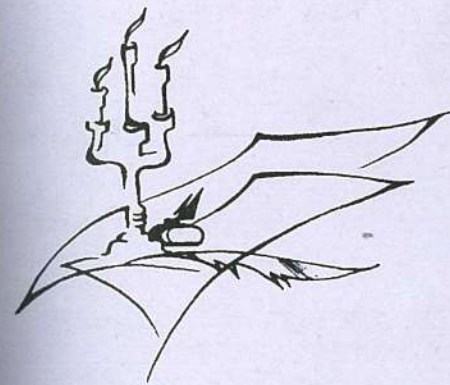


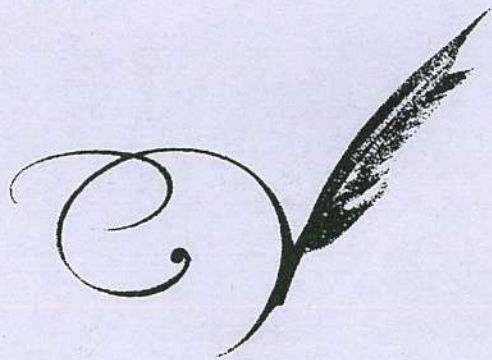
Донецкий национальный университет
Сборник научных работ, основанный в 1999 г.

Литературоведческий сборник

Выпуск 21-22



Донецк, 2005



Донецький національний університет
Збірник наукових праць, заснований в 1999 р.

Літературознавчий
збірник

Випуск 21-22

Донецьк, 2005

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 21-22. – Донецьк: ДонНУ, 2005. – 204 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

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

Редакційна колегія:

Гіршман М.М., доктор філологічних наук, професор – відповідальний редактор;

Миرونенко Л.А., доктор філологічних наук, професор;

Галич О.О., доктор філологічних наук, професор;

Соболь В.О., доктор філологічних наук, доцент;

Чирков А.С., доктор філологічних наук, професор;

Федоров В.В., доктор філологічних наук, професор;

Фрізман Л.Г., доктор філологічних наук, професор;

Нарівська В.Д., доктор філологічних наук, професор;

Домашенко О.В., кандидат філологічних наук, доцент;

Корабльов О.О., кандидат філологічних наук, доцент;

Кравченко О.А., кандидат філологічних наук;

Какоева Л.В., старший викладач.

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

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

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

Рецензенти:

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

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2005

Донецкий национальный университет

Сборник научных работ, основанный в 1999 г.

Литературоведческий сборник

Выпуск 21-22

Донецк, 2005

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. – Вып. 21-22. – Донецк: ДонНУ, 2005. – 204 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;

Миرونенко Л.А., доктор филологических наук, профессор;

Галич А.А., доктор филологических наук, профессор;

Соболь В.А., доктор филологических наук, доцент;

Чирков А.С., доктор филологических наук, профессор;

Федоров В.В., доктор филологических наук, профессор;

Фришман Л.Г., доктор филологических наук, профессор;

Наривская В.Д., доктор филологических наук, профессор;

Домашенко А.В., кандидат филологических наук, доцент;

Кораблев А.А., кандидат филологических наук, доцент;

Кравченко О.А., кандидат филологических наук;

Какоева Л.В., старший преподаватель.

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

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

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

Рецензенты:

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

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецкий национальный университет, 2005

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 XX века, представляющих теоретические исследования проблем целостности и поэтического мира, диалогического мышления и герменевтики, а также опыты целостного анализа литературных произведений.*
- *Проблемно-тематические приоритеты донецких филологов предопределили принципы их творческого взаимодействия: «Литературоведческий сборник» – открытое издание, не исключающее, а наоборот, предполагающее сосуществование и диалог различных школ, концепций, языков и т.д.*
- *«Литературоведческий сборник» – это возможность для филологов разных теоретических и практических ориентации собраться в одном семантическом пространстве, что позволяет яснее увидеть реальное состояние и перспективы развития современного гуманитарного знания.*

РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.0

Гиршман М.М.

АВТОР – РОД – ЖАНР – СТИЛЬ: ИХ ОТНОШЕНИЯ И ВЗАИМОСВЯЗЬ В ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКУЮ ЭПОХУ

Граница между традиционалистской и индивидуально-авторской эпохой привлекает к себе нарастающее внимание теоретиков и историков литературы. Все более отчетливо осознаётся, что эпохальный перелом на этом культурном рубеже был поистине всеобъемлющим. Прежде всего это был всеобще-мировоззренческий перелом в проясняющемся кризисе всех сложившихся представлений о высших, всеопределяющих, Божественных законах всего сущего. То, что было ранее несомненной данностью и исходной основой всего сущего, теперь задано как проблема для личностно-ответственного решения. Противоречие Божественного и человеческого именно на этой границе становится внутренним противоречием творческой личности, одним из разрешений которого как раз и является принципиально новая позиция индивидуально-авторского творчества.

Не менее резким оказывается социально-исторический перелом. Он проявляется в кризисе всех ранее сложившихся социальных общностей, в обособлении личности и ее праве на революционное преобразование своей и общей жизни, в акценте на изменяющуюся действительность реальной, человеческой истории. Противоречие возможности и действительности опять-таки становится внутренним противоречием человеческой личности и человеческой истории.

Наконец, очень значим в контексте нашей темы общекультурный перелом, который обнаруживается в кризисе риторической культуры: она основывалась на общих правилах логики, риторики и поэтики и определяющем творческом движении от общего типа, канона, жанра к его особым индивидуальным вариациям и реа-

лизациям. Теперь же противоречие универсальности и уникальности, всеобщности и индивидуальности становится внутренним противоречием творческой личности гения, который “стоит выше правил, он устанавливает законы” [1, с. 80].

Если сопоставить эту кантовскую формулу новой культурно-исторической эпохи с суждением Пушкина о том, что “поэта должно судить по законам, им самим над собою признанным” [2, с. 124], то можно почувствовать пограничное своеобразие классики нового времени, творчески совершенные создания которой позволяли “своею кровью склеить позвонки” не только двух столетий, но и многовековых культурных эпох. И как древняя классика и её редчайшее наиболее полное проявление: античная классическая трагедия “склеивала позвонки” архаически-мифологической и риторической, традиционалистской эпох, так и вершинные достижения “новых” классиков: Шекспира, Сервантеса, французских классицистов, Гете, Пушкина – связывали традиционализм и индивидуальное авторство. В их произведениях поэт и закон глубинно едины, разделены и обращены не друг против друга, а друг к другу: они находятся в равнодостоинном и равноправном общении друг с другом. Именно в свете классики, которая представляет собой, по прекрасному определению А.В. Михайлова, “фундамент культуры в каждый исторический момент жизни народа” [3, с. 150], можно осознать происходящие перемены и в литературных явлениях, и в теоретико-литературных понятиях, их осмысляющих, и, в частности, в отношениях типологии и творческой индивидуальности.

В этом классическом свете отчетливо видно, что в индивидуально-авторскую эпоху одновременно и взаимосвязано друг с другом акцентируются, с одной стороны, самостоятельность, самоценность отдельного произведения как целостной индивидуальности, а с другой – всеобщая универсально-поэтическая родовая природа каждого суверенного художественного целого. Поэтический род и индивидуальный мир создаваемого литературного произведения необходимо обращаются друг к другу в авторском творчестве. Именно здесь исток развивающейся на этой историко-культурной границе теории литературных родов, и, на мой взгляд, вполне можно согласиться с Ж. Женеттом, который в работе “Введение в архитекст” писал о том, что “теория

трех основных литературных родов” не имеет оснований “приписывать себе древнее происхождение” и вести свою историю от Платона и Аристотеля, тогда как это “одно из фундаментальных членений современной...романтической поэтики” [4, с. 283]. Если аристотелевская система жанров “строится почти исключительно на предметах и способах подражания” [4, с. 289], то для возникающей на переломе больших эпох романтической эстетики и поэтики “три больших жанра – это не просто формы, но три основных способа понимания жизни и мироздания” [4, с. 320].

“В романтическом и неоромантическом делении на лирику, эпос и драму, – разъясняет эту ситуацию Ж. Женетт, – три этих типа поэзии предстают не просто модальностями высказывания [чем являлись “способы подражания” у Платона и Аристотеля – М.Г.], но настоящими жанрами, в определении которых непременно присутствует тематический элемент, пускай и весьма расплывчатый. Это очень заметно, к примеру, у Гегеля, согласно которому существует эпический *мир*, характеризующийся определенным типом социальных и человеческих отношений, лирическое *содержание* (“внутренний мир” поэта) и драматическая *среда*, складывающаяся из конфликтов и коллизий” [4, с. 324].

Общую значимость такого подхода подчеркивает также И.П. Смирнов, утверждая, что “лирика / драматика / нарративика суть несхожие “способы речи” лишь постольку, поскольку эти подсистемы литературы обладают – каждая – своим особым референтным содержанием (или, если угодно, своей особой генеральной темой, каковой в лирике служит автоидентичность субъекта, в драматике – замещаемость субъекта объектом, в нарративике – замещаемость субъекта субъектом)” [5, с. 256-257].

Разработка типологии литературных родов внутренне связана с нарастающим многообразием жанровых традиций и межжанровых взаимодействий. Об их усложняющемся спектре очень выразительно говорил Гете: “Элементы можно сплести между собой самым неожиданным образом, и поэтические виды многообразны до бесконечности; а потому так трудно найти порядок, согласно которому их можно было бы расположить в ряд или соподчиненно. Но до какой-то степени можно выйти из положения, разместив три основных элемента по кругу, друг на-

против друга, а затем отыскивая такие образцы, где правит лишь один из элементов. Потом собирай примеры, где преимущество оказывается на стороне того или другого, где, наконец, завершено объединение всех трёх элементов, а тогда, стало быть, весь круг замкнут в себе” [6, с. 230].

С суждениями Гете по этому кругу проблем перекликается характеристика руководящего принципа пушкинской поэтики, принадлежащая Ю.Н. Тынянову: “Принцип, которым Пушкин руководствовался в своей критической и художественной деятельности, – это принцип рода – не столько как совокупности правил, успевших стать традицией, сколько того направления, в котором следуют этой традиции – род как главный организующий и направляющий фактор, доминирующий над всеми отдельными элементами художественного произведения – и видоизменяющий их” [7, с. 45]. Нарастающая суверенность литературного произведения и авторского творчества актуализирует родовые, “природные” формы существования поэзии, а интенсивно развивающееся многообразие жанровых традиций и межжанрового взаимодействия обуславливает формирование родо-жанровых доминант, определяющих художественную целостность в её универсальном всеединстве, множественном составе и уникальной единственности.

Принципиально новая художественная суверенность произведения, которое становится образом мира, явленным в слове, как раз и проявляется в сочетании родо-жанровой доминанты со стилевой цельностью, и предлагаемое мною определение организующего принципа произведения индивидуально-авторской эпохи как *лично-родового* [См. 8, с. 36-38] в своей реализации предполагает авторским творчеством осуществляемую встречу рода – жанра – стиля. При ориентации на принципиальную множественность жанровых традиций, на их взаимообращенность и взаимодействие друг с другом в произведении индивидуально-авторской эпохи создаются образы различных жанров, трансформируются разные жанровые традиции, и в формирующейся системе полижанровых взаимосвязей, в диапазоне жанровых характеристик определяется родо-жанровая доминанта. Она предстаёт как двуединый центр полижанрового взаимодействия в авторском творчестве, где жанровое становится

тождественным родовому, а род проявляет себя в личностно-индивидуальной жанровой уникальности. Пределом её утверждения можно считать тезис Ф. Шлегеля, что каждое поэтическое произведение – само по себе отдельный жанр [См. 9, с. 295]: важно подчеркнуть, что утверждение это равно противостоит и жанровой нормативности, и внежанровости.

Глубоко и основательно характеризуя сегодняшнюю ситуацию в теории литературных родов, Н.Д. Тамарченко справедливо отмечает двуплановость отношений литературного рода как теоретического конструкта, с одной стороны, с произведением как таковым (род – один из основных вариантов произведения вообще), с другой, – с общими структурными признаками ряда близких друг другу жанров (“род – абстрактно представленное единство этих признаков или свойств” [10, с. 267]).

В осмыслении индивидуально-авторской эпохи особенно актуализируется взаимообращенность этих двух сторон в том историческом движении, в котором специфическая природа словесно-художественного произведения и литературы вообще проясняется именно в точках встречи рода и жанра. Жанр в своём развитии и взаимодействии с развивающимся многообразием других жанров одновременно и формирует, и раскрывает родовую сущность, так что род проявляет себя в жанре, а собственно жанровое становится, как я уже говорил, тождественным родовому в тех точках встречи, где родовая сущность проявляется как событие взаимодействия жанров, их трансформации в новом целом. Оно и определяется родо-жанровой доминантой и стилем.

На этом этапе литературно-художественного развития род, жанр, стиль – это типологические характеристики, не параллельные, но взаимосвязанные, пересекающиеся и в пределе устремленные к единому центру: пушкинскому стихотворению, или чеховскому рассказу, или драме Островского. Этот центр авторской творческой активности связывает тип мира и тип текста так же, как универсальность художественной литературы, словесно-художественного произведения вообще и уникальность авторского сознания. Таким образом, родо-жанровая доминанта – это своеобразный смысловой “фокус” накопленной истории родо-жанрового развития и в то же время смысловой центр, в котором встречаются род, жанр и творческая индивидуальность не путем

поглощения одного другим, а на основе принципиальной равнодостоинства.

Последний момент очень важен. Полижанровость и множество жанровых традиций не ликвидируют жанр и не сводят его на роль “составной части”, о чем убедительно говорит О.В.Зырянов в очень содержательной монографии об эволюции жанрового сознания лирики. Части вообще “лишь у трупа”, и речь может идти об одном из оснований, проявителе и выразителе целого – необходимом, но недостаточном для полноты этого выражения. Полнота эта охватывает единство, разделение и общение многих разных целых в художественной целостности, которая, по точному определению Зырянова, “остаётся прежде всего жанровой, родовой и стилевой целостностью” [11, с. 57]. А что касается (вспоминая бахтинское суждение о жанре) “последнего целого высказывания, не являющегося частью большего целого”, то оно-то как раз и определяется родо-жанровой доминантой и стилем, которые в своём единстве-разделении-взаимообращенности представляют автора-творца художественной целостности. По отношению к ней вполне справедливо утверждение Зырянова о том, что “стилевой тип целостности не отменяет жанрового мышления и даже, более того, ему не противоречит. Введение категории авторства в само понятие жанра позволило бы ... по достоинству оценить “существенную жизнь” произведения на стадии рефлексивного персонализма” [11, с. 63]. Вполне верно и то, что “... стиль, род, автор ... поэтикой рефлексивного традиционализма включались в жанровую систему на правах её составных компонентов. Литературный процесс нового времени круто меняет исходную ситуацию: из закрытой статической системы жанр превращается в динамическую целостность, а некогда составляющие эту систему компоненты получают автономный статус и развиваются в мощные факторы жанрообразования” [11, с. 64].

Убедительно возражая против бытующего мнения о “внежанровом” типе лирического стихотворения, Зырянов говорит: “Лирика – уже сама по себе жанр” [11, с. 82]. К этому вполне можно добавить: так же, как стихотворение само по себе род, если иметь в виду происходящее именно в индивидуально-авторскую эпоху прояснение границ стиха и художественной

прозы как доминирующих форм соответственно лирического и эпического родов, так что лирическое творчество всё в большей и большей степени не может не быть стихотворением и в смысле процесса (творения стихов), и в смысле результата – стихотворения, которое в самом деле “несвободно от жестких законов лирической дискурсивности” [11, с. 82].

Перефразируя слова И. Бродского: “поэт – это средство языка к продолжению своего существования”, – Зырянов говорит о том, что “поэт есть средство жанра к продолжению своего существования” [11, с. 83]. В этой логике можно сказать и с “точностью до наоборот”, что жанр есть средство поэта для своего самоосуществления. Но, на мой взгляд, более точным является несколько иной подход: и поэт, и жанр, и род – не средства, а проявители единой цели, отраженной в пушкинском афоризме: “цель поэзии – поэзия”. Афоризм этот, кстати сказать, замечательно выражает своеобразие индивидуально-авторской эпохи. И автором в эту эпоху является не надличностный жанровый субъект и не внежанровая личность, а человек-творец, который представляет в себе и собою встречу сверхличного и личного, природы творческой и сотворенной. Осуществление творческой индивидуальности в слове – стиль – это одновременное обновление родовых и жанровых традиций: не вариация, а изменение состояния рода и жанра в целом. Безусловно, актуальна в этом смысле обоснованная Зыряновым “феноменологическая концепция жанровой эволюции, базирующаяся на идее творческого диалога художника с миром культуры”, она “не ограничивается лишь сознательным актом авторской рефлексии (субъективный аспект), но предусматривает также аспект объективно-онтологический, или творчески-бессознательное усвоение “объективной памяти жанра” (М.М. Бахтин)” [11, с. 100].

Из сказанного ясно, что идеи “безжанровости” или “внежанровости” творчества индивидуально-авторской эпохи неадекватно отражают происходящие процессы, и едва ли можно вполне согласиться с С.Н. Зенкиным в том, что в литературе последних столетий, которая “характеризуется все большим смещением, нарушением, пертурбацией традиционной системы жанров”, “упадок жанрового сознания ... было невозможно сдержать” [12, с. 31-32]. Полижанровость, взаимодействие раз-

личных жанровых традиций в пределах одного произведения включает процессы жанровой ориентации в светлое поле авторского сознания, в сферу индивидуально-авторского творчества. А это означает в принципе не упадок, а скорее подъем жанрового сознания и ответственности за выбор и принятие законов, над собой признанных, за формирование индивидуальных родо-жанровых разновидностей и реализацию их как языка общения автора и читателя.

