей просто..." [2, с. 395].

Обратное отношение линейной последовательности повествования и его формальной стороны позволило рельефно вычленить не только основную идею произведения, но и определить место автора в повествовании. Он сохраняет за собой право абсолютного верховенства над текстом: читатель может и должен знать только то, что позволено автором в пространстве "от" и "до" чтения. Читатель обладает правом либо принять текст, либо выйти из чтения текста, что обусловлено господством в ней философской условности. Здесь возникает достаточно парадоксальная ситуация, характерная для пелевинской художественной стратегии: трансцендентная реальность по существу является фикцией, но автор, тем не менее, навязывает эту фикцию своему читателю. Автор выступает в качестве гаранта объективности всей перипетии событий, а это совокупность определенного комплекса переживаний, возникающих из непосредственного контакта с социальной действительностью. Форму, которую принимает данный комплекс, можно обозначить как лирическое откровение. Повесть Пелевина, таким образом, по своей поэтической структуре продолжает традицию исповедального жанра в русской литературе.

Вне зависимости от решения проблемы телеологического характера авторского творчества, говорящими в повести являются имена героев:

Духовный Учитель Андрея - *Хан* по существу носит типичное прозвище авторитета из криминальных кругов, автор нюансирует образ персонажа оттенками трагической мудрости, учитывая его выдающуюся роль в судьбе Андрея и таинственность исчезновения;

Авель - конотат евангельского образа, который позволяет обратить внимание на существенную черту формируемой автором объективности, в ней отсутствуют границы возникновения и уничтожения; рождения и гибели; реальности и миража; сна и бодрствования и т.д. Он показывает, что в действительности всякая оппозиция "здесь" / "там", "по ту строну" / "по эту сторо-

ну" иллюзорна. В данном моменте мы вновь-таки обнаруживаем существенные для русской культуры, даже провозгласившей свою приверженность принципам постмодернизма, антиканти-анские вариации на булгаковские темы.

Шри Бававсенаху - в данном случае конотат просторечному "шли бы вы все на "худой конец". Важны и индийские корни данного героя, пришедшего в повествование из "Путеводителя по железным дорогам Индии", с его сантиментами о рациональном и иррациональном; тем более, что в движении поезда ориентация восток-запад является культурообразующим агентом, а культура выступает ландшафтом бытия, вмещающим картину мира.

Гуна Тамас - это невидимая певица, образ-символ, выпадающий из ряда персонажей, что относится к проводникам, Григорию, бабушке и внученьке и прочим персонажам, которые лишь имитируют некое человеческое содержание, но при этом являются добрыми вестниками беспросветности любого гуманистического чаяния в постмодерн-ситуации.

Наиболее существенно то, что целостный мир, который разворачивает автор перед читателем, подчеркивает такую особенность русской постмодернистской поэтики как имитация. И природа этой поэтики кроется в особенностях русской культуры начала XX века, провозгласившей "стилистику вместо стиля". Данное обстоятельство вполне когерентно утверждениям о том, что Василий Розанов - русский Мартин Хайдеггер, либо Андрей Белый (Бугаев) - это русский Джеймс Джойс. Таким образом, вся русская культура превращается в некую имитацию либо ур-феномен европейской культуры, в зависимости от того какой временной ряд мы предпочитаем. Единственные исторически достоверные имена -это Акира Куросава и Акутагава Ренюске. Но историческая достоверность в пространстве повествования используется для свидетельских показаний в защиту авторской позиции. Ее основные характеристики передаёт пелевинский тезис:

ПРОШЛОЕ - ЭТО ЛОКОМОТИВ БУДУЩЕГО

который актуализирует восприятие мира героев в единстве пространственных и временных его аспектов.

Хронотоп экзистенциальной антиутопии объединяет замкнутое пространство, в котором происходят события, с пространством внутреннего духовного Я. Сам поезд движется в Никуда и Никогда, к концу протяжённости. Все персонажи "Жёлтой стрелы" разбросаны по своим местам в поезде особого назначения, как умствуют советские люди - "согласно купленным билетам". В результате возникают следующие пространственные конфигурации:

- камера жилого пространства, от СВ до общего вагона;
- пространство ожидания, используемое как пространство отрешенного созерцания - тамбур;
- пространство уединения - туалет;
- пространство скольжения по поверхности вагона - крыша.