Упадку жанрового сознания, по-моему, противоречит здесь же высказанное предложение С.Н.Зенкина “разграничивать два понятия жанра – жанры дискурса и жанры текста. Первое характеризует строй отдельных частей текста ... в произведении могут сочетаться, перемежаться разные жанры дискурса. Напротив того, жанр текста характеризует собой способ завершения произведения как целого, окончательного оформления и осмысления применявшихся в нем жанров дискурса ... на уровне отдельного произведения свобода выбора дискурсов уравновешивается необходимостью придать тексту ту или иную финальную жанровую определенность” [12, с. 34]. Это, по-моему, вполне плодотворная идея, только точнее было бы говорить о финальной родо-жанровой определенности и связывать жанры дискурса не с “частями”, а со смысловыми аспектами целого. Оно формируется усложняющимся жанровым сознанием, роль которого в авторском творчестве возрастает, в том числе и тогда, когда им формируемые границы отрицаются, точнее – проблематизируются и трансформируются.

О необходимости преодоления авторской и читательской наивности по отношению к такого рода трансформациям писал Р. Барт в статье “Драма, поэма, роман”, замечая, что “нам и по сей день не чуждо снисходительное удивление Делеклюза, переводчика Данте (1841), увидевшего в “Новой жизни” “курьезнейшее сочинение, ибо в нём одновременно употреблены три различные формы (мемуары, роман, поэма)”, и посчитавшего своим долгом “предупредить читателя об этой особенности ... дабы избавить его от труда разбираться в той сумятице образов и идей, которую производит подобный склад повествования при первом чтении” [13, с. 313]. Подобной наивности противопоставляется все более сознательное отношение к полижанровости

как к своего рода многоязычию: с одной стороны, к уже сложившимся жанровым традициям как существующим языкам, а с другой, к языку, который не готов, а должен быть создан в процессе творчества рассказа: “Там, где существует рассказ, он, в сущности, всегда повествует о том, каким образом некий язык (синтактика) ищет себя, создаёт себя, сам себя передаёт и воспринимает” [13, с. 330].

Развивая эту мысль, Р. Барт следующим образом характеризует авторскую творческую позицию по отношению к языку и его “восполнению” опытом других языков: “...писатель – одинокий, обособленный, противостоящий всем остальным говорящим и пишущим людям – это тот, кто не допускает, чтобы предписания его родного языка заговорили вместо него, это тот, кто знает и чувствует пробелы этого языка и создаёт утопический образ другого языка, тотального – языка, в котором нет ничего предписанного ... он образован пустотами всех существующих на свете языков, но запечатлевает их уже не в грамматике, а в самом дискурсе ... для дискурса существенна не комбинаторная способность, а способность ставить под сомнение и восполнять этот язык” [13, с. 333-334].

Таким образом, в литературе индивидуально-авторской эпохи произведение не только может, но в известном смысле и должно быть многоязычным, полижанровым, стилистически разноплановым (вспомним пушкинское “мышление стилями”, о котором писали многие филологи, и обобщающую характеристику А.В. Михайлова: “каждое литературное произведение – это узел, в котором соединяются разные стилистические линии” [14, с. 216-217]). В то же время не внешним ограничением, а внутренней проблемной границей этой множественности становится утверждаемый или отрицаемый творческий центр, который в идеале, (в свете классического диалога согласия) объединяет универсальность общечеловеческого опыта и уникальность единственного, здесь и сейчас живущего человека в его конкретной историчности. Проблема родо-жанровой доминанты и вообще отношения рода – жанра – стиля в типологии индивидуальностей имеют ближайшее отношение к этому творческому центру и противостоянию полюсов “центрирования” и “децентрации”.

Обратимся теперь к конкретному примеру прояснения такого рода центрирующей доминанты в “Даме с собачкой” – классическом чеховском рассказе, эпическом воссоздании таинственного и неопределимого, охватывающего всех и вся общего течения жизни.

Тезис о такой родо-жанровой доминанте этого произведения отнюдь не является бесспорным: эпичность чеховского рассказа неоднократно подвергалась серьёзным сомнениям: вспомним сопоставление Л. Толстого и Чехова у В.Я. Лакшина: “Чехов подхватывает традицию Толстого-психолога, мыслителя и сердцеведа, но эпический тон остаётся ему совершенно чужд ... У Чехова нет такой целостной, завершённой (хотя и противоречивой) концепции жизни, как у Толстого ... Чехова интересует не столько человеческая жизнь в целом с её радостями и скорбями, жизнь как выражение вечных законов бытия, сколько характерные черты и настроения современной ему действительности ... Вместо эпического взгляда на мир, у Чехова – лирика и ирония, трезвый и тонкий скептицизм, разлитый во всем и не коснувшийся разве что мечты и надежды” [15, с. 447, 448, 450].

В очень интересной трактовке художественности прозы А.П. Чехова, обоснованной в книге В.И. Тюпы, эстетическая доминанта “Дамы с собачкой” определяется как драматизм самореализации, и в рассказе акцентируется противопоставление “высших целей бытия” и “личной тайны” [16, с. 47-48]. Проясняющаяся суть этого противопоставления заключается, по мнению исследователя, в том, что “зерно жизни” открывается читателю именно в личной тайне человека, а не в сфере “высших целей бытия”. Эти цели не устраивают Чехова, поскольку они мыслятся сверхличными, внеположными личному существованию. Отвлеченно понятыми “внешними целями”, будто бы устремленными к “непрерывному совершенству”, но осуществляющими себя “в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас”, легко можно оправдать всё, что угодно, в том числе “кущую, бескрылую жизнь”, каждого отдельного человека” [16, с. 54].

На мой взгляд, для понимания чеховского эпического воссоздания именно “человеческой жизни в целом”, кроме несомненно присутствующих в рассказе Чехова моментов противопоставления “личной тайны” и “высших целей бытия”, более важным

является охватывающее все эти моменты сопоставление, которое проясняет глубинный пласт этих противоположностей. Недаром рядом с “высшими целями бытия” оказывается “человеческое достоинство”; бытие как “непрерывное движение жизни на земле” внутренне обращено здесь к памяти о человеческом достоянии и достоинстве, и в этой связи цели бытия не являются совсем посторонними для человеческой личности. С другой стороны, “личная тайна” проясняется как важнейшая характеристика именно человеческой природы в противовес “животному инстинкту”; характерна в этом смысле одна из черновых записей в записной книжке Чехова, где можно почувствовать первоначальный исток формирующейся целостности чеховского рассказа вообще: “У животных постоянное стремление раскрыть тайну (найти гнездо), отсюда у людей уважение к чужой тайне, как борьба с животным инстинктом” [См. 17, с. 75].

В этом сопоставлении, может быть, наиболее отчетливо прорисовывается адекватный для чеховского эпического рассказа масштаб общей жизни, охватывающей всех и каждого. Значимо само движение к этой всеобщности – в частности, переход от противостояния “пошлости” других, например, собеседника, по существу повторяющего вслед за Гуровым: “А давеча вы были правы: осетрина-то с душком”, – к осмыслению в заключительной части рассказа противоречия тайной и явной жизни как всеобъемлющего, актуального для всякого человека и в то же время единственного для каждого, так что надо индивидуализировать каждый случай: “У него были две жизни: одна явная, которую видели и знали все, кому это нужно было, полная условной правды и условного обмана, похожая совершенно на жизнь его знакомых и друзей, и другая – протекавшая тайно. И по какому-то странному стечению обстоятельств, быть может, случайному, всё, что было для него важно, интересно, необходимо, в чем он был искренен и не обманывал себя, что составляло зерно его жизни, происходило тайно от других, всё же, что было его ложью, его оболочкой, в которой он прятался, чтобы скрыть правду, как, например, его служба в банке, споры в клубе, его “низшая раса”, хождение с женой на юбилеи, – всё это было явно. И по себе он судил о других, не верил тому, что видел, и всегда предполагал, что у каждого человека под покровом тайны,

как под покровом ночи, проходит его настоящая, самая интересная жизнь. Каждое личное существование держится на тайне, и, быть может, отчасти поэтому культурный человек так нервно хлопочет о том, чтобы уважалась его личная тайна”.

Такова открывающаяся в рассказе внутренняя противоречивость каждого реального существования и человеческой жизни в целом: её общий ход соединяет в себе и надежду, и безнадежность, и все ужасы, и красоту так же, как почти всегда упоминаемый в анализах поэтики “Дамы с собачкой” серый цвет и связывает, и различает и “серый, длинный с гвоздями” забор, и “серое солдатское сукно” на полу гостиничного номера, и “серое, точно больничное одеяло”, и “серую от пятен” чернильницу и ... “любимое” Гуровым “серое платье”, и “красивые серые глаза” Анны Сергеевны. И это не контраст, не совмещение противоположностей в точках наивысшего драматического напряжения, а прежде всего многоликость и разнонаправленность того “непрерывного движения жизни на земле”, где вместе сосуществуют и “непрерывное совершенство”, и “полное равнодушие к жизни и смерти каждого из нас”, и “тайная”, и “явная” жизнь.

Эта общая жизнь не только противостоит “личной тайне”, но и включает её в себя, объединяя и обращая друг к другу таинственность бытия и тайну человеческого существования, которое и поглощается бытийным потоком и противостоит ему в усилении жизни, понимания, общения, – усилении человечности в противовес “животному инстинкту”. Доминирующую роль в художественном мире “Дамы с собачкой” играет происходящее в этом мире событие рождающейся любви и её драматической неосуществимости. Эпическая событийность охватывает здесь и лиризм высказываемого чувства и трагизм “невыносимых путей” – необходимости и невозможности воплощения любви в действительной жизни, осуществления в ней человечности.

Л.Н. Толстой замечал в дневнике в связи с чтением “Дамы с собачкой”: “Люди, не выработавшие в себе ясного мирозерцания, разделяющего добро и зло” [18, с. 9]. И это по-своему очень точная читательская реакция на чеховский мир, его героев и сюжет, в основе которого как раз необходимость выработки такой границы, необходимость прояснения, обретения ясности сознания как общечеловеческая и в то же время уникально-

личная, индивидуальная проблема. И чеховский рассказ – это эпос индивидуального и только индивидуального осуществления человечности в таинственно-неопределимом и непредсказуемо-развивающемся мире. Именно в таком эпическом событии и могут “встретиться” друг с другом высшие цели бытия и личная тайна единственной личности, обращенной к другой, такой же единственной, так что “высшие цели бытия” оказываются в этом мире своеобразно “замкнутыми” на индивидуальность.

Безусловно, есть серьёзные основания для утверждения В.И. Тюпы о том, что автора “Дамы с собачкой” “не устраивают” сверхлические цели и ценности, “поскольку они мыслятся “внеположными личному существованию” [16, с. 54]. Действительно, сверхлическое как внеличное или безличное в мире чеховского рассказа по крайней мере поставлено под вопрос в силу своей смысловой и ценностной неопределённости. Но тем более важной становится возникающая связь сверхлического и межлического: прорывы сквозь завесу господствующей разобщенности моментов реального общения и его предельного выражения – любви. В.И. Тюпа очень уместно вспоминает в связи с чеховским мирозерцанием слова одного из героев романа Б. Пастернака “Доктор Живаго”: “общение между смертными бессмертно” [16, с. 121]. Именно в этом смысле общение предстаёт в чеховском эпическом мире как сверхлическая (или лично-сверхлическая) ценность так же, как и лично-сверхлическое усилие индивидуально осуществляющейся, рождающейся человечности.

Одной из форм реализующегося общения становится в чеховской прозе повествование в тоне и духе героя [См. 19, с. 126-139], оно имеет ближайшее отношение к эпической объективности, которая не только не исключает субъекта, но, наоборот, непременно включает в себя формирующееся индивидуальное сознание и самосознание, обращенное к таинственному и неопределённому в своих многоплановых и разнородных потенциях движению жизни. Убедительные аргументы для утверждения эпической доминанты в чеховском художественном освоении этого движения даёт довольно давно написанная монография У. Джерарди, чьи пронизательные наблюдения и обобщения и сегодня сохраняют несомненную ценность. По словам английско-

го исследователя, жизнь представляется Чехову “ни плохой, ни хорошей, но неповторимой, странной, быстротечной, прекрасной и в то же время страшной” [20, с. 22]. Именно такое не поддающееся однозначному противопоставлению “двуединство печали и радости” предстаёт как “квинтэссенция бытия” [20, с. 19], а “в фокусе художественного восприятия” Чехов помещает “вечный поток жизни” и “эту самую жизнь – расплывчатую, бесформенную, хаотичную, как море” [21, с. 820].

Для понимания родовой природы чеховского рассказа интересны также суждения Вл. Ходасевича о необходимости глубинного осмысления чеховского лиризма: “Славу Чехова создал его лиризм. Но будущий читатель, пройдя мимо лирики чеховских персонажей, совлекая с них эту условную, временную приметку, будет читать иное: не лирику, но то, что лежит под нею, глубже неё. И тогда он увидит, что серые, бездеятельные персонажи Чехова заряжены той же взрывчатой энергией жизни, как и подлинные герои; окажется, что их столкновения, сведенные Чеховым к простейшим сюжетным постройкам, открывают гораздо более значительные и трагические перспективы, нежели “тоска”, которую в них вычитывал прежний читатель” [22, с. 252].

Лиризм и драматизм чеховского рассказа “Дама с собачкой” охватываются его эпической доминантой – эпосом встречи “лической тайны” и “высших целей бытия” в вечном потоке жизни с её “взрывчатой энергией” и непредсказуемыми перспективами, драматическою разобщенностью и возможностью встречи двух любящих людей – двух обращенных друг к другу индивидуальных существований. Эпическая перспективность “Дамы с собачкой”, конечно же, не в счастливом конце, а в “начале” – в неповторимом для каждой, единственной в своём роде личности возвращении к первоначалам рождения, индивидуального осуществления человечности, – осуществления, которое в эпическом мире “только еще *начинается*”. Именно это слово является последним словом чеховского рассказа: “И казалось, что ещё немного – и решение будет найдено, и тогда начнётся новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца ещё далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается”. В этой точке финальной гармонии может быть особенно явст-

венно согласуются друг с другом, сходятся родо-жанровая доминанта и стилевое “лицо” чеховского рассказа.

“Содержанием эпоса, – писал Гегель, – является целостность мира, в котором совершается индивидуальное действие... Собственно же эпическая жизненность заключается как раз в том, что обе основные стороны: особенное действие с его индивидами и всеобщее состояние мира, – оставаясь в беспрестанном опосредовании, все же сохраняют в этом взаимоотношении необходимую самостоятельность, чтобы проявлять себя как такое существование, которое и само по себе обретает и имеет внешнее бытие” [23, с. 459, 462]. Эпическим событием и становится такая исторически развивающаяся взаимосвязь всеобщего состояния мира и особенного действия с его индивидами – при сохранении этих фундаментальных родовых принципов необходимой бытийной самостоятельности и беспрестанного опосредования в то же время во внутреннем движении родо-жанровых форм раскрывается изменяющийся масштаб целостного мира и индивидуального действия в нем.

У Чехова выявляется характерное для “конца века” предельное “дробление” бытия и то кризисное состояние индивидуальности в мире, о котором очень выразительно говорил И. Анненский: “С каждым днем в искусстве слова всё тоньше и все беспощадно правдивее раскрывается индивидуальность с её капризными контурами, болезненными возвратами, с её тайной и трагическим сознанием нашего безнадежного одиночества и эфемерности...” В то же время, по мнению Анненского, это “человеческое я, которое не ищет одиночества, а напротив боится его; я, вечно ткущее свою паутину, чтобы эта паутина коснулась хоть краем своей радужной сети другой, столь же безнадежно одинокой и дрожащей в пустоте паутины, не то я, которое противопоставляло себя целому миру, будто бы его не понявшему, а то я, которое жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою” [24, с. 206].

Жажда “впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою” – это стремление, содержащее в себе эпическую перспективу того восполнения и “расширения” человеческого бытия, которое В. Кайзер считал “сущностью собственно эпического”: “Что же привходит в эпическое событие, помимо обязательного “ов-

нешнего события”, из сущности собственно эпического и воздействует на построение? Это, очевидно, как раз расширение, включение человека и событий первого плана в широкое содержательное пространство, в более обширный мир” [См. 25, с. 180]. Такое расширение и выстраивается наиболее отчетливо в сопряжении “высших целей бытия” и “личной тайны”, и именно здесь сходятся родовая и жанровая доминанты, эпос и рассказ оказываются единственными: единственны чеховское повествование в тоне и духе героя о случае из жизни и объективно развертывающееся событие рождения любви-человечности в мире.

Отличительные признаки рассказа: “сосредоточенность внимания, выдвинутый по напряженности центр и связанность мотивов этим центром” [26, с. 695] предстают и как родовые характеристики – эпическая объективность и событийность реализуются именно в этих жанровых признаках как в своём “языке”. Авторским творчеством род и жанр сводятся в отношениях и взаимопереходах особенного действия и всеобщего состояния мира, локальности и глобальности в событии, о котором рассказывается, и в событии рассказа, а доминанта “центрирует” этот творческий процесс и обнаруживает родовые и жанровые (точнее родо-жанровые) смыслы в их стилевом, индивидуально-личностном преломлении или, иначе, обнаруживает авторское присутствие во всех типологических характеристиках целого: и в роде, и в жанре, и в стиле.