Проникновение из одного пространства в другое обеспечивают пространственные каналы перемещения - коридор, окно. Упорядоченность пространственной организации ориентирована в соответствии с движением "Желтой стрелы" в перспективе восток-запад, без точного указания координат, хотя, вероятно запад находится впереди движения, если основываться на эпизоде наблюдения за похоронами американской поп-звезды Изиды Шопенгауэр (на самом деле Аси Акопян).

Таким образом, поезд представляет собою метафору жи-тельствования человека. Однако экзистенциальной определенности факта жительствования не существует. Выбор между нахождением в движении поезда и обретением собственной поступи человека в мире представляет в существе своем авторское назидание на путь истинный - морализаторство.

Авторская позиция в её внутритекстовом бытии, как правило, наиболее явно проявляется в рамочных компонентах текста, в названии, его начале и концовке.

На уровне символического кода виртуального мира произведения смысл названия прочитывается как путь к смерти. Жёлтый цвет, входящий в текстовое пространство солнечным лучом тоже переживает трагедию: "начать свой путь на поверхности солнца, пронестись сквозь бесконечную пустоту космоса, пробить многокилометровое небо - и всё только для того, чтобы угаснуть на отвратительных останках вчерашнего супа. А ведь

вполне могло быть, что эти косо падающие из окна жёлтые стрелы обладали сознанием, надеждой на лучшее и понимание беспочвенности этой надежды - то есть, как и человек, имели в своём распоряжении все необходимые для страдания ингредиенты» [2, с. 367]. В найденном на стене старого вагона Ханом откровении, легко восстанавливается семантическая номинативная цепь: мир - жёлтая стрела - поезд, едущий к разрушенному мосту. Жёлтый цвет относится к числу самых противоречивых по своей символике, его считают цветом умирающих листьев и переспевших плодов и поэтому повсеместно связывают со смертью и загробной жизнью. В. Пропп и Б. Успенский доказали, что в мифологических текстах жёлтый цвет употреблялся для определения потусторонней сущности вещей. Исследователь Т. Пилип-чук отмечает, что "використання цього кольору має реалістичну мотивацію, але в оціночному плані створює негативну атмосферу, в якій викристалізовується протиставлення життя-смерть". [4, с 231]. Буддой он был выбран как символ смирения и отделения от суетного мира. В христианской же религиозной традиции символом мученичества и смерти является именно стрела. Жёлтая стрела устремлена к Мосту, который является распространённой метафорой перехода между миром живых и миром мёртвых - таким образом, её код прочитывается как архетипическая оппозиция жизни и смерти.

Авторскую стратегию в повести можно назвать живо-чувствованием. Она по существу представляет собою превращенную форму славянофильского живознания и отражает присущее русскому постмодернизму "недовольство культурой".

В экзистенциальной плоскости это порождает две утопии - утопию живо-чувствования и утопию "тотальной антропологии", которые в своем существе представляют историческую достоверность опыта тоталитаризма и пост-тоталитаризма русской духовной жизни.

Пространство действия превращается автором в игровую площадку, на которой состязаются утопии. Площадкой игры является сознание Андрея. Раскрыв наугад "Путеводитель по железным дорогам Индии" он читает "... в сущности никакого сча-

стья нет, есть только сознание счастья. Или, другими словами, есть только сознание. Нет никакой Индии, никакого поезда, никакого окна. Есть только сознание, а всё остальное, в том числе и мы сами, существует только постольку, поскольку попадает в его сферу... "[2, с. 406]

Совершенно справедливо А. Генис назвал В. Пелевина поэтом, философом и бытописателем пограничной зоны, у которого между реальностями "возникают яркие художественные эффекты - одна картина мира, накладываясь на другую, создаёт третью, отличную от первых двух" [5, с.231]. В "Жёлтой стреле" противостоящие друг другу утопии создают единый контекст, заключающий претензии на доминирующую роль в сознании героя. В действительности же мы имеем дело с понятной всякому человеку, знакомому с поведенческой моделью homo soveti-cus, ситуацией противоборства официально и неофициально принятых правил, составляющих основу двойной морали советско-русских людей. В этом двойничистве самосознания разыгрываются судьбы героев. Но интересно то, что самосознание и культура оказываются тождественными. Поэтому все коллизии борьбы, происходящей в пространстве самосознания героя, разыгрываются в социологической модели взаимодействия культуры и контркультуры. Самым важным является то, что в действительности о самосознании героя можно говорить как об условности, к которой прибегает автор, чтобы показать отдельные черты его переживаний: мерзости ресторанной грязи, отвратительное™ еды и прочих свидетельств, известных еще Максиму Горькому "свинцовых мерзостей русской жизни". Как следствие читатель приходит к следующим выводам:

- точка отсчета является точкой возвращения;
- скользить по поверхности времени опасно и бесполезно;
- недальновидно находится во времени;
- единственно возможный вариант быть - выйти из времени, не дожидаясь выпадения, выхода, выталкивания.
- быть означает мыслить и чувствовать живой мир.

Культура "тотальной антропологии" представлена в повести на уровне действия пропаганды в средствах массовой информации

(радиосеть, газеты), искусстве (живопись, театр), традициях (ритуальные действа). Контркультура находится в тех же декорациях, но с иными составляющими. Различие между культурой и контркультурой заключается в наличие духовного опыта в рамках последней и отсутствие такового в пределах первой, что кодифицировано в многочисленных интекстах: книгах, радиотрансляциях, графических посланиях из прошлого, письмах.

По существу контркультура представляет собою возможность некого духовного скачка, который в определенных условиях позволяет обрести подлинность существования и, вне всякого сомнения, открывает возможность обрести свое место на поверхности движения. В то же время, в ней существует пространство, подлинность которого гарантируют письма, имеющие хождение во сне и наяву.

Они представляют собой аллюзию на хорошо известные из русской истории "подмётные письма", в которых говорилось о том, чего чаяла русская душа: оттого, что царевич Дмитрий жив до того, что царь издал Манифест о крестьянской воле. В "Желтой стреле" письма представляют собою некий вариант советского самиздата, который по популярности и авторитетности в читательской среде успешно конкурировал с официальной пропагандисткой машиной. Пелевин подчеркивает, что содержание писем противоречит установленной норме восприятия действительности. Их смысловое содержание можно определить такой формулой: обещание исхода.

Конфликт между официально санкционированной утопией "тотальной антропологии" и утопией жизнечувствования, которую распространяют посредством подметных писем, заключается в понимании исхода. В первом случае исход связан с прохождением "действительно" скорого поезда "Желтая стрела" через разрушенный мост, а во втором случае - сойти с поезда самостоятельно, приобщиться к потустороннему миру, оказаться за пределами стеклянной витрины, которая разграничивает мир на две части: "здесь" и "там". Первая утопия ассоциативна с известным "прыжком через пропасть", либо же с известным утверждением Маркса о социальной революции как "прыжке из

царства необходимости в царство свободы", которая в конечном итоге восходит к иудейской мифологии мессии. Вторая же утопия ассоциативна с фаустовским порывом к вечности: "остановись мгновение".

Наконец, следует отметить, что в антропологических характеристиках обеих утопий человек понимается как существо вневременное или даже способное к сверхвременности по причине своего причастия к сущему или же к истине бытия. Пелевин объясняет вневременную сущность человека его открытостью подлинному миру. Он пытается не замечать экзистенциальной основы трагизма: ведь вне зависимости от открытости сущему человек остается существом временным. Ни метафизические баталии, ни осмотрительность проводников, ни тупость случайных пассажиров, ни страстность или же созерцательность метафизических порывов не в состоянии отменить этого факта. Автор "Желтой стрелы" прекрасно понимает, что для человека куда важнее не подлинность вневременной реальности, а возможность нахождения в ней. Поэтому подметные письма прочитываются во сне и в сновидении обнаруживают свой смысл.

Таким образом, оказывается, что ни одна из утопий не побеждает, но их сосуществование расчищает пространство антиутопическое. Именно оно представляет собой подлинную картину мира, в которой Андрей обретает себя самого: "Он не особо думал о том, куда идет, но вскоре под его ногами оказалась асфальтовая дорога, пересекающая широкое поле, а в небе у горизонта появилась светлая полоса. Громыхание колес за спиной постепенно стихало, и вскоре он стал ясно слышать то, чего не слышал никогда раньше: сухой стрекот в траве, шум ветра и тихий звук собственных шагов" [2, с. 414]

Картина мира, обретенного героем, непосредственна, но в ней таится угроза. Ее определить очень просто: полоска света на горизонте оставляет необходимым быть и "здесь", и "там", но "Ты есть" - утратило всякий смысл. Поэтому этот тихий звук шагов Андрея, идущего по асфальтовой дороге на встречу светлой полосе, наполненный симфонией ветра и стрекотания, всего лишь пародия счастливого конца, а в рамках отечественной тра-

диции всякий оптимизм может начинаться только с отрицания утверждения: "все будет так, исхода нет".