Сочетание различных жанровых традиций (например, анекдота и притчи в “Даме с собачкой”, о чем очень хорошо писал В.И. Тюпа) – это взаимодействие и пересечение разных возможностей существования и осмысления жизни, а центр пересечения – это сама по себе возможность возможности прорыва человечности сквозь “варварство бытия” (Э. Левинас). Родо-жанровая доминанта и стиль определяют строй и облик, “лицо” этого возможного мира и способ бытия типологической общности и индивидуальности в нем.

Контрастным и в то же время “издалека” проясняющим эпичность чеховского рассказа историко-теоретическим фоном может быть суждение о герое шекспировской трагедии как герое эпическом – суждение, которое высказывает С.Г. Бочаров, опираясь на работу Л.Е. Пинского “Трагическое у Шекспира”

[27, с. 260-261]: “Шекспировскому персонажу, как в эпосе, “свойственна универсальность характеристики, нерасчлененность общего и индивидуального... для трагического героя Шекспира его свободная индивидуальность и есть воплощение естественного закона (форма, в которой сознаются новые общественные закономерности)” [28, с. 356-357].

На этом, повторю, контрастном шекспировском фоне можно отчетливо увидеть, что у Чехова перед нами, казалось бы, предельно обособленные частные индивиды, но в освещении их личной тайны открывается не частное своеобразие, а индивидуально-личная основа общей жизни. И центр истинного бытия в этом мире может быть только индивидуальным – потому встреча и рождение любви при все более и более осознаваемой уникальности, единственности происходящего обретает всеобщий смысл, напрямую связанный с перспективой человеческого существования. А предфинальный вопрос героя “Дамы с собачкой”: “Как освободиться от этих невыносимых пут? Как? Как? – спрашивал он, хватая себя за голову. – Как?” – вопрос этот соотносим в этом смысле с гамлетовским “быть или не быть” и масштабом индивидуальной задачи шекспировского героя: соединить “обрывки” разрывающейся нити жизни. Во всяком случае в мире чеховского рассказа к ситуации “начнется новая, прекрасная жизнь” ведут только индивидуальные пути, и, с другой стороны, любое успешное индивидуальное усилие *быть* обретает общежизненное значение. А проблема: как сделать так, чтобы что-то хорошее получилось у двух частных индивидов в их, казалось бы, сугубо обычном, современно-повседневном существовании – это в логике чеховского эпического творчества, безусловно, мировая и общечеловеческая проблема.

Цитированная литература

1. Кант И. Из опубликованных посмертно материалов 1770-1780-х годов к книге “Антропология в прагматическом отношении” // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – Т. 3. – М., 1976.
2. Пушкин А.С. Полн. Собр. соч.: В 10 тт. – Т. 7. – М., 1956.

3. Михайлов А.В. Судьба классического наследия на рубеже XVIII-XIX веков // Классика и современность. – М., 1991.
4. Женнет Ж. Фигуры: В 2 т. – Т. 2. – М., 1998.
5. Смирнов И.П. Смысл как таковой. – СПб. 2001.
6. Гете И.-В. Западно-восточный диван. – М., 1988.
7. Тынянов Ю.Н. Поэзия. История литературы. Кино. – М., 1977.
8. Гиришман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. – М., 2002.
9. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2-х тт. Т. 1. – М., 1983. – С. 295.
10. Теория литературы: В 2 т. / Под редакцией Н.Д. Тмарченко. – Т. 1. – М., 2004.
11. Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. – Екатеринбург, 2003.
12. Зенкин С.Н. Введение в литературоведение. Теория литературы. – М., 2000.
13. Барт Р. Драма, поэма, роман // Французская семиотика: От структурализма к постмодернизму. – М., 2000.
14. Михайлов А.В. Методы и стили литературы // Теория литературы Т. 1 – М., 2005.
15. Лакшин В.Я. Лев Толстой и А.Чехов. – М., 1963.
16. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. – М., 1989.
17. Паперный З.С. Записные книжки Чехова – М., 1976.
18. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т 54. – М., 1937.
19. Гиришман М.М. Повествователь и герой // Чехов и Лев Толстой. – М., 1980.
20. Gerhardi W. Anton Chehov. A Critical Study. – L. – 1923.
21. Английские писатели и критики о Чехове // Литературное наследство. Чехов, Т. 68. – М., 1960.
22. Ходасевич В.Ф. О Чехове // Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник. – М., 1991.
23. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: в 4-х тт. Т. 3. – М., 1971.
24. Анненский И. Книги отражений. – М., 1979.
25. Семенов А.Н., Семенова В.В. Теория литературы. – М., 2003.
26. Локс К. Рассказ // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2-х тт. Т. 2 – М.-Л., 1925.
27. Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. – М., 1961.

28. Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер. – М., 1962.

Анотація

У статті розглядається характер змінних відношень і взаємозв'язків основних типологічних характеристик літературного твору в індивідуально-авторську епоху. Обґрунтовується поняття родо-жанрової домінанти як одного з важливих визначників своєрідності індивідуально-авторського художнього цілого. Теоретичні положення конкретизуються в аналізі чеховського оповідання “Дама з собачкою”.

Annotation

The article considers the nature of the changing interrelations and interconnections of the literary work's basic typological characteristics in the epoch of the author's individuality. The substantiation is given for the notion of type and genre dominant as one of the important qualifiers of the originality of the author's individual artistic wholeness. The theoretical notions are specified in the analysis of A. Chekhov's short story “*Dama s sobachkoj*” (“The Lady with the Little Dog”).

*Стаття надійшла до редакції 24.05.2005
Стаття поступила в редакцію 24.05.2005*

УДК 82-1: 821.161.1

Домашенко А.В.

О СУБЪЕКТИВНО-АНТИНОМИЧЕСКОМ
ЗАВЕРШЕНИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЦЕЛОГО

*... Человечество из всех сил
стремится обрести свой центр.*

Ф. Шлегель

Понятие “центр”, являющееся ключевым, к примеру, в эстетике Ф. Шлегеля, далеко не исчерпало свой смысловой потенциал в современной теории литературы. Основопологающая роль “центра” как важнейшей эстетической и теоретико-литературной категории может быть раскрыта в разных аспектах. Так, согласно Ф. Шлегелю, нахождение всеобъединяющего центра может послужить концептуальному проявлению творческой индивидуальности писателя, например, универсальной творческой индивидуальности Гете: “Мне самому “Мейстер” представляется наиболее подходящим образом, чтобы хоть как-то охватить весь объем его многогранности, словно соединенной в одном центре” [1, т. I, с. 407]. Уяснение сущности организующего центра того или иного произведения является необходимым условием приобщения к его глубинному смыслу: “Вообще в драмах Шекспира связь настолько проста и ясна, что раскрывается с очевидностью и сама собой для всякого непредвзятого восприятия. Основа же связи сокрыта часто так глубоко, невидимые нити, отношения столь тонки, что даже при остроумном критическом анализе не избежать неудачи, если недостает такта и если питать ложные ожидания или исходить из обманчивых принципов. В “Гамлете” все отдельные части необходимо развиваются из общего центра и в свою очередь воздействуют на него. В этом шедевре художественной мудрости нет ничего чужеродного, излишнего или случайного. Средоточие целого заключено в характере героя” [1, с. 112]. В сороковые годы XX столетия П.М. Бицилли обращает внимание на стилеобразующую функцию “центра”: “Стиль... возникает именно из того, что все те средства экспрессии, какими тот или

иной художник пользуется, тяготеют к некоторому общему центру, сочетаются в одно органическое целое, *individuum*” [2, с. 516]. О том же, но в контексте персоналистской проблематики говорит М.М. Бахтин: “Основные для Достоевского стилистические связи – это вовсе не связи между словами в плоскости одного монологического высказывания, – основными являются динамические, напряженнейшие связи между высказываниями, между самостоятельными и полноправными речевыми и смысловыми центрами, не подчиненными словесно-смысловой диктатуре монологического единого стиля и единого тона” [3, с. 349].

Мы можем сказать, что понятие произведение, прояснить природу его художественного своеобразия – значит, понять природу и характер того организующего центра, которым определяется его сущность. В свою очередь характер организующего центра зависит от общих, в том числе мировоззренческих, особенностей той или другой эпохи.

В настоящей статье понятие “центр” будет интерпретировано в эстетическом аспекте. Что значит “в эстетическом”? Н. Гартман утверждает: “Эстетическая точка зрения вообще не является достоянием эстетика. Она есть и остается точкой зрения любителя искусства и творца его...” [4, с. 5]. Эстетическое – это чувственное. Для того чтобы оставаться в пределах эстетической точки зрения, мы должны не редуцировать чувственное (чем неизбежно должен заниматься эстетик, восходя от чувственного к смыслу, который в нем заключен), но тематизировать его. Чувственное в разных видах искусства имеет различный характер: воображаемо наглядный в поэзии, непосредственно наглядный в живописи, лишенный наглядности в музыке, что обусловлено разной структурой образа в каждом из названных случаев.

Важным для понимания структуры словесно-художественного образа является рассуждение Л.Н. Толстого о “лабиринте сцеплений”, основа которого составлена “не мыслью..., а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно – словами описывая образы, действия, положения” [5, с. 155]. Основа сцепления в поэтическом произведении, говорит – вполне в духе своего времени – Л.Н. Толстой, непосредственно определяется не мыслью (тогда это философ-

ский трактат), не словом, но наглядным представлением, хотя без мысли и слова художественных образов в поэтических произведениях не бывает. С точки зрения его структуры, словесно-художественный образ, стало быть, необходимо рассматривать как сложное, диалектическое единство, необходимой формой существования которого является *слово*, представляющее собой результат творческой деятельности *автора*; для того чтобы слово стало “живым”, обрело полноту заключенной в нем жизни, необходим *читатель*, который, приобщаясь к слову, переходит от восприятия *внешней формы* (словесно-речевой строй произведения) к восприятию его *внутренней формы* (рисуемые словом картины – “действия, положения”, “лабиринт сцеплений”), переходя при этом от доэстетической к эстетической точке зрения и вступая одновременно в общение с субъектами изображаемого мира и субъектами высказывания о нем. Характер общения при этом может быть различным: от диалогического (в эпических произведениях, прежде всего в романе) до самоотождествления читателя и субъекта высказывания (в произведениях лирических). Пластически-живописный потенциал художественного слова всегда реализуется во взаимосвязи с внутренне ему присущим определенным *эмоционально-волевым отношением* к изображаемому: это отношение раскрывается в интонации при исполнении произведения. Адекватное исполнение произведения может, таким образом, непосредственно свидетельствовать о глубине его понимания.

В то же время нужно помнить, что “живописная образность в поэзии” (А.Ф. Лосев) относительна; для нее характерна “неполная наглядность”, которая, не допуская произвола читательского воображения, все же оставляет читателю некоторую свободу сотворчества. “Картины” в произведениях художественной литературы, в отличие от живописи, не являются жестко фиксированными, они во время восприятия находятся в постоянном процессе возникновения, прояснения и исчезновения, это, по меткому замечанию Фр. Шлегеля, “живопись тающая”. Указанное отличие обусловлено тем, что в живописи (равно в скульптуре, кино и т.п.), при аналогичной структуре художественного образа, иным оказывается соотношение слова и изображения (“картины”). “...В кино, – пишет,

например, Л.К. Козлов, – соотношение между словом и изображением обратно тому, какое характерно для литературы. Можно сказать, что для литературы специфично *изображающее* слово, а для кино – слово *изображенное*. Или несколько иначе: отличительность литературы состоит в словесном образе, отличительность кинематографа – в образе слова” [6, с. 111]. В свою очередь в музыкальном образе место слова занимает музыкальный звук, место изображенного предмета – лишенная зрительной наглядности психологическая конкретность, приводимая музыкой в движение “сокровенная... глубина чувства”, которая представляет собой “простой концентрированный центр всего человека” [7, с. 291].

Здесь возможно возражение такого рода, что инструментальная музыка также способна вызывать яркие зрительные представления. Как быть с этим? Такие представления, поскольку они сугубо ассоциативны, в структуру музыкального образа не входят, заслоняют собой музыку (мы перестаем ее слышать, когда они овладевают нами) и, появляясь под влиянием настроения, вызванного музыкальным произведением, непосредственно порождаются не им, а нашим жизненным опытом, мы вслед за М.Б. Хестером назовем “дикими” образами [см.: 8, с. 424]. С другой стороны, от нашего жизненного опыта во многом зависит наша способность слышать музыку. Поэтому известное школьное задание изобразить на бумаге ассоциации, вызванные тем или иным музыкальным произведением, не является бессмысленным. Показательно, однако, то, что совпадения в таких случаях, если только не была дана ограничивающая установка, всегда редки и всегда случайны.

Цель эстетически значимого, как и любого иного позитивного по своей направленности человеческого деяния – религиозного, научного, социального – восполнение человека до Целого, при этом Целое в пределах каждого из названных аспектов рассмотрения мыслится иначе – в каком случае наиболее адекватно, об этом речь сейчас не идет. Имеются две определяющие особенности Целого: во-первых, оно всегда завершено, во-вторых, ему всегда присущ организующий его центр (центры). Наша рефлексия, направленная на осмысление

центра, сохранит эстетический характер лишь в том случае, если она не выйдет за границы чувственного.

Для начала мы должны научиться различать понятия “двоецентрие” и “двоемирие”, которые отнюдь не являются синонимами. Двоецентрие как форма творческого видения характеризуется совмещением и сосуществованием в пределах одного поэтического целого двух самодовлеющих и в то же время взаимосвязанных и обуславливающих друг друга изобразительных планов – с тенденцией к их равноправию:

Кто ты? Откуда? Как решить,
Небесный ты или земной?
Воздушный житель, может быть,
Но с страстной женскою душой [9, с. 259].

С двоецентрием могут быть связаны разные принципы эстетического завершения: как символично-антиномический в его объективно-антиномической разновидности (Е.А. Боратынский), так и символично-синномический (Ф.И. Тютчев, Ф.М. Достоевский). В творчестве других писателей обнаруживается стремление к овладению единством мира через преимущественное изображение одного из пространств, на которые единый мир распадается*, что обусловлено ценностной неравнозначностью данных пространств в восприятии того или иного художника. Сама же ценностная неравнозначность обусловлена разной степенью причастности того или иного поэта или писателя к священно-символическому языку.

В случае едиоцентриа, стало быть, разные по своему характеру миры всегда соотнесены иерархически (как истинный и мнимый и т.д.). К примеру, у одного из крупнейших теоретиков романтизма – Ф. Шлегеля – мы имеем дело с двоемирием, но напрасно будем искать теоретического обоснования двоецентриа именно в силу принципиальной для него однонаправленности творческого созерцания: “Художник, – утверждает он, – это тот, кто имеет свой центр в себе самом. <...> Ибо без живого центра человек не может существовать...” [1, т. I, с. 359. Пер. Ю.Н. По-

* И.-В. Гете, как известно, в этой связи называет три пространства: “священное”, “повседневное” и “преддверие” [10, с. 109].

пова]. В комментарии к частично процитированному суждению Ф. Шлегеля говорится: “Шлегелевский образ мира, как он выражен в “Идеях”, можно было бы представить себе как бесконечный шар (“Божественное в его полноте”), центр его совпадает с центром человеческой творческой личности, которой как бы задана центробежная направленность к уходящей в бесконечность (и потому как бы всегда ускользающей) окружности” [1, т. I, с. 463-464]. Остается под вопросом, можно ли говорить не только о “Божественном в его полноте”, но и вообще о каком-либо присутствии Божественного, если центром его оказывается человеческая личность – творческая или иная.

Стремление к изображению бесконечного в данной художественной культуре вступает в противоречие, стало быть, с эгоцентризмом позиции субъекта высказывания, в результате чего он предпочитает “уничтожить весь мир и всю вселенную, только чтобы в небытии опорожнить пространство, освободив его для своих игр” [11, с. 64. Пер. А.В. Михайлова]. Отсюда “непременно вытекает презрительное отношение к подражанию природе и ее изучению” [там же]. При этом “взгляд снизу” остается определяющим для творческого созерцания (именно потому, что выражает субъективную позицию), поэтому небо в творчестве такого поэта никогда не встречается с землей*. Антиномизм, таким образом, проникает в самую сердцевину творческого видения: предельно высокая точка зрения (изображение бесконечного) одновременно становится предельно низкой, выражающей изолированную субъективность. Сущность поэтического творчества, таким образом, обусловлена в данном случае совмещением двоemiрия и единого центра.

В русле отмеченной традиции должно быть осмыслено следующее высказывание А. Белого: “Теперь, оглядываясь назад, за собой мы видим мертвую жизнь; все имена слетели с вещей; все виды творчеств распались в прах, пока мы стояли у преддверия; стоя во храме, мы должны, как первозданный Адам,

* “...Взгляд снизу непременно отделит небо от широко раскинувшейся земли” [11, с. 95].

дать имена вещам; музыкой слов, как Орфей, заставить плясать камни. Стоя в магическом ореоле истинного и ценного, мы созерцаем лишь смерть вокруг этого ореола; перед нами мертвые вещи. Давая имена дорогим мертвецам, мы воскрешаем их к жизни; свет, брызнувший с верхнего треугольника пирамиды, начинает пронизывать то, что внизу...” [12, с. 112].

Ценностное соотношение упомянутых пространств обусловлено моноцентрической позицией автора высказывания. Разумеется, А. Белый в меньшей степени, чем его предшественники начала XIX века, был склонен “уничтожать вселенную” для романтических игр, а несомненную заслугу символической школы видел в том, что в ней “бескровные тени романтизма получили ... и плоть, и кровь...” [там же, с. 143]. Это отличие существенно, и о нем нельзя забывать, но все же мы имеем здесь дело с типологически однородными явлениями. Мысль о возможной самостоятельной ценности земной жизни, изображаемой в художественном произведении, чужда А. Белому. Это, в частности, накладывает отпечаток на ту оценку, которую он дает творчеству Ф.М. Достоевского: “Не было у него телесных знаков своего духовного видения. Слишком отвлеченно принимал Достоевский свои прозрения, и поэтому телесная действительность не была приведена в соприкосновение у него с духом. /.../ В самом деле, нужна решимость, чтобы, вооружившись долгом, медленным восхождением подойти вплотную к восхищающему видению. Легче пьяной ватагой повалить из кабака на спасение человечества. А герои Достоевского часто так именно и поступали...” [13, с. 95].

Ни глубины, ни беспристрастности в приведенном суждении А. Белого нет, и объясняется это тем, что он судит о

* Сравните приведенное высказывание с самохарактеристикой представителя “классики” И.В. Гете: “Юноша, когда его влекут природа и искусство, верит, что живой порыв вскоре позволит ему войти в святая святых; зрелый муж и после долгих странствий видит, что все еще находится в преддверии. <...> Ступень, врата, вход, преддверие, пространство между внутренним и внешним, между священным и повседневным только и могут служить для нас местом, где мы будем обычно пребывать с друзьями” [10, с. 109]. Если судить по высказыванию Гете, А. Белый предстает в виде вечного юноши, которому не грозит стать “зрелым мужем”.

чуждом ему принципе эстетического завершения. Ясно, однако, и то, что ориентация на “восхищающее видение” у А. Белого сугубо декларативна и уж, во всяком случае, не свидетельствует о его – видении – безусловно священном характере. Сущность эстетического завершения заключается здесь в том, что дух, преодолев “тесные границы” “грубой телесности” и возвратившись “в область света и свободы”, обретает самого себя в качестве предмета изображения [см.: 1, т. II, с. 184-185]. Эмпирическая реальность оказывается в данном случае “частностью жизни” (В. Хлебников), которая должна быть разрушена, а из ее элементов создается некое единство гораздо более высокого порядка. Таким образом, если в случае двоецентриа (Тютчев) экспрессия не доводится до предела, когда происходит разрушение относительно самостоятельного в своей зрительно – смысловой завершенности эмпирического мира, то здесь этот рубеж оказывается преодоленным, причем в создаваемом новом единстве “реальная связь” отдельных элементов оказывается “за пределами видимости” [13, с. 31]. Изобразительное начало при этом не исчезает, не растворяется в выразительном, но изображение здесь ни в коем случае не призвано дать завершенную в себе картину, всегда оставаясь эскизом, контуром смысла, превышающего любую чувственную явленность. В конечном счете, любое зрительное представление (и даже сумма их), порожаемое художественным произведением, оказывается попыткой воссоздания в нем (в произведении) “объективируемой личности” (А. Белый) субъекта высказывания, являющегося в данном случае главным и, в известном смысле, единственным предметом изображения, поскольку главная цель здесь – прийти к самому себе*. Перед нами, стало быть, тот самый “абсолютизированный антропоцентризм”, о котором, в связи с художественной культурой Возрождения, говорит А. Ф. Лосев [см.: 14, с. 64-65]. Одновременно проясняется глубинное родство двух этих периодов в истории

* “...В средоточии духа, завершенного сознания сама собой отпадает иллюзия, будто существует какая-либо реальность вне их” [1, т. II, с. 215].

европейской художественной культуры, тогда как связь романтизма со Средневековьем носит скорее внешний характер.

Для того чтобы это понять, достаточно уяснить, что в случае романтизма мы имеем дело не с “онтологическим пониманием мира” (о. П. Флоренский), свойственным Средневековью, но с субъективным квазионтологизмом, глубокую характеристику которому дает А. Ф. Лосев: “...Когда и вещи в себе оказались достоянием человеческого субъекта, получилось, что сам человеческий субъект оказался не чем иным, как все тем же универсальным объективным миром, но уже данным человеку в максимально понятном и продуманном виде, данным как имманентное и адекватное переживание” [14, с. 21]. Поскольку субъективный мир становится универсальным, он антиномически противопоставляется как истинный, обладающий подлинной реальностью, тому “мнимо реальному” земному миру, который остается за его пределами:

Я рожден, чтоб целый мир был зритель
Торжества иль гибели моей... [15, с. 38].

Мы видим, что “целый мир” в стихотворении М. Ю. Лермонтова оказывается в сущностном отношении менее значимым, нежели лирический герой с его “грозными бурями”. Приведенное поэтическое высказывание перекликается с известным суждением из романа “Доктор Живаго”: “Единственное живое и яркое в вас это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали” [см.: 16, с. 95-96]. И в первом, и во втором случае внешней жизни отказано в праве на самостоятельную ценность вне тех “борений с самим собой” (Б. Л. Пастернак) “творческой личности”, которыми преимущественно определяются здесь особенности завершения поэтического целого.

Таким образом, мы можем определить охарактеризованный вариант символично-антиномического принципа эстетического завершения как субъективно-антиномический. Охарактеризованным вариантом эстетического завершения весь романтизм, разумеется, не охватывается. Ему соответствует идеалистическое направление, которым отмечено начало романтизма и которым всецело определяется сущность позднего

романтизма [см. об этом: 17, с. 134, 190-197 и др.]. В границы этой парадигмы не укладывается, так называемый, мистический реализм, для которого характерно “желание весь мир понимать как проявление божественного” и при этом “сохранить навсегда всю полноту и все разнообразие земного; желание указать на пути постепенного просветления мира в Боге, возвращения его к Богу и все-таки сейчас уже чувствовать божественность мира...” [17, с. 147-148]. Этот мистический реализм, наиболее ярко проявившийся в творчестве Новалиса, представляет собой облегченный и искаженный вариант синномии (со-закония земного и небесного), о природе которой более полно и глубоко мы можем судить по творчеству Ф.И.Тютчева. Искажению сущности синномии в творчестве Новалиса способствует сектантская экзальтация, сопряженная с томлением по новой религии. Поэтому вывод В.М.Жирмунского о том, что Тютчев “вырастает всецело на почве мироощущения и идей немецкого романтизма” [там же, с. 205], в наше время воспринимается как явное преувеличение.

Цитированная литература

1. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – М., 1983. – Т. 1, 2.
2. Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. – М., 1996.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972.
4. Гартман Н. Эстетика. – К., 2004.
5. Толстой Л.Н. О литературе. – М., 1955.
6. Козлов Л.К. Изображение и образ. – М., 1980.
7. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – М., 1971. – Т. 3.
8. Рикёр П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры. – М., 1990.
9. Тютчев Ф.И. Стихотворения. – М.; Л., 1969.
10. Гете И.-В. Об искусстве. – М., 1975.
11. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. – М., 1981.
12. Белый А. Символизм: Сб. статей. – М., 1910.
13. Белый А. Арабески: Кн. статей. – М., 1911.
14. Лосев А.Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. – М., 1990.

15. Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. – М.; Л., 1954. – Т.2.
16. Горелов П.Г. Кремнистый путь: Кн. литературно-критических статей. – М., 1989.
17. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб., 1996.

Анотація

У статті йдеться про естетичну і теоретико-літературну значимість поняття “центр”, здійснюється розмежування понять “двоємирие” і “двоєцентриє”. Автор пропонує розгорнуту характеристику суб’єктивно-антиномічного варіанту символіко-антиномічного принципу естетичного завершення поетичного цілого.

Annotation

The article deals with the aesthetic as well as theoretic and literary significance of the concept of “centre”. It differentiates between the concepts of “*biworld*” (double world) and “*bicentre*” (double centre). The author offers the detailed characteristics of the subjective antinomic variant of the symbolic antinomic principle of the aesthetic completeness of a poetic wholeness.

*Стаття надійшла до редакції 19.05.05
Статья поступила в редакцию 19.05.05*

ЛИРИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ КАК МИРООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР

Эстетическая сущность произведения прямо связана с его родовой принадлежностью, что отмечает С.Н. Бройтман, говоря о литературных родах как архитектурных формах завершения эстетического объекта: "...литературные роды – не просто типы литературных произведений, а такие их *типы, которые отличаются характером завершения литературного произведения как эстетического объекта* (а не только как текста). В связи с этим в структуре родового целого главную роль играет *субъектная сфера* (отношения автора и героя) и реализующие ее *формы высказывания и способы изображения*" [1, с. 85]. В своем понимании архитектурной формы Бройтман следует за М.М. Бахтиным, который принципиально разграничил архитектурные и композиционные формы: "Архитектурные формы суть формы душевной и телесной ценности эстетического человека, формы природы – как его окружения, формы события в его лично-жизненном, социальном и историческом аспекте и проч., все они суть достижения, осуществленности, они ничему не служат, а успокоено довлеют себе, – это формы эстетического бытия в его своеобразии. Композиционные формы, организующие материал, носят телеологический, служебный, как бы беспокойный характер и подлежат чисто технической оценке: насколько адекватно они осуществляют архитектурное задание. Архитектурная форма определяет выбор композиционной..." [2, с. 19]

Родовая природа произведения, таким образом, есть один из главных факторов, определяющих "формы душевной и телесной ценности эстетического человека", "формы природы", "формы события", то есть и своеобразие художественного мира.

При исследовании художественного мира чаще всего обращаются к произведениям эпического рода. В эпических произведениях присутствуют все "необходимые" параметры художественного мира: событийность, действующие герои, пластическая

оформленная действительность. При взгляде на эти параметры именно как на необходимые художественный мир драматического, а еще в большей степени лирического произведения предстает как недостаточный, в определенном смысле ущербный.

Очень характерно в этом отношении определение художественного мира, которое дает В.Е. Хализев: "Это – воссозданная с помощью речи и при участии вымысла предметность" [3, с. 194] Данное определение демонстрирует взгляд на проблему художественного мира, так сказать, с колокольни эпоса. Ведь если художественный мир есть воссозданная предметность, то произведения так называемой "чистой", "беспредметной" лирики вообще не создают художественного мира, а в драме художественный мир исчерпывается авторскими ремарками! В целом, при таком подходе художественный мир драмы и лирики предстает то полнокровным, действительным, то все более "разреженным", сомнительным, вплоть до полного растворения в "беспредметных" произведениях. Художественный мир становится как бы "представителем" эпического в произведении. Получается, что чем меньше в произведении "эпичности" (предметности, событийности, геройности), тем меньше в нем художественного мира. Такое понимание содержания категории "художественный мир" обнаруживает явную недостаточность.

Для того чтобы устранить образовавшийся "комплекс неполноценности", необходимо, как нам представляется, подойти к определению объема и содержания понятия "художественный мир" изнутри родовой определенности произведения. Если литературный род является архитектурной формой, то эстетическая реальность, создаваемая произведениями разных родов, качественно своеобразна.

Из этой посылки следуют, по крайней мере, два вывода. Во-первых, для прояснения родового своеобразия художественного мира необходимо ввести понятия, связывающие литературный род и художественный мир. Это позволит, исходя из законов, имманентных данному роду, обосновать действительно качественное родовое своеобразие художественной действительности. В данной статье мы исходим из предположения о необходимости понятия "лирический мир" и пытаемся показать

его продуктивность для интерпретации художественной действительности лирических произведений.

Второй же вывод и, соответственно, вторая задача – найти достаточные основания для того, чтобы называть эстетическую реальность, творимую произведениями разных родов, одним и тем же словом “мир”. Эти основания не столь очевидны, как может показаться. Эпическую действительность с ее выраженными пространственно-временными координатами, событийностью, действующими персонажами, действительно, логичнее всего называть именно миром. Но можно ли говорить о мире применительно к произведениям, например, философской лирики, где зачастую перед нами не возникает предметной действительности, где нет событийности, развернутой во внешних действиях, и мы имеем дело с неким интеллектуальным конструктом, с “внутренней жизнью” сознания? Этот вопрос, как нам представляется, требует обоснованного ответа.

* * * * *

В ходе литературной эволюции существенно изменяется субъектная структура, тематический спектр лирики, изменяются принципы лирического жанрообразования и ритмический репертуар. Но, несмотря на эволюционные изменения, одной из немногих констант, о которых можно с уверенностью говорить применительно к лирике, остается особый, по сравнению с другими родами, статус субъекта (субъектов) лирического высказывания. Лирический субъект “продуцирует” внутреннюю действительность произведения, она возникает как “собственная редакция” мира, данная субъектом. Особый статус лирического субъекта является главным фактором своеобразия лирического мира на фоне художественного мира эпоса и драмы. И избежать замыкания лирического мира в рамки “воплощенной предметности” возможно, очевидно, именно через определение той мирообразующей роли, какую в лирике играет субъект.

Многие авторы, пишущие о лирике, условно разделяют лирические произведения на два вида: те, в которых присутствует предметная действительность, и такие, в которых она почти или полностью отсутствует.

Гегель, рассматривая форму лирического произведения искусства, пишет: “Подлинно лирический поэт не обязательно должен исходить из внешних событий... Поэт сам по себе образует субъективно завершённый мир, так что он может внутри себя самого искать побуждения к творчеству и содержания, оттаиваясь на внутренних ситуациях, состояниях, переживаниях и страстях своего сердца и духа” [4, с. 501]. С другой стороны, “...ситуация, в которой изображает себя поэт, не обязательно должна ограничиваться только внутренним миром как таковым – она может явиться и как конкретная, а тем самым и внешняя целостность, когда поэт показывает себя как в субъективном, так и в реальном своем бытии” [4, с. 501].

Об этих двух разновидностях лирических произведений пишет Л.Я. Гинзбург, рассматривая разные поэтические традиции: “Для французской лирики опосредствование, повествовательное или описательное, чрезвычайно существенно. <...> Русская романтическая лирика второй половины 19 века развивалась иначе. <...> Это была мощная культура непосредственного лиризма...” [5, с. 306].

Г. Н. Поспелов выстраивает целую классификацию лирических произведений в соответствии со степенью и формами присутствия в произведении “внешней действительности”. Он выделяет следующие разновидности лирических произведений: медитативная лирика, медитативно-изобразительная, описательно-изобразительная, “персонажная” и, наконец, повествовательная лирика [6].

Важно, однако, что, независимо от степени пластической определенности художественной реальности, эта определенность в лирике второстепенна. Она подчинена логике субъективного восприятия: “главное здесь – не описание и изображение реального события, а наоборот, способ восприятия и чувство субъекта” [4, с. 497].

Конституирует, структурно определяет лирический мир смыслопорождающая, ценностно ориентированная активность лирического субъекта. Г.Д. Гачев формулирует это так: “Эпос дает акцию – событие. Лирика... – реакцию: не бытие, а мое на него противодействие: размышление, переживание, отталкивание бытия из я” [7, с. 201]. Именно особое место субъекта в про-

изведении создает родовое своеобразие лирики. И именно присутствие лирического субъекта как компонента произведения – необходимое (и в ряде случаев достаточное) условие развертывания лирического мира.

Л.Я. Гинзбург в этой связи отмечает: “Специфика лирики в том, что человек присутствует в ней не только как объект изображения, но и как его субъект, включенный в эстетическую структуру произведения в качестве действенного ее элемента” [5, с. 10]. Лирический субъект, во всех вариантах его воплощения, от классического лирического монолога до субъектного неосинкретизма лирики 20 века, наделен активным ценностным отношением к миру.

Это отношение неизбежно создает художественную действительность, что становится возможным до (а может быть, и без) пластической выраженности художественного мира. Ведь для сотворения художественной действительности важна именно ценностная наполненность моментов мира, а не обязательная предметность.

В произведении, где есть лирический субъект как “действенный элемент”, появляются сразу “свое” и “чужое”, или “горнее” и “дольнее”, или “доброе” и “злое”. Появляется ценностная ориентация субъекта в действительности, и эта ориентация порождает лирический мир – внутреннюю реальность лирического произведения, обладающую собственными структурными формами и законами. Предметность же входит в эту реальность как важный, но с точки зрения порождающего принципа факультативный элемент.

Для доказательства данных утверждений обратимся к анализу стихотворения А.С. Пушкина “Дар напрасный, дар случайный...”. Будучи ярким образцом философской лирики, это стихотворение, несмотря на свою широкую известность и даже популярность, остается одним из самых загадочных у Пушкина. Странное словоупотребление, очевидные логические противоречия, содержащиеся в тексте стихотворения, приводят в недоумение. Но еще удивительнее художественное совершенство этого “логически несовершенного” произведения.

Являясь произведением “чистой лирики”, стихотворение “Дар напрасный, дар случайный...” не содержит описаний пред-

метной действительности или какой бы то ни было пространственно-временной и событийной конкретики. Тем не менее, оно создает целостный, очень своеобразный художественный мир. Этот мир предстает не как “разрезанный”, едва намеченный, а напротив, весьма определенный и “сгущенный”. Только определенность эта – не предметная, а, прежде всего, ценностная.

26 мая 1828

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал?..