Однако необходимо еще раз вернуться к завершающему действию, это определяется нулевым уровнем повествования, в котором сходятся все начала и концы. Завершающее событие представляет собой ритуальное действо обретения героем самости, но в то же время это означает "смерть автора". И в этой упорядоченности повествования так же следует усматривать традицию русской литературы, в рамках которой и сформировалось то, что ныне обозначают словом литературность русской духовной культуры: превращение лубочного героя в художественный образ.

Повествование завершается обнаружением пределов человеческой души, но оставляет незавершённой её подлинную историю, что открылось в гениальных прозрениях Федора Достоевского: "Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомство с новою, доселе совершенно неведомою действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, - но теперешний наш рассказ окончен" [6, с.639].

Синтез сатирического изображения социального пространства и эсхатологизм экзистенции героя формирует своеобразие антиутопического модуса повести Виктора Пелевина "Желтая стрела". Редупликация структурообразующих элементов антиутопического модуса, осуществляемых одновременно в пространстве экзистенции, и в пространстве социальной коммуникации, порождает конфликт индивидуального сознания, что составляет как типологическую черту экзистенциальной антиутопии, так и действительность метафизики постмодерна.

Цитированная литература

1. Шаргунов С. "Удава проглотили кролики: Кое-что о новом Пелевине" // Вопросы литературы. - 2004. - № 5.
2. Пелевин В. Жёлтая стрела - М, 1999.

3. Заманская В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учебное пособие. - М., 2002.
4. Пилипчук Т. Міфопоетичні елементи у новелістиці В. Під-могильного: особливості функціонування жовтого кольору.
5. Генис А. Беседа десятая: Поле чудес. Виктор Пелевин // Звезда.-1997.-№12.
6. Достоевский Ф. Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Бедные люди: Роман: Преступление и наказание. -М, 1992.

Анотація

У статті проаналізовано жанрову своєрідність повісті В. Пєлєвіна „Жовта стріла" як екзистенціальної антиутопії, яку формує есхатологізм екзистенції героя та пародійне зображення пострадянської соціальної дійсності. Авторська гра з ілюзіями у площині індивідуальної свідомості породжує не тільки її конфліктність, а й протистояння культури та контркультури, бо свідомість та культура в повісті виявляються тотожними.

Annotation

This article analyzes the specific genre features of V.Pelevin's novel *Zholtaya Strela* ("Yellow arrow"). It is the existential anti-Utopia, which forms eschatologism of the character's existence as well as parody depiction of the post-Soviet social reality. The author's play on illusions in the plane of individual consciousness causes not only its conflict, but the opposition of culture and counter-culture, because culture and consciousness become identical in the story.

Стаття надійшла до редакції 14.12.2004
Статья поступила в редакцию 14.12.2004

СПИСОК АВТОРІВ

Бесчотникова СВ. - докторант Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка
Винар СМ. - аспірант Донецького національного університету
Волик О.Ф.- здобувач Донецького національного університету
Горенок Г.Ю. - аспірант Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Я. Франка
Горлова О.В. - аспірант Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов
Домащенко О.В. - кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету
Ікомасова О.Г. - аспірант Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов
Колошук Н.Г. - кандидат філологічних наук, доцент Волинського державного університету ім. Лесі Українки
Лохман Н.Х. - старший викладач Донецького національного політехнічного університету
Пономаренко О.В. - аспірант Донецького національного університету
Філіпповська Ю.В. - аспірант Донецького гуманітарного інституту
Шевців Г.М. - викладач Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Я. Франка
Щербина Т.В. - аспірант Донецького національного університету