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум. [8, с. 61]

Художественный мир этого стихотворения осуществляется как развертывание позиции лирического субъекта. Субъект формирует некую ценностную среду, которая и становится лирическим миром произведения.

В мире стихотворения можно выделить три взаимодействующие между собой инстанции. Это, во-первых, лирический субъект, во-вторых, “жизнь”, и, в-третьих, некая сверхжизненная инстанция. В позиции субъекта обращает на себя внимание, прежде всего, пассивность, страдательность его по отношению как к “жизни”, так и к сверхжизненной инстанции. Жизнь есть “дар”, и, при всей сложности и символической глубине этого слова (особенно в поэтическом контексте пушкинской эпохи), в данном случае преобладает семантика “данности”, подчеркиваемая во втором стихе: “Жизнь, зачем ты мне дана?” И эта же, зачем-то данная жизнь может быть отнята способом, предпола-

гающим, опять же, самую полную пассивность живущего: “Ты на казнь осуждена”. Во второй строфе страдательность субъекта проявляется не только в пассивном принятии им “дара” жизни, но в том, что его духовный облик (“душа”, “ум”) подвергается влиянию таинственной высшей силы, обладающей “враждебной властью” и осуществляющей самые решительные воздействия на субъекта: “воззвал”, “наполнил”, “взволновал”. В третьей строфе пассивность субъекта окончательно утверждается. Его положение страдательно не только по отношению к могущественной высшей силе, но и к жизни, чей “однозвучный шум”, “томит тоскою”.

Позиция субъекта, реализуемая столь последовательно, однако, содержит странные логические противоречия. Так, с точки зрения логики противоречат друг другу первый и второй стихи. В первом стихе “дар” жизни предстает как “напрасный” и “случайный”. Первое определение дано в большей степени из внутреннего, субъективного кругозора: жизнь для живущего не имеет цели. Второе определение дано по отношению к внешней силе, не входящей в жизненный контекст: нет целенаправленно действующей высшей воли, жизнь дарована не закономерно, а случайно. Эти два определения выражены словами, удивительно схожими по фонетическому облику (трехсложными, с равным количеством и сходным расположением согласных, с ударным вторым открытым слогом и одним и тем же ударным “а”), грамматически идентичными и отчетливо приравняваемыми своим расположением в двух частях первого стиха. Вместе они создают законченную картину безверия, которое здесь обретает исчерпывающе точную характеристику: жизнь бессмысленна для живущего и бессмыслен акт ее дарования некоей неизвестной внежизненной силой. Однако эта логика, как было сказано выше, сразу нарушается. Потому что осознание “напрасности”, “случайности” жизни никак не предполагает следующего немедленно вопроса “зачем?”, ведь если “зачем-то”, то уже не “напрасно”. Готовый ответ оборачивается поисками ответа. К интерпретации данного логического противоречия мы еще возвратимся, однако в необычайно емком первом стихе есть, по крайней мере, еще одно противоречие. Слово “дар”, как мы уже отмечали, отличается семантической сложностью и окружено

определенным символическим ореолом. В своем общеязыковом значении оно предполагает не только пассивность принимающего дар, но большую ценность даримого. Также это слово весьма часто означает и некие особые врожденные способности человека, которые он должен творчески реализовать (в пушкинском поэтическом контексте это, конечно, прежде всего, поэтический дар). Дар означает особую отмеченность человека Богом, особые отношения между личностью и Творцом. Вышеупомянутые значения слова “дар” вступают в напряженное противоречие с определениями “напрасный”, “случайный”, отрицающими всякую ценность и целенаправленность дарения.

Нарушением понятной логики выглядит и появляющийся в третьем стихе разделительный союз “иль”. В самом деле, читательское ожидание было бы оправдано, если бы третий стих начинался соединительным союзом “и”. Жизнь, у которой есть начало, неизбежно заканчивается. Никакого “или”, если иметь в виду земную жизнь человека, не может быть. Однако эта логика получает принципиальные коррективы в лирическом мире стихотворения.

Этим противоречия, касающиеся позиции лирического субъекта, не исчерпываются. Стихи из второй строфы “Душу мне наполнил страстью, / Ум сомненьем взволновал” отзываются во втором стихе третьей строфы: “Сердце пусто, празден ум”. Отзываются полной противоположностью. Глаголы действительного залога, совершенного вида “наполнил” и “взволновал”, которые по своей грамматической природе выражают максимум действия, воз-действия, сменяются в третьей строфе краткими прилагательными “пусто” и “празден”, противоположными им по значению. Действие оборачивается предельным бездействием, “наполненная” душа – “пустым” сердцем, “сомневающийся” ум – умом “праздным”. Данное очевидное логическое противоречие тоже требует интерпретации в контексте художественного смысла стихотворения, а в нашем случае – особенно в контексте лирического мира.

Инстанция, которую мы назвали сверхжизненной, также очень своеобразна. Она появляется в первой строфе как “тайная судьба”, а затем описывается при помощи таких слов, которые делают проблематичным отождествление ее с христианским Богом. Но сам выбор этих слов весьма значим для христианской

традиции, которая, конечно, была актуальна для Пушкина (в серьезности отношения поэта к религии в 1828 году не приходится сомневаться). “Враждебная власть”, “страсть”, “сомнение” – эти слова относятся к смысловому комплексу дьявола, а не Бога. Кроме того, отождествить обладателя “враждебной власти” с Творцом не позволяет отсутствие у него абсолютной творческой способности, которой обладает лишь Бог. В самом деле, одной из главных прерогатив Бога в христианской традиции является способность к творению из ничего. Дьявол не может этого, он способен лишь подражать, карикатурно повторять Творца. “Воззвать из ничтожества” не означает сотворить из ничего, а “наполнить душу страстью”, “ум сомнением взволновать” не означает создать душу и ум.

Вышесказанное, однако, не означает ни демонизма в его романтической трактовке, ни антиклерикального пафоса. Представляется, что апелляция к столь неожиданной внежизненной инстанции имеет в стихотворении более глубокий и индивидуально-авторский смысл, для понимания которого нужно осознать своеобразие художественного мира этого произведения.

Чтобы приблизиться к пониманию характера и места в художественном мире стихотворения “враждебной власти”, рассмотрим взаимоотношения между ней и лирическим субъектом. Впрочем, анализируя стихотворение, убеждаемся, что как раз слово “взаимоотношения” в данном случае не подходит. Взаимности в отношениях этих существ нет. Возникая в первой строфе как “тайная судьба”, внежизненная сила обнаруживает, во-первых, свою полную недоступность субъекту, сокрытость от него, а во-вторых, неизбежность и принудительность по отношению к субъекту (отметим, что субъект нигде в стихотворении не обращается к высшей силе во втором лице, не вступает в общение с ней). Отношение лирического субъекта к “судьбе”, таким образом, в корне отличается от отношения верующего к воле Божьей. Верующий открыт навстречу осуществлению воли Провидения, он “знает” Бога. Для него смерть – не казнь, а, скорее, принятие божественной воли как своей, примирение с Богом. Наконец, верующий может обратиться к Богу и всегда надеется услышать ответное обращение, в идеале он пребывает в общении с Богом.

Позиция лирического субъекта по отношению к внежизненной сущности, таким образом, уже в первой строфе предстает как развертывающаяся, проявляющая постепенно возможности, с самого начала, с первых противоречивых словосочетаний стихотворения присутствующие в ней. Восприятие жизни как “дара напрасного”, “дара случайного” приводит к невозможности обратиться к Тому, Кем “жизнь дана”, поскольку такое обращение возможно лишь на основе веры в “ненапрасность” и “неслучайность” жизни. Такая духовная ситуация напрямую связана со свободой воли субъекта (или ее отсутствием). Отношение к Богу, согласно христианской доктрине, возможно лишь как осуществление свободного выбора человека, реализующего свою личную, автономную волю. И обратно, свобода в рамках этой доктрины возможна лишь на пути “сотрудничества” с божественной волей. Лирический субъект, не обретая общения с Богом, становится рабом “тайной судьбы” (отметим в этой связи подчеркнутую рифмой соотнесенность “случайный” – “тайный”). При этом сверхжизненная сила осознается как противостоящая человеку, здесь осуществляется логика разрыва, разделения человеческого и сверхчеловеческого. Логико-синтаксическое строение первой строфы развивает этот смысл. Четкая двучастность строения первого стиха, со-противопоставляя “здешнее” и “потустороннее”, намечает это разделение. Затем со-противопоставляются первое и второе двустишия. Второе двустишие начинается разделительным союзом “иль”. Этот союз, как представляется, в данном контексте указывает скорее не на возможность альтернативы “казни” для человека, а на равнозначность, фактическую однородность для субъекта того, что “жизнь дана”, и что она “на казнь осуждена”. Жизнь, не имеющая цели и внежизненного смысла, выстраивается не как путь от начала к концу, а как совпадение в одной ценностной (а вернее, не имеющей ценности) точке начала и конца жизни.

Однако нельзя трактовать первую строфу стихотворения как апофеоз безверия. Скорее это разворачивающаяся драма поиска веры. Ведь пессимистическая констатация бессмысленности жизни в первом стихе сразу же сменяется поисками ее смысла во втором.

Не обретая возможности прямого обращения к Творцу, лирический субъект, однако, ищет внежизненную, сверхчеловеческую силу, которая стоит за “жизнью”. И эта сила закономерно оказывается наделенной “враждебной властью”. Это воля, которая не действует совместно с человеческой волей, а принуждает человека, приводит его к пассивности. К этой силе нельзя обратиться, как обращается верующий к Богу, форма второго лица здесь невозможна, как невозможно общение с этой чуждой человеческой воле силой.

Однако интерпретировать вторую строфу стихотворения как некий акт призывания дьявола означает, конечно, огрублять художественный смысл стихотворения. Все, как нам кажется, значительно сложнее. Позиция лирического субъекта во второй строфе обретает закономерное развитие. Восприятие Бога как такового, как мы уже отмечали, оказывается невозможным для субъекта, поскольку это восприятие возможно лишь через акт прямого обращения к Богу. Поиски внежизненной инстанции для него оборачиваются искажением облика Творца. А искажение облика Бога есть фактически наделение Его чертами дьявола.

Здесь действует логика переворачивания, обратности, соответствующая этому искажению. Первый и второй стихи второй строфы демонстрируют нетрадиционное словоупотребление, поскольку традиционно человек взывает к Богу, а здесь некто “воззвал” субъекта. Слово “воззвал” и вообще сюжетная ситуация поиска высшей силы сразу обращают читателя ко вполне определенному контексту – к Псалтири (слово “воззвал” повторяется в ней 31 раз). В пользу обращения к этому контексту говорит и слово “ничтожество”, которое характеризует положение субъекта. “Ничтожество”, “униженность”, в которой пребывает субъект, – типичная сюжетная ситуация для Псалмов. Вот несколько примеров: “Из тесноты воззвал я к Господу, и услышал меня...” [9, с. 719], “Я же червь, а не человек, поношение у людей и презрение в народе” [9, с. 665], “Извлек меня из страшного рва, из тинистого болота...” [9, с. 676]. Самый явный источник аллюзии, который сразу придет на ум знакомому с православной службой читателю (а предполагаемый пушкинский читатель, конечно, был таков) – это начальные стихи 129

Псалма: “Из глубины взываю к Тебе, Господи. Господи, услышь голос мой” [9, с. 726].

На фоне сходства с текстом Псалтири ярко выступают отличия от него. Слово “воззвал” и его многочисленные синонимы в Псалмах означают моление, обращенное от лица верующего к Богу. В стихотворении же Пушкина это слово характеризует действия высшей силы. Субъект Псалмов является инициатором общения с Богом, для субъекта стихотворения это невозможно.

Позиция псалмопевца – это позиция верующего, который надеется на общение с Богом, не только на то, что Бог услышит молитву, но и на то, что Он ответит. Один из наиболее ярких примеров – Псалом 27, где есть такие слова: “Не будь безмолвен для меня, чтобы при безмолвии Твоем я не уподобился нисходящим в могилу” [9, с. 668]. Для лирического же субъекта стихотворения общение с Богом неосуществимо.

Но позиция лирического субъекта развивается не только по отношению к внежизненной инстанции, но и по отношению к “жизни”. Слово “жизнь” возникает в стихотворении дважды: в первой строфе и в заключительном стихе третьей строфы и всего стихотворения. И появляется в разном качестве. В первой строфе “жизнь” – некий субъект, предполагаемый участник диалога, которому можно задать вопрос, обращаясь на “ты”. Отметим, что слова “жизнь” и “ты” в первой строфе находятся в сильной с точки зрения ударности позиции, и эти слова соотношены благодаря совпадению их положения в соответствующих стихах. Кроме того, жизнь в первой строфе “моя”, интериоризированная. Это не окружающая жизнь, а глубоко личный “дар”.

В третьей же строфе “жизнь” есть нечто сугубо внешнее, безличное, не только не уникальное, но даже не артикулированное отчетливо: “шум”. Слово “жизни” перемещается в середину стиха, а первым в этой строке и логически выделенным оказывается слово “однозвучный”. Почему и как происходит это странное превращение? Отметим, что индивидуальный и внутренний аспект жизни утрачивается вместе с возможностью диалога с нею, обращения к ней. Картина этой утраты отчетливо прорисована в организации вокализма стихотворения. Ударный гласный звук “ы”, представляющий за “жизнь” в тексте стихотворения, появляясь в первой строфе, отсутствует во второй. Во второй же строфе впервые

возникает дважды повторенный “у”, в словах “душу” и “ум”, характеризующих две стороны духовного облика личности. Лирический субъект и “жизнь” представляют собой две инстанции, две глубоко личные сущности, поэтому и возможно обращение “ты”. В третьей же строфе характер вокализма кардинально меняется. Второй стих, где преобладает “у” (“Сердце пусто, празден ум”), оказывается в соседстве с третьим стихом, содержащим ударный “и” (“И томит меня тоскою”). В границах же последнего стиха звуки “ы” и “у” сходятся: “Однозвучный жизни шум”. “Жизнь” и лирический субъект больше не находятся во взаимоотношении, в диалоге. Они неразличимо слиты.

Ситуация выглядит противоречивой. В первой строфе “жизнь” есть жизнь индивидуальная и внутренняя, при этом как сущность она отделена от субъекта. А в третьей строфе “жизнь” безлична и внешнена, при этом она слита с субъектом. Но это кажущееся противоречие на самом деле демонстрирует глубочайшее понимание взаимоотношений человека с жизнью и внежизненностью.

По сути, трагедия, которая разворачивается перед нами, это трагедия неосуществимости общения. Невозможность общения с внежизненной сущностью приводит к полной разобщенности воли субъекта и носителя “враждебной власти”. Эта разобщенность оборачивается, с одной стороны, пассивностью субъекта перед воздействием “тайной судьбы”, а с другой стороны, глубинной безрезультатностью этого воздействия. Ведь “наполненная страстью” душа оказывается “пустым” сердцем, а “взволнованный сомненьем” ум – “праздным” умом. Бог в Его библейском понимании обнаруживается здесь апофатически, как “минус-присутствие”. Глубоко личное принятие божественной санкционированности жизни дало бы субъекту возможность осуществления своей воли. И наоборот, отрицание воли Бога приводит к личной пассивности человека и одновременно к полному разрыву его с внежизненной инстанцией.

Эта экзистенциальная ситуация отзывается и в развитии отношений субъекта с “жизнью”. И оказывается, что глубоко личностное взаимодействие, “внутреннее” общение – это общее личностное, требующее наличия самостоятельных, само-

ценных сущностей. А слияние, уравнение “жизни” и лирического субъекта оборачивается овнешненностью и безличностью.

Отношения лирического субъекта с “жизнью” и “внежизненным” как бы демонстрируют два варианта тупикового, безвыходного развития отношений между разными сущностями. И эти ситуации взаимосвязаны.

В последней строфе сущностная взаимосвязь этих отношений обнажается, субъект, “жизнь” и сверхжизненная инстанция обнаруживают абсолютную необходимость друг для друга. Вообще, в композиционном строении стихотворения третья строфа играет резюмирующую, “собирающую” роль. На уровне звуковой организации произведения наиболее явно выделяет третью строфу характер клаузул: последними ударными гласными здесь являются “о” и “у”, в отличие от первой и второй строф, где в этой роли выступает гласная “а”. Вспомним в этой связи и о “комбинированном” характере вокализма третьей строфы, соединяющей разделенные до этого ударные “ы” и “у”. Третья строфа отчетливо выделяется также формой настоящего времени и несовершенного вида единственного в ней глагола “томит”. А ярче всего, пожалуй, выделяет третью строфу отсутствие в ней семантического комплекса, в который входят значения вопрошания, разделения, борения, противостояния, присутствующие в первой и второй строфах. На смену взволнованности приходит апатия. Развитие сменяется статичностью (обратим внимание на инверсию во второй строке “празден ум”, благодаря которой возникает впечатление замкнутости, усиленное звуковым соответствием “пусто”-“празден”). Вопросы, содержащиеся в первых двух строфах, по видимости остаются без ответа. Но они получают в третьей строфе ответ, вытекающий из самой логики их постановки...В этой связи особого внимания заслуживает пунктуация в третьей строфе.

На конце первого стиха стоит двоеточие. Этот знак препинания придает амбивалентный характер взаимоотношениям главной и придаточной частей сложноподчиненного предложения. Здесь возможна, по крайней мере, двоякая интерпретация этих взаимоотношений. Во-первых, три последних стиха могут выступать как уточнение содержания первого (“Цели нет передо мною”, то есть “сердце пусто, празден ум...”). Во-вторых, эти

три стиха могут содержать причину, следствие которой – в первом стихе (“Цели нет передо мною”, потому что “сердце пусто, празден ум...”). Какой из этих двух смыслов предпочтительнее? Думается, ни один из двух, но оба одновременно. Здесь проявляется тесная взаимосвязь и абсолютная необходимость друг для друга личности, “жизни” как области творческого осуществления личности и высшей силы, отношения с которой дают личности возможность целеполагания. Эта система взаимоотношений является в третьей строфе через свое “минус-присутствие”, она не осуществляется в данном художественном мире, в котором царит безысходность.

Эта безысходность отчетливо проявляется в художественном времени стихотворения. Время действия “враждебной власти”, “тайной судьбы” – это время, в котором не может действовать сам субъект, это некое абсолютное прошлое, время, которое уже закончилось. Субъект же пребывает в некоем неизменном настоящем, во времени, которое не содержит возможности развития, изменения: “И томит меня тоскою/ Однозвучный жизни шум”. В этом времени субъект не действует, а пребывает. Особое значение для понимания художественного времени стихотворения имеет предпосланная ему дата: 26 мая 1828. Это день рождения Пушкина, день, который традиционно связывается в европейском культурном сознании с подведением итогов и началом нового этапа жизни, день, психологически выделенный в ряду других для любого человека. В данном же случае этот день момент времени, приравнивается протяженности “вечного настоящего”, становится не этапом развития, а осознанием неизменности существования.

Итак, можем ли мы на основании проведенного анализа утверждать, что в стихотворении “Дар напрасный, дар случайный...” создается художественный мир? Как видим, при отсутствии предметного плана действительности в этом произведении создается очень “плотная” ценностная среда, в которой развертывается позиция лирического субъекта. Это действительность, в которой присутствуют разные бытийные планы, осуществляющие свою активность разные бытийные инстанции. Эта действительность концентрированно концептуальна.

И тут как раз открывается перспектива решения вопроса: можно ли эту концептуальную действительность называть миром? Не правильнее ли говорить в случае с “беспредметными” произведениями о концепции мира? Принципиальным возражением против этого является фундаментальное свойство искусства – образотворчество. В случае лирики художественная действительность творится как “образ переживания” (термин В.Д. Сквозникова, [10]). Исследователь утверждает, что именно такой вид образности выделяет лирику среди литературных родов: “эмоционально самодовлеющая мысль, нашедшая себя в особом претворении – в образе переживания – есть основа лирического рода в искусстве слова” [10, с. 406]. Художественная действительность, создаваемая произведением, – это образ мира, а не его логическая концепция. Но образ мира не обязательно творится как предметный образ. Образ переживания (образ переживания мира) реализует ценностную активность лирического субъекта как в формах предметности, так и в формах “чистой лирики”. Образ переживания может создаваться и как населенное предметами конкретное пространство-время конкретного события, и как концептуальное пространство-время “чистой лирики”. Главным мирообразующим фактором в обоих случаях является ценностная активность лирического субъекта, создающая определенную ценностную же среду.

Цитированная литература

1. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М., 2001.
2. Бахтин М. М. Проблемы содержания, материала и формы в словесных художественных произведениях // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
3. Хализев В. Е. Теория литературы. – М., 2002.
4. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. – М., 1971.
5. Гинзбург Л. Я. О лирике. – М., 1997.
6. Пospelов Г. Н. Теория литературы. – М., 1978.
7. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М., 1968.
8. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – М.- Л., 1949. – Т. 3.

9. Библия или книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в русском переводе. – Изд. Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1992.
10. Сквозников В. Д. Лирический род литературы // Теория литературы (основные проблемы в историческом освещении). – М., 2003. – Т. 3.

Анотація

Стаття присвячена проблемі ліричного суб'єкта та його активності в ліричному світі. Ця активність виявляється в аналізі вірша Пушкіна.

Annotation

The article is devoted to the problem of the lyrical subject and his activity in the lyrical world, which is analyzed in A.S. Pushkin's poem.

Стаття надійшла до редакції 17.06.05
Стаття поступила в редакцію 17.06.05

УКД 82.0

Кравченко О.А.

ВОЗВЫШЕННОЕ КАК НЕ-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ

Интерес к категории возвышенного первоначально возник у нас на фоне размышлений о значимости гармонии в современной культуре. Нашему тезису об актуальности классического фундамента культуры наиболее отчетливо противопоставлялась идея Марка Липовецкого о том, что “ориентированность на хаосмос вместо гармонии – это ответ русской культуры о возможности поэзии после Освенцима” [1, с. 30]. Но возможен и другой вариант противостояния, когда не хаос и не хаосмос, а возвышенное становится интенцией, единственно возможной после Освенцима.

Труд франкфуртского философа Т.В. Адорно “Эстетическая теория” (1970) отражает общее для послевоенного периода недоверие к категории прекрасного и ставит акцент на связи возвышенного с Новым искусством: “В покоренном администрации мире подходящая форма восприятия произведений искусства – это сообщение несообщаемого, преодоление овеществленного сознания” [Цит. по: 2, с. 7].

В 80-е годы возвышенное начинает отчетливо ассоциироваться с состоянием постмодерна. В статье “Ответ на вопрос: что такое постмодернизм?” (1988) французский философ Жан Франсуа Лиотар пишет: “... в эпоху модернизма и начала “постмодернизма” категория гармонически прекрасного в эстетике утверждает тоталитарные тенденции западного современного общества, его одержимое стремление к функциональности <...>. Эту идею отрицает возвышенное в новом искусстве, которое своей “непонятностью” и отказом от изобразительности сообщает о несообщаемом и несообщаемости” [Цит. по: 2, с. 8].

У Адорно, как и у Лиотара, претензии к гармонически-прекрасному базируются не на эстетическом критерии, а скорее – на социальном (оправданном, впрочем, классической гегелевской схемой взаимообусловленности красоты и блага). При этом

отказ от изобразительности, недосказанность и “несообщаемость” возвышенного являются собственно художественными характеристиками. В этой ситуации закономерен вопрос: есть ли такое основание, на котором прекрасное и возвышенное обсуждались бы по единым критериям. В свое время такое основание было предложено Берком и Кантом. Новой попыткой соотношения этих категорий представляется нам книга Лиотара “Хайдеггер и евреи”.

Знаменательно, что само название книги отражает некое противоречие. Обобщая, можно сказать, что это противостояние западной культуры и того, что Лиотар называет “евреями” – как имья, которое Запад дал бессознательной тревоге. Это – противостояние, кульминационным моментом которого стал Освенцим. Именно здесь Европа, воспитанная по-гречески, терпит свой окончательный крах, поскольку “массово убитые евреи, отсутствующие, присутствуют куда более, нежели присутствующие. Они остаются “евреями” [3, с. 65]. Они остаются внутри “разума”, “духа” Запада, занятого самообоснованием, <...> тем, что этому духу сопротивляется, в его <...> воле к волеию – тем, что ставит воле препоны; в его свершении, проекте и прогрессе – тем, что не перестает заново вскрывать рану незавершенного [3, с. 40]. В центре внимания книги – знаменитое “непокаяние” Хайдеггера. Но степень вовлеченности его мысли в стихии нацизма Лиотар осмысляет, руководствуясь не политическими, а эстетическими закономерностями, т.е., предельно обобщая, – как противостояние прекрасного и возвышенного. Логику его работы мы попытаемся здесь представить.

Лиотаровское противостояние осуществляется в терминах восходящих к двум однокоренным греческим словам: “айстесис” и “анестезия”. Слово “айстесис” дало название современной эстетике. Это ощущение, восприятие. Представление. Именно “чувство” делает возможным художественный вкус и эстетическое удовольствие. Именно “айстесис”, по Лиотару, лежит в основе европейской культуры сенсационного (здесь Лиотар подчеркивает в основе сенсации опять-таки чувство – латинское *sensus*).

Анестезия же – потеря чувствительности. На этой основе Лиотар развивает мысль о непредставимом как об особом забвении, которое расстраивает любое представление. Это непредставимость и непредставленность, это забвение того, что никогда чувственно не запоминалось, но присутствует в сознании как “нечто”.

Теорией, адекватно описывающей это внечувственное забвение, эту анестезию как амнезию Лиотар считает фрейдовскую метапсихологию – учение о душе как системе сил, учение о первичном и вторичном вытеснении.

Первичное вытеснение – это воздействие на психику чего-то, предельно превышающего возможности восприятия, нефиксируемое разумом. Это глубинное потрясение без осознания, без “представительных” образований. Фрейд называет это бессознательным аффектом, воздействие которого настолько “слишком”, насколько “слишком” для жизни рыбы воздуха и земли. Это тишина, которую невозможно услышать, но будучи вытеснена, она лишь ждет внешнего толчка, вторичного потрясения, чтобы стать представленной как чувство, страх, тревога, ощущение угрожающей чрезмерности и панического ужаса.

Вторичное потрясение провоцируется случайным чувственным воздействием, “взрывающим” то неосознанное, что скрыто в глубине психики. Реакция на вторичное воздействие – лишь слабое эхо того прочно забытого, что никогда и не забывалось, т.к. не было осознано. Фрейдовский пример вторичного аффекта – случай панического бегства из бельевой лавки, – когда вид чего-то совершенно мирного и домашнего оказывается чувственным представлением о том первом и главном, которое чрезмерно и непредставимо.

Текст фрейдовской метапсихологии Лиотар считает возможным соотнести (понимая при этом степень несоизмеримости) с текстом кантовской эстетики. А именно, “дерзнуть на утверждение, что вторичное вытеснение так же относится к первичному, как прекрасное к возвышенному” [3, с. 16].

Чувство возвышенного Кант определяет как сочетание удовольствия и страдания, как мгновенное потрясение, своего

рода спазм. “Это чувство, – пишет Лиотар, – свидетельствует, что духа “коснулось” определенное “слишком”, слишком для того, что он может с этим поделаться. <...> В чувстве возвышенного воображение точно также никоим образом не может собрать абсолют, <...> чтобы его представить, как в изначальном вытеснении аппарат не может ничего сделать, чтобы связать, заблокировать, задержать и представить страх (называемый изначальным)” [3, с. 65].

Отходя от текста Лиотара, мы находим у Канта основания для подобных построений. Кант пишет: “...возвышенное в собственном смысле не может содержаться в какой бы то ни было чувственной форме, а касается лишь идей разума” [4, с. 251]. Здесь не внешнее, не представление становится основой переживания. В известном смысле, выражение “возвышенный предмет” – это *contradictio in adjecto*. У возвышенного нет предмета. Нет представляющего его атрибута. Ни грозно нависшие скалы, ни взбушевавшийся океан, – никакая динамическая и математическая чрезмерность и грандиозность не есть выражение возвышенного.

Итак, возвышенное – то, что непредставимо и не может быть представлено. Отметим, что слово “представление” в одном лице отвечает по-русски сразу двум западноевропейским понятиям: презентации и репрезентации. В этих терминах возвышенное, начиная с Псевдо-Лонгина, – это потрясение духа, репрезентацией которого может быть молчание (каково, как пишет Псевдо-Лонгин, молчание Аякса в царстве мертвых, поистине величественное и более возвышенное, чем всякое слово).

Аналог такого молчания – кантовское “отрицательное представление”, когда он толкует отрывок из Исхода о запрещении изображений (“Не делай себе кумира и никакого изображения”).

Кантовская апелляция к Новому Завету получает продолжение в гегелевских характеристиках возвышенного как “... выхождения и существования внутреннего за пределами внешнего”, которое мы находим преимущественно в иудейском мирозерцании и в священной поэзии этого народа” [5, с. 83]. Следующим этапом развития этой своеобразной этно-эстетики может быть названа книга З. Фрейда “Человек по имени Моисей”.

Комментируя фрейдовские положения, Лиотар пишет: “...этот самый обычный народ, взятый в заложники голосом, который ему ничего не сказал, кроме того, что он есть, и что любое его представление и наименование запрещены, и что ему, этому народу, нужно слушать по крайней мере его тон, выказывать послушание его тембру” [3, с. 39]. Евреи здесь – “скорее востребованные, нежели ведомые облаком свободной энергии, которое они отчаялись понять, даже увидеть, клубящееся в Синайской пустыне” [3, с. 41]. Закон существования этого народа – это “закон вслушивания, который не может избавить его от отчаяния, что никогда не слышно, что он говорит” [3, с. 40].

Завершает эту перспективу собственно книга Лиотара “Хайдеггер и еврей”, в которой возвышенное получает еще и психолого-культурологические обертоны: “...в случае “евреев” речь и в самом деле идет о чем-то, вроде бессознательного аффекта, о котором Запад не хочет ничего знать. Он не может быть представлен, не будучи упущен, снова забыт, потому что он не подвластен образам и словам” [3, с. 45]. Не вдаваясь в подробности лиотаровского анализа “досье Фариаса”, мы лишь отметим, что для Лиотара еврейская, а не греческая “прописка” возвышенного приоткрывает мотивы хайдеггеровского непокаяния.

Для нас же все сказанное является обоснованием проблематики, вынесенной в заглавие статьи. Возвышенное не является эстетическим, поскольку оно принципиально иной природы, чем айстетис. Оно вне чувственности и вне представления. В гегелевских терминах оно не имеет отношения к явлению идеи и идеалу. В кантовских характеристиках оно бесформенно. Не способно произвести формы для представления абсолюта. Возвышенное, следовательно, невоплотимо средствами искусства как деятельности, основанной на выражении. Возвышенное неосуществимо в искусстве.

Однако, учитывая опыт современного искусства и глубину смыслов возвышенного, мы считаем возможным говорить об антиномичной природе возвышенного. Антитезис может звучать следующим образом: возвышенное – конститутивная характери-

стика эстетического. Оно – принципиальный модус существования искусства в его онтологической специфике.

Признавая антиномичность возвышенного, мы видим, что таким образом проблематизируется само эстетическое и статус искусства. Эстетическое в этой связи не отвечает, к примеру, критериям А.Ф. Лосева: “Эстетическое есть выражение той или иной предметности, данной как самодовлеющая созерцательная ценность и обработанная как сгусток общественно-исторических отношений” [6, с. 223]. Искусство же, в свою очередь, не укладывается в рамки “чувственного явления идеи” (Гегель).

На наш взгляд, эстетическое, начиная с платоновского учения об “идеях”, преодолевает чувственность айстесиса, проявляя волю к онтологизации, тенденцию к внетелесности и внежизненности. Бахтин в “Авторе и герое...” пишет об “эстетическом коэффициенте”, преображающем (мы бы сказали “возвышающем”) “все ценности мира и весь “состав бытия” [7, с. 156]. В онтологическом аспекте искусство – это специфическая форма человеческой деятельности, основанная на специфической форме человеческого бытия. Одним из проявлений преодоления айстесиса в пользу онтологии можно рассматривать теургическую философию творчества символистов с их пренебрежением к результату, объекту – в пользу самого творческого состояния, расходования творческой энергии. Так о якобы уничтоженном Врубелем лучшем варианте головы Демона Блок писал: “Потерян результат и только <...>; нам, художникам, это не важно – почти все равно, ибо всего важнее лишь тот факт, что творческая энергия была затрачена” [8, с. 422].

Исходя из предпосылки онтологии эстетического, мы не разделяем мысль Лиотара, связывающую растущий авторитет возвышенного исключительно с Новым искусством. Возвышенное – родовая характеристика искусства в целом (что не снижает значимости прекрасного и гармонии). И потому о проявлениях возвышенного можно говорить не только в связи с модернизмом и постмодернизмом. Здесь уместно вспомнить концепцию Эриха Ауэрбаха, утверждавшего, что европейская литература движется от изобразительности – к выразительности, от

наглядности – к многозначности и необходимости истолкования, от стиля Гомера – к стилю Библии [См.: 9].

В перспективе возвышенного может, к примеру, по-новому раскрыться “Silentium”, “Последний катаклизм” и другие стихотворения Тютчева. Интересно проследить, как эта тональность возвышенного может быть зафиксирована слухом исследователя. Так, анализируя стихотворение “О чем ты воешь, ветр ночной?”, А.А.Кораблев пишет о “видимом отсутствии самой поэтичности”, о том, что “... предмет мыслей и чувств [стихотворения – О.К.] таков, что высказывание становится интенсивно патетическим, но из этого вовсе не следует, что оно делается поэтическим” [10, с. 58]. Здесь очевиден тот спор между пафосом (патетичностью) возвышенного и чувственностью-видимостью айстесиса, о котором пишет Лиотар: “Айстесис может только вытеснить истину пафоса, как церковная пышность вытесняет присутствующего в сердце Христа” [3, с. 60]. Очевидно, что такая непоэтичность Тютчева может быть объяснена только тем, что он – поэт по типу бытия, а не по профессии.

Подводя итог, скажем лишь о том, что возвышенное, балансируя на границе эстетического и неэстетического, проблематизирует саму эту границу, а вместе с ней – и сферу литературоведческого исследования.