СПИСОК АВТОРОВ

Бесчетникова С В. - докторант Киевского национального университета им. Т.Г.Шевченко
Винар СМ. - аспирант Донецкого национального университета
Волик Е.Ф. - соискатель Донецкого национального университета
Горенок Г.Ю. - аспирант Дрогобычского государственного педагогического университета им. И.Я. Франко
Горловая Е.В. - аспирант Горловского государственного педагогического института иностранных языков
Домащенко А.В. - кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета
Икомасова О.Г. - аспирант Горловского государственного
педагогического института иностранных языков
Колошук *Н.Г.* - кандидат филологических наук, доцент Волынского государственного университета им. Леси Украинки
Лохман Н.Х. - старший преподаватель Донецкого национального политехнического университета
Пономаренко О.В. - аспирант Донецкого национального университета
Филипповская Ю.В. - аспирант Донецкого гуманитарного института
Шевцив Г.М. - преподаватель Дрогобычского государственного педагогического университета им. И.Я. Франко
Щербина Т.В. - аспирант Донецкого национального университета

ЗМІСТ

Від редакції

РОЗДІЛ 1.

ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Домащенко А.В. Про інтерпретацію та тлумачення: продовження розмови 6

Пономаренко О.В Філіпповська Ю.В. Міфологеми в структурі жанру життя 16

Шевців Г.М. Герой і світ у західноєвропейській літературі XVIII віку: від літератури "монологу" до "диалогу" **23**

Дослідження жанру автобіографії в німецькому літературознавстві **35**

РОЗДІЛ 2.

ПОЕТИКА, ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Винар С.М. Комунікативні функції хору як акту мовленнєвої діяльності (на прикладі драм Еврипіда про Іфігенію) **47**

Волик О.Ф. Художня рефлексія сновидіння: "Сон смішної людини" Ф. М. Достоєвського **60**

Щербина Т.В. Мотив смерті в пізній творчості Л.М. Толстого (на матеріалі п'єс "Влада пітьми" та "Живий труп") **71**

Ікомасова О.Г. Ліричний герой у творах М. Вороного **84**

Лохман Н.Х. Біблійні образи та мотиви у казці А. де Сент-Екзюпері "Маленький принц" **93**

Горенок Г.Ю. Юрій Живаго як гамлетичний тип особистості (Шекспір у творчій рецепції Бориса Пастернака) 106

Горлова О.В. "Химерна" проза 123

Колошук Н.Г. Про специфіку сюжето- й характеротворення в сучасному українському романі-епопеї (В. Дрозд "Листя землі") 131

Бесчотникова С.В. Антиутопічний модус повісті В. Пелєвіна "Жовта стріла" 151

Відомості про авторів 165

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции

РАЗДЕЛ 1.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Домащенко А.В. Об интерпретации и толковании: продолжение разговора Пономаренко О.В. Мифологемы в структуре жанра жития Филипповская Ю.В. Герой и мир в западноевропейской литературе XVIII века: от литературы "монолога" к "диалогу" 6 16 **23 35**

Шевцив Г.М. Исследования жанра автобиографии в немецком литературоведении

РАЗДЕЛ 2.

ПОЭТИКА, ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Винар С.М. Коммуникативные функции хора как акта речевой деятельности (на примере драм Еврипида про Ифигению) **47** 60

Волик Е.Ф. Художественная рефлексия сновидения: "Сон смешного человека" Ф. М. Достоевского 71

Щербина Т.В. Мотив смерти в позднем творчестве Л.Н. Толстого (на материале пьес "Власть тьмы" и "Живой труп") 84

Икомасова О.Г. Лирический герой в произведениях М. Вороного 93

Лохман Н.Х. Библейские образы и мотивы в сказке А. де Сент-Экзюпери "Маленький принц" 106

Горенок Г.Ю. Юрий Живаго як гамлетический тип личности (Шекспир в творческой рецепции Бориса Пастернака) 123

Горлова О.В. "Химерная" проза 131

Колошук Н.Г. Про специфику сюжето- и характеростроения в современном украинском романе-эпопее (В. Дрозд "Листья земли") 151

Бесчётникова С.В. Антиутопический модус повести В. Пелевина "жёлтая стрела" 165

Сведения об авторах

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. - Вип. 20. - Донецьк: ДонНУ, 2004.-168 с

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

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

Рецензенти:

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2004

Підписано до друку 29.04.2005 р. Формат 60x90/16. Папір типографськии. Офсетний друк. Умови, друк. арк. 10,5. Тираж 300 прим. Замовлення №1031

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.