Цитированная литература

1. Липовецкий М.Н. Паралогия русского постмодернизма // Новое литературное обозрение. – 1998. – №2.
2. Fieguth R. Шесть статей о возвышенном в русской литературе. Вступительные заметки // Wiener Slawistischer Almanach. Band 34. – 1994.
3. Лиотар Ж.-Ф. Хайдеггер и “евреи”. – СПб., 2001
4. Кант И. Сочинения: В 6 т. – М., 1968. – Т. 5.
5. Гегель Г.В. Эстетика: В 4 т. – М., 1969. – Т. 2.
6. Лосев А.Ф. Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве са-

- мостоятельной дисциплины // Эстетика и жизнь. – Вып. 6. – М., 1979.
7. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 3-180.
 8. Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. – М., Л., 1960-1963. – Т. 5.
 9. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М., 1967.
 10. Кораблев А.А. О чем поет ветер: стратегии постижения // Анализ одного стихотворения: “О чем ты воешь, ветер ночной?...” Ф.Тютчева: Сб. науч. тр. – Тверь, 2001.

Анотація

Статтю присвячено дослідженню естетичної категорії піднесеного. Аналізуючи досвід вивчення цієї категорії Кантом, Гегелем, Лютаром, автор стверджує, що піднесене, на відміну від прекрасного, орієнтує на розуміння мистецтва не як чуттєво-предметного, а онтологічного феномену.

Annotation

The article deals with the investigation of the aesthetic category of sublime. The works of Kant, Hegel and Lyotard have been analyzed. It is claimed that the sublime, unlike the beautiful, provides the understanding of art not as a sensitive and objective phenomenon, but as an ontological one.

Стаття надійшла до редакції 26.05.05

Стаття поступила в редакцію 26.05.05

УДК 82.02

Свенцицкая Э.М.

КОНЦЕПЦИЯ СЛОВА В ТРУДАХ Ю.М. ЛОТМАНА

В осмыслении феномена слова в литературоведческой науке присутствуют две противоположные тенденции: осмысление слова как знака и осмысление его как онтологической значимости. Полярность данных тенденций проявляется очень четко. Если слово – знак, то оно лишь отсылает к определенному содержанию, представляя собой некоторую условную конструкцию, и потому является орудием, средством, носит подчиненный характер. Если же слово – особого рода бытийная реальность, то оно – непосредственное проявление своего содержания, глубинное единство выражения и смысла, не средство, а самоценная духовная сущность, которая носит действенный, преобразующий характер.

Подход к слову как к знаку проявляется в трудах В.В. Виноградова (концепция лексем), а на новом этапе развития литературоведческой науки во второй половине XX века – в структурно-лингвистической поэтике В.П. Григорьева и в структурно-семиотической и культурологической поэтике Ю.М. Лотмана.

Концепция художественного текста как модели мира Ю.М. Лотмана успешно реализуется в практике литературоведческого анализа. Одновременно в современном литературоведении наблюдается процесс творческой рефлексии над теоретическими взглядами Ю.М. Лотмана (наиболее характерные примеры – работа Г.Г. Почепцова [1], статья Р.Г. Григорьева и С.М. Даниэля [2]), а также системная критика лотмановского подхода к литературе (книга И.В. Черденченко “Структурно-семиотический метод тартуской школы” [3]). Обнаруживается также пластичность лотмановских концепций, возможность их “скрещивания” с системой взглядов, которые привычно воспринимаются как противоположные (книга В.И. Тюпы “Аналитика художественного” [4], где лотмановский подход к тексту соединен с бахтинским).

Однако во всех этих работах лотмановские концепции осмысляются в целом, мысль исследователя параллельно движется в нескольких аспектах (текст и произведение, знак и модель и т.д.). Актуальной задачей исследования научного наследия Ю.М. Лотмана является центрирование, причем имманентное как данной научной системе, так и литературоведческому контексту. Таким центром в нашем исследовании становится слово.

Итак, целью нашей работы является осмысление концепции слова Ю.М. Лотмана на фоне эволюции взглядов ученого на во взаимнообращенности слова художественного и языкового.

Общезвестно, что Ю.М. Лотман исходит из концепции искусства как вторичной моделирующей системы. Цель этой системы – передача информации, особого рода коммуникация. Ценность художественного произведения определяется его информационной емкостью, выражающейся в полиструктурности. Эти качества художественного произведения определяются его “надстроечным”, “вторичным” характером именно потому, что “... художественный текст воспринимается на фоне и в борьбе со всем набором активных для читателя и автора моделей мира” [6, с. 241]. “Модель”, “структура” – центральные понятия у раннего Ю.М. Лотмана вследствие сосредоточенности на семантической и коммуникативной природе искусства вообще и искусства слова в частности: “Если произведение искусства что-то мне сообщает, оно служит целям коммуникации между отправителем и получателем – то в нем можно выделить: 1) сообщение – то, что мне передается; 2) язык – определенную, общую для передающего и принимающего абстрактную систему, которая делает возможным самый акт коммуникации” [6, с. 22].

В процессе функционирования культуры Ю.М. Лотман выделяет два типа коммуникации: “Я-Он” и “Я-Я”. В статье “О двух моделях коммуникации в системе культуры” он постулирует противоположность двух способов коммуникации: “В системе “Я-Он” переменными оказываются обрамляющие элементы модели (адресант заменяется адресатом), а постоянными – код и сообщение. Сообщение и содержащаяся в нем информация константны, меняется же носитель информации. В системе “Я-Я” носитель информации остается тем же, но сообщение в процессе коммуникации переформулируется и приобретает новый смысл.

Это происходит в результате того, что вводится добавочный – второй – код и исходное сообщение перекодируется в единицах его структуры, получая черты нового сообщения” [7, с. 77].

Качество художественности образуется в результате взаимодействия этих двух моделей: “Искусство возникает не в ряду текстов системы “Я-Он” или системы “Я-Я”. Оно использует наличие обеих коммуникативных систем для осцилляции в поле структурного напряжения между ними. Эстетический эффект возникает в момент, когда код начинает использоваться как сообщение, а сообщение как код, когда текст переключается из одной системы коммуникации в другую, сохраняя в сознании аудитории связь с обеими” [6, с. 86]. Уже из этого промежуточного, динамического состояния как атрибута художественности Ю.М. Лотман делает вывод о сложном соотношении поэтического слова со словом естественного языка: “Следуя законам автокоммуникации – членению текста на ритмические куски, сведению слов к индексам, ослаблению семантических связей и подчеркивание синтагматических – поэтический текст вступает в конфликт с законами естественного языка. А ведь восприятие его как текста на естественном языке – условие, без которого поэзия существовать и выполнять свою коммуникативную функцию не может. Но и полная победа взгляда на поэзию как на сообщение на естественном языке приводит к утрате ее специфики” [6, с. 87].

Как и в естественном языке, слово является средством передачи информации, естественно, что оно – знак этой информации: “...слово представляет собой постоянный для данного языка знак с твердо зафиксированной формой обозначающего и определенным семантическим наполнением. Вместе с тем слово составлено из элементов, также постоянных, имеющих определенное грамматическое и лексическое значение и могущих быть перечисленными в сравнительно не очень обширном списке” [7, с. 229]. В данном определении следует обратить внимание на то, что слово здесь воспринимается как некоторая жесткая и статичная конструкция, состоящая из столь же жестко зафиксированного перечня элементов.

Особенно четко этот конструктивно-оперативный подход к слову проявляется тогда, когда Ю.М. Лотман переходит от язы-

кового слова к слову художественному: “В нехудожественном тексте мы имеем дело с некоторыми семантическими данностями и правильными способами соединения этих элементов в семантически отмеченные фразы. В художественном тексте слова выступают (наряду с общеязыковым своим значением) как местоимения – знаки для обозначения невыясненных содержаний. Содержание же это конструируется [подчеркнуто мною – Э.С.] из их связей. Если в нехудожественном тексте семантика единиц диктует характер связей, то в художественном – характер связей диктует семантику единиц. А поскольку реальный текст имеет одновременно и художественное (сверхязыковое) и нехудожественное (свойственное естественному языку) значение, то обе эти системы взаимoproектируются и каждая на фоне другой воспринимается как “закономерное нарушение закона”, что и является условием информационной насыщенности” [7, с. 251]. Приведенное высказывание явно соотносится с мыслью Г.О.Винокура: “Смысл литературно-художественного произведения представляет собой известное отношение между прямым значением слов, которыми оно написано, и самим содержанием, темой его” [5, с. 53]. Но разница в том, что, по Ю.М.Лотману, содержание художественного текста может быть сконструировано из сопоставления соположенных рядов знаков.

Собственно, текст – и не художественный, и художественный – представляет собой у Ю.М.Лотмана именно конструкцию, механизм. О “механизме текста”, о тексте как “мыслящем устройстве” он говорит в статье “Текст в тексте”: “Текст представляет собой устройство, образованное как система разнородных пространств, в континууме которого циркулирует некое исходное сообщение” [7, с. 151]. В этой логике художественный текст представляет собой лишь усложненную конструкцию, шифр не с одним, а с двумя кодами: “Текст предстает перед нами дважды (как минимум) зашифрованным; первая зашифровка – система естественного языка (предположим, русского) ... Однако этот же текст – получатель информации знает это – зашифрован еще каким-то другим образом. В условии эстетического функционирования текста входит предварительное знание об этой двойной зашифровке и незнание (вернее, неполное знание) о применяемом при этом вторичном коде. Поскольку получатель информации не знает, что в воспринятом им тексте на этом втором уровне значи-

мо, а что – нет, он “подозревает” все элементы на содержательность. Стоит нам подойти к тексту как к художественному, и в принципе любой элемент ... может оказаться значимым” [7, с. 204]. Из приведенного высказывания видно, что между текстом художественным и нехудожественным нет качественной разницы, эстетическое начало коренится не столько даже в большей степени закодированности, в семантической осложненности, сколько в природе восприятия данного текста, в том, что он прочитывается как текст, в котором незначимые элементы становятся значимыми. Здесь, безусловно, у Ю.М.Лотмана возникает переключка с формальной школой, однако если у формалистов на первый план выдвигается значимость конструкции, то у Ю.М.Лотмана первенствуют именно возникающие благодаря действию этой конструкции семантические сдвиги, которые порождают, в конце концов, трансформацию языкового слова в “сложно построенное асемантическое сообщение” [7, с. 83]. Следует отметить, что такое сообщение, хотя и продуцируется повышенной закодированностью поэтического текста, однако, как неоднократно подчеркивает Ю.М.Лотман, полностью из данных кодов не вытекает, новые значения носят индивидуальный характер и коренятся, опять-таки, в воспринимающем субъекте: “Так, всматриваясь в узор обоев или слушая непрограммную музыку, мы приписываем элементам этих текстов определенные значения” [7, с. 83]; “Читатель гиперструктурирует текст, он склонен сводить до минимума роль случайного в его структуре” [6, с. 112]. Происходит это потому, что текст у Ю.М.Лотмана не только “отлитая структура” [6, с. 112], текст имеет “запас внутренней структурной неопределенности” [6, с. 113], то есть не все в нем определяется конструкцией. Именно эта особенность текста создает основу для диалогических отношений с воспринимающим субъектом, хотя это диалог несколько иного плана, чем у М.М.Бахтина, он носит прежде всего менее субъектный характер, взаимодействуют здесь не разные голоса, а разные коды: “Текст ведет себя как собеседник в диалоге: он перестраивается ... по образцу аудитории. А адресат отвечает ему тем же – использует свою информационную гибкость для перестройки, приближающей его к миру текста” [6, с. 113].

С одной стороны, здесь явно происходит акцентирование значимости восприятия в определении феномена художественности, с другой стороны, утверждается особая природа слова поэтического на фоне слова языкового. О возможности разных подходов к такого рода сопоставлению Ю.М. Лотман говорит в статье “Три функции текста”: “В одном случае информационная (в узком смысле) точка зрения представит язык как машину передачи неизменных сообщений, а поэтический язык предстанет как частный и, в общем, странный уголок этой системы. В нем будут видеть лишь естественный язык с наложенными не него добавочными ограничениями, со значительно суженной информационной емкостью. Однако возможен и другой взгляд, также неоднократно демонстрировавшийся в лингвистике: творческая функция будет рассматриваться в качестве универсального свойства языка, а поэтический язык – в качестве наиболее представительной демонстрации языка как такового. Именно противостоящие ему семиотические модели окажутся тогда частной областью языкового пространства” [6, с. 20].

Итак, при “информационном” подходе за целое принимается язык как система передачи информации, поэтическое же слово оказывается частным случаем такой передачи. При подходе “творческом”, наоборот, за точку отсчета принимается язык поэзии, частным случаем становится язык вне литературы, в котором это эстетическое начало существует лишь на втором плане. У Ю.М. Лотмана, по-видимому, эти противоположности своеобразным образом коррелируются: поэтическое слово здесь не частный случай языкового, но и языковое слово не частный случай слова поэтического. Прежде всего, особая природа слова поэтического проявляется в его стремлении к интеграции, к созданию смыслового целого: “Входя в риторическое целое, отдельные слова не только “сдвигаются” в смысловом отношении (всякое слово в художественном тексте – в идеале троп), но и сливаются, смыслы их интегрируются. Возникает то, что, применительно к поэтическому тексту, Тынянов назвал “теснотой поэтического ряда”” [6, с. 65]. Обратим внимание, что подобного рода утверждение возникало не только у Ю.Н. Тынянова, но и

у Г.О. Винокура: “В художественном языке всякое сочетание слов в тенденции превращается в тесное, в фразеологическое единство, в нечто устойчивое, а не случайное” [5, с. 58]. При этом Г.О. Винокур говорит более явно об особой природе поэтического слова, ведь такого рода словосочетания “создают новый образ, т.е. новый поэтический смысл” [5, с. 57].

Кроме того, Ю.М. Лотман совмещает два описанных выше подхода, определяя своеобразие разворачивания поэтического текста как синхронизированное с процессом передачи информации создание языка, необходимого для понимания данной информации: “При сложных операциях смыслопорождения язык неотделим от выражаемого им содержания. В этом последнем случае мы имеем уже не только сообщение на языке, но и сообщение о языке, сообщение. в котором интерес перемещается на его язык” [6, с. 18]; “...всякое новаторское художественное произведение является *sui generis* произведением на неизвестном аудитории языке, который еще должен быть реконструирован и усвоен адресатами” [6, с. 18]. Таким образом, поэтическое слово, не переставая быть словом языка и, в логике Ю.М. Лотмана, носителем информации, одновременно переводится в другое качество и становится элементом нового уникального языка, неотделимого от данного сообщения.

Будучи носителем информации, слово у Ю.М. Лотмана является знаком, и осознание знаковой природы поэтического слова является у него условием адекватного восприятия текста: “Знаковая природа художественного текста двойственна в своей основе: с одной стороны, текст притворяется самой реальностью, прикидывается имеющим самостоятельное бытие, независимое от автора, вещь среди вещей реального мира, с другой стороны, он постоянно напоминает, что он – чье-то создание и нечто значит” [7, с. 158]. Эта двойственность природы текста (реальность, обнаруживающая свой знаковый характер) порождает двойственность самого знака. По Ю.М. Лотману, художественное произведение представляет собой взаимопроецирование знаков конвенциональных, которым свойственна “необусловленность связи планов выражения и содержания” [7, с. 72], и

знаков иконических: “Иконические знаки построены по принципу обусловленности связи между выражением и содержанием. Поэтому разграничение планов выражения и содержания в обычном для структурной лингвистики смысле вообще затруднительно. Знак моделирует свое содержание” [7, с. 31]. На первый взгляд, иконический знак также выглядит как конструкция, устанавливающая отношения аналогии между означаемым и означающим. Об этой закономерности, в частности, говорится в работе И.В. Чередниченко “Структурно-семиотический метод тартуской школы”: “Общезыковой диаграмматизм реализуется в отношениях сходства между означающим и означаемым высказывания, которые, хотя и обнаруживают в результате этого подобия дополнительные связи, тем не менее существуют раздельно” [3, с. 125-126]. То есть иконический знак, как и знак конвенциональный, предполагает определенное расстояние между означаемым и означающим, их лишь условное, конструктивное сходство, которое не снимает этого расстояния.

Между тем у Ю.М. Лотмана знаки конвенциональный и иконический – все-таки разной природы. Они противопоставлены по признакам дискретности – континуальности, семантической определенности – неопределенности. Но самое главное их отличие видно, когда Ю.М. Лотман обращается к конкретному тексту. Так, в статье “Текст в процессе движения: автор-аудитория, замысел-текст”, комментируя стихотворение Г.Р. Державина, Ю.М. Лотман говорит о том, что звуковая организация текста “создает иконический образ затихающего органного звучания и отзвука эха, а также и субъективных зрительных ассоциаций” [6, с. 97]. Не случайно, по-видимому, Ю.М. Лотман и вообще так скрупулезен в анализе фонетической организации поэтического произведения – достаточно вспомнить его интерпретацию лермонтовского стихотворения “Расстались мы, но твой портрет...” в книге “Анализ поэтического текста” (М., 1972). По-видимому, именно звуковая сторона поэтического слова является здесь моментом прорыва означаемого в означающее, и в результате этого иконический знак – не только изображение, но и выражение содержания, причем от этого конкретного содержания неотделимое.

Если бы эти типы знаков были одной природы, то между ними вряд ли могли осуществляться те взаимоотношения одновременно и сопоставления, и несопоставимости, которые у Ю.М. Лотмана являются основой порождения именно художественного текста: “Текст как бы двойся: он остается рядами графически выраженных слов и, одновременно, реализуется в некотором иконическом пространстве. Смысл его тоже двойся, осциллируя между этими семантическими сферами. Но языковые и иконические знаки располагаются во взаимно-не-до-конца-переводимых пространствах. Следовательно, здесь возникает та неполная детерминированность соответствия, которая создает условия для приращения смысла” [6, с. 97].

Именно эта неполная адекватность двух знаковых систем, реализующихся в тексте, дает возможность тексту существовать как бы в промежутке: быть одновременно и системой знаков, и специфической реальностью. Ведь, с одной стороны, как видно из уже приведенного высказывания Ю.М. Лотмана, “текст притворяется самой реальностью”, и при этом “напоминает, что он – чье-то создание и нечто значит” [7, с. 158]. Но с другой стороны, в нем же знаковая преодолена: “В словесных текстах условность отношений содержания и выражения, конвенциональный характер этого отношения значительно очевиднее. Обнажение этого факта дается относительно легко, и дальнейшие усилия по созданию поэтического текста направлены на его преодоление: поэзия сливает планы выражения и содержания в сложное образование более высокого уровня организации” [6, с. 73].

Отсюда следует, что поэтическое слово представляет собой своеобразное поле напряжения и движения между знаком конвенциональным и иконическим, оно одновременно и служит для передачи некоего содержания, и является его выражением. Следует отметить, что такая ситуация вообще характерна для подхода Ю.М. Лотмана: он максимально проясняет существующие оппозиции и выявляет способы их взаимодействия. Ю.М. Лотман, по сути, доводит до предела тенденцию раздельности слова и мира, но, максимально углубляясь в знаковую природу слова, преодолевает эту раздельность.

Цитированная литература

1. Почепцов Г.Г. История русской семиотики. – М., 1998.
2. Григорьев Р.Г., Даниэль С. М. Парадокс Лотмана // Новое литературное обозрение. – М., 2002. – № 1.
3. Чередниченко И.В. Структурно-семиотический метод тартуской школы. – СПб., 2001.
4. Тюпа В.И. Аналитика художественного. – М., 2001.
5. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. – М., 1991.
6. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. – М., 1996.
7. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 тт. – Таллинн, 1992. – Т. 1.

Анотація

В статті розглядається еволюція поглядів Ю.М. Лотмана на слово. Робиться висновок про те, що Ю.М. Лотман, максимально прояснюючи знакову природу слова, долає його роздільність з реальністю.

Annotation

The article examines the evolution of I.M. Lotman's views on the artistic word. The conclusion is made that I.M. Lotman, clarifying the sign nature of the word to the maximum degree, overcomes its separation from the reality.

*Стаття надійшла до редакції 11.06.2005
Стаття поступила в редакцію 11.06.2005*

УДК 82.0

Шкуропат М.Ю.

К ПРОБЛЕМЕ ИКОНИЧНОСТИ В
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Особенный интерес к иконе и духовным ценностям Православия, возникший в условиях общественно-культурной установки на возрождение духовности, представляется вполне закономерным окончанием длительного периода насильственного атеизма и восстановлением утраченной связи времен. Ушедший XX век, принесящий многочисленные социальные потрясения, вновь обозначил проблему выбора пути – последующего духовного преображения или дальнейшего духовного обнищания.

Современные исследования иконы основываются на глубоко изучении святоотеческого наследия и идей русских религиозных мыслителей первой трети XX в. – В. Соловьева, Н. Бердяева, о. П. Флоренского, о. С. Булгакова, Е. Трубецкого, в чьих трудах отразилось стремление найти путь нравственного обновления и духовного совершенствования человечества. Осмысление иконы и ее сущности оказалось в контексте глобальных ментальных перемен, связанных с изменением духовного миропорядка в ходе ломки социального строя и переоценкой ценностей недавнего прошлого.

Православная икона попала в центр внимания мыслителей после достаточно длительного периода забвения, и это было связано с нахождением способа расчистки древних икон от поздних наслоений [1, с. 72-73]. Процесс осмысления заново духовно-онтологической сущности православной иконы происходил стремительно, что позволило А. Михайлову назвать его эстетической революцией [2, с. 49]. Драматично, что момент “открытия икон” и появление замечательных очерков Е. Н. Трубецкого “Умозрение в красках”, “Два мира в древнерусской иконописи”, “Россия в ее иконе”, а так же работ о. Павла Флоренского “Иконостас” и “Обратная перспектива” совпало с периодом мировой войны и социальной революции, с последующим установлением богочеловеческого режима, когда безжалостно уничтожалось все, связанное с “темным религиозным прошлым”. Однако “трагизм со-

бытий, – как пишет А. Михайлов, – перекрывается тут великими открытиями или даже откровениями, сделанными в последний момент, перед установлением длительной поры варварского иконоборчества, где смысл “вещей” уже был, однако заготовлен, наперед и впрок, мощнейший запас знания о сущности иконы, этой русско-православной границы с инобытием” [2, с. 49].

Новый взгляд на “черные доски” дал возможность религиозным мыслителям прикоснуться к тайне Первообраза, по-иному оценить не просто эстетическую, но глубоко духовную красоту иконы. Итогом многоаспектного изучения иконописания и иконопочитания стало объяснение основных принципов написания и воздействия православной иконы, сделанное о. Павлом Флоренским. К ним, прежде всего, относится принцип “обратной перспективы”, как система особых приемов организации пространства в иконе. П. Флоренский противопоставил иконичное изображение иллюзионистической картинке и сформулировал различие между иконичностью, выражающейся в стремлении к выявлению сущности, что было характерно для культуры Средневековья, и поверхностным иллюзионизмом, в основе которого лежит копирование видимой действительности, присущее искусству Возрождения [3, с. 7-67].

Выводы Флоренского относительно доминирования диаметрально противоположных принципов визуального мировосприятия в древнерусской и западноевропейской живописи, по мнению И. Есаулова, касаются не только иконописи, как одного из видов искусств, а определяют визуальную доминанту русской культуры в целом, частью которой является русская литература [4, с. 43].

Понятие “иконичность”, предложенное В. Лепахиным в 1995 году, по своей сути логично продолжает и обобщает основные положения богословия иконы, разработанные св. Отцами, и религиозными мыслителями прошлого. Ученый определил иконичность как “онтологическое, антиномическое единство явлений Божественного и тварного мира, благодаря которому невидимое становится видимым, а человеческое причастным Божественному” [5, с. 41-42]. Понятие иконичность основывается на святоотеческом учении об образе и выступает, как показывает автор, одной из особенностей православного миропонимания. Детальная

разработка этого понятия представлена в книге “Икона и иконичность” и в ряде статей последних лет [6, с. 37-111]. Само понятие не было придумано автором, поскольку, по его глубокому убеждению, иконичность явно или скрыто всегда присутствовала в двуедином мире. Он пишет в предисловии к книге “Язык священного и современный мир”: “Иконичность – не нововведение, не выдумка, не модный, но излишний термин. Иконичность – это одна из особенностей православного мировидения” [7, с. 6]. Целью его исследований было систематизировать и актуализировать этот вопрос.

Этимологически термин восходит к греческому слову “икона” (εἰκών), значение которого для современного человека ассоциируется, прежде всего, с сакральным изображением, часто называемым “образ”, “образа”. Но слово “образ” в современном языке имеет более широкое семантическое поле, служит для обозначения отвлеченного мысленного представления о предмете или явлении. В греческом языке напротив, слово “икона” (εἰκών) имеет целый ряд значений: “изображение”, “образ”, “мысленный образ”, “представление”, “видение”, “уподобление”. Все это множество значений можно разделить на два основных: “изображение” (передающее материальность) и “мысленный образ” (передающее нематериальность), остальные рассматриваются в качестве семантических синонимов либо первого, либо второго значения [6, с. 7-8]. Следовательно, в греческом слове “икона” органично слиты семантические значения материального изображения и мысленного образа в их неразрывном единстве и взаимосвязи.

Термин “иконичность” эксплицируется не только на иконопись, но понимается в более широком смысле как принцип, утверждающий двуединую образную природу бытия. Согласно христианской религиозной традиции, изложенной в трудах Дионисия Ареопагита, Иоанна Дамаскина, в работах русских религиозных философов XIX-XX вв. о. П. Флоренского, о. С. Булгакова, Л. Успенского, иконой называется не только собственно сакральное изображение, но и весь земной мир, который выступает иконой, (образом, отображением) мира умопостигаемого. Человек существует в иконосфере [7, с. 102], в иконичном вре-

мени (неотделимом от вечности и стремящемся в вечность) и иконичном пространстве [6, с. 76-80].

В онтологическом плане иконичность – это принцип построения двуединой структуры мироздания. В гносеологическом плане – это способ познания мира видимого как иконы мира невидимого, “методологический ключ” [8, с. 143] к построению иерархии ценностей и приоритетов. В эстетическом плане – иконичность – это внутреннее качество вещи, художественного произведения, явления, предполагающее выявление неразрывного единства материального и духовного образа. Иконичность – это способность передавать сакральное содержание материальному предмету (вещи) и наоборот, поднимать осязаемое, земное на более высокий иерархический уровень, возводить зримое к умозрительному – умопостигаемому первообразу, идее, эйдосу.

Иконичным называется все то, что использует сущностный принцип иконы – не передает, не изображает, а являет идею, свидетельствует о первообразе. “Являясь универсальным принципом строения мира, – подчеркивает В. Лепяхин, – иконичность в идеале может стать качеством любого существующего предмета и явления путем их вовлечения в иконосферу, выявления в них сокровенной иконичности” [7, с. 102].

Иконичность – это глубинная духовность, питающая христианскую культуру вообще. Иконичное искусство – это искусство, выводящее из экзистенциального времени во время все-ленское и стирающее грань времен. Иконичная информация – это такая информация, которая в идеале способна содействовать пре-образению человека и мира [9, с. 121-125].

Законы иконичности универсальны, они одинаково работают на создание образа как в сакральном искусстве, так и в светском (профанном), но наполнение этого образа зависит от конечной цели создателя данного образа.

В религиозной сфере все иконично, направлено на то, чтобы показать онтологическую “нераздельность и неслиянность” и, вместе с тем, взаимопроникаемость двух миров. Иконичность во-первых проявляется в личной и соборной молитве, церковных действиях и таинствах, при чтении Священного Писания. Во-вторых, иконичностью наполнены все виды церковного искусства: иконопись, зодчество, церковная музыка, богослужбная по-

эзия, что в совокупности воздействует на душу и разум и, в конечном счете, благотворно влияет как на человека, так и на мир.

В. Лепяхин применяет понятие “иконичность” относительно любого феномена человеческого бытия и определяет следующим образом: “Иконичность – это внутреннее качество и способность отдельного человека, семьи, коллектива, времени, пространства, места, события, явления, действия, вещи, текста, предмета искусства, даже мысли и научной или философской теории быть двуединством \diamond небесного и земного, способность быть отобразом первообраза” [7, с. 102].

Указание автора термина на универсальность понятия предоставляет возможность его использования в литературоведческих исследованиях.

Имманентность понятия “иконичность” литературоведению состоит в общности культурно-религиозной парадигмы иконописи и классической русской словесности, замеченной И. Есауловым. В статье “Проблема визуальной доминанты русской словесности” он пишет, что общим местом русской литературы и русской иконописи является наличие единой духовной визуальной доминанты, ориентированной на определенную аксиологию, которой сознательно или бессознательно придерживается реципиент [2, с. 43]. Автор говорит о наличии “имплицитной культурной установки”, которая предполагает адекватное восприятие реципиентом “этико-эстетического скрытого и не всегда осознаваемого реципиентами глубинного подтекста” [2, с. 43]. Такая установка реципиента или исследователя нацеливает на проникновение во внутренний мир созерцаемых образов, раскрытие первообразов через отвержение внешних подобию, выявление евангельской основы полемики автора с реалиями и идеями видимого мира.

Подтверждением актуальности и степени осознанности проблем иконичности стала работа секции “Иконология и иконичность” в рамках XIII Международных Рождественских чтений, проходивших в январе 2005 г. в Москве. В центре внимания участников, в числе которых были как современные богословы (М. В. Васина, С. В. Чапнин), иконописцы (К. Г. Шахбазян, П. Г. Бусалаев), так и литературоведы (Г. М. Прохоров, В. В. Лепяхин, О. А. Сергеева), были проблемы иконичности в

современном мире, возможности ее воплощения и актуализации в сакральном и профанном искусстве. С. Чапнин в своем выступлении высказал предложение принять иконичность как критерий оценки современной культуры [10]. П. Бусалаев раскрыл действие принципа иконичности при создании рекламных сюжетов [11]. М. Васина представила критический анализ работы “Икона и иконопочитание” о С. Булгакова [12]. Именно на этой конференции в выступлении руководителя секции профессора В. Лепахина [13], а затем в докладе исследовательницы из Санкт-Петербурга О. Сергеевой впервые прозвучала мысль о существовании особого типа поэтики – иконичной поэтики или поэтики иконичности. По мнению О. Сергеевой, поэтика иконичности начала зарождаться в литературе XIX в. и получила мощное воплощение в литературе рубежа веков и начала XX века, в символизме [14].

Применение принципа иконичности в литературном анализе предполагает рассмотрение произведения и его образов по такому принципу, какой предполагает икона – в обратной перспективе [14]. Если прямая перспектива, как показал П. Флоренский, передает стремление искусства максимально соответствовать в подражании видимым формам предметов, то обратная перспектива, уводит от самих вещей в мир идей, первосущностей [3, с. 7-67]. А. Кураев пишет об эгоцентричности прямой перспективы как в жизни, так и в искусстве, поскольку она ставит человека в центр мира, и значение всего остального оценивается по величине и степени лишь относительно человека. Обратная перспектива, по его объяснению, дает иную точку отсчета, выносит центр за пределы человеческой досягаемости: человек может значить нечто лишь потому, что включен в нечто большее, чем он сам [15, с. 245]. Именно обратная перспектива обеспечивает исследователю-литературоведу другой угол зрения, отличный от традиционного, и позволяет рассмотреть литературное произведение не в его отношении к миру видимых вещей, но к миру умопостигаемых сущностей. Приведем знаменательное предположение Б.В. Раушенбаха о том, что закономерности видения являются функциями эпохи, и не исключено, что со временем к людям может вернуться естественное восприятие близких предметов в легкой обратной перспективе [16, с. 115].

Отсюда следует, что именно такой подход – рассматривание предмета исследования в “обратной перспективе”, с точки зрения его иконичного смысла – может оказаться наиболее актуальным и перспективным в современную эпоху пересмотра ценностных ориентиров.

В отношении литературного анализа применять принцип обратной перспективы – это значит использовать не традиционный историко-литературный или мифопоэтический подход, но осмысливать литературное произведение в его онтологическом аспекте, в контексте целостного бытия человечества, с учетом особенностей христианского менталитета и аксиологии. Такой подход позволяет иначе расставить ценностные ориентиры и смысловые акценты, освободить филологическое поле от стандартных сциентических формул, проследить “динамику взаимных порождений религиозного, художественного и научного познаний” [17, с. 16].

Применительно к художественному образу это значит – выявление его онтологической полноты, уровня или степени проявления иконичности, анализ иконичной сущности образа и его связи с первообразом, характеристика путей и средств воздействия первообраза (идеи) на реципиента и, в конечном счете, определение сверхчувственного содержания и художественной ценности этого образа.

Относительно художественного слова это значит толковать слово не с точки зрения его изобразительной сущности, в прямой перспективе – как образа предмета или явления, и с учетом возможных семантических и контекстных истолкований, а раскрытие его иконичности – восстановления образа образа, или первообраза предмета, эйдоса. (Например, “ангел мой” по отношению к женщине, в прямой перспективе – поэтизм, в обратной перспективе – образ души) [14].

При анализе художественного времени и пространства – обнаружение внепространственного и вневременного бытия художественной реальности, через раскрытие специфики христианского понимания диалектики времени как вечности и вечности как времени; определение путей художественного преодоления системы эмпирического времени и пространства; выделение в произведении особого типа хронотопа – зонотопос [6, с. 80], в

котором наряду с привычными составляющими присутствует третий элемент – вечность.

Анализируя позицию автора с учетом принципа иконичности, следует обращать внимание на его стремление и способность раскрыть иконичную сущность изображаемых явлений. Об иконичности авторского видения мы говорим, если эмпирический мир, воплощенный в художественном мире произведения, осмыслен художником как проекция сверхэмпирического мира, а его события и явления соотносятся с событиями Священной Истории и оцениваются в их бытийной значимости для человечества.

Авторская точка зрения представляется не низкой, не высокой [18, с. 32-33], поскольку обе эти позиции обеспечивают преобладание изобразительности, но “отраженной”: оттолкнувшись от мира реальностей направляется вертикально в “вечность” и проецируется на художественную реальность уже насыщенная иконичным видением. Такое понимание авторской позиции основывается на рассуждениях о П. Флоренского о механизме художественного творчества: “душа восторгается из дольного мира и всходит в мир горний. Там, без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольний. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольное, ее духовное стяжание облекается в символические образы – те самые, которые будучи закреплены, дают художественное произведение” [19, с. 84].

Позиция исследователя в рамках иконичного подхода максимально приближается к позиции толкователя, а не интерпретатора. А. Домашенко разграничивает источники толкования и интерпретации следующим образом: “Если источник интерпретации – волящая активность мнящего себя самодостаточным субъекта, то источником толкования является подспудно присутствующая память о том мышлении, которое предшествовало новоевропейскому...” [18, с. 9]. Исходя из этого, интерпретация представляет механизм объяснения, процесс индивидуального субъективного соположения отстоящих точек смысла, выявление их взаимной корреляции и обусловленности. А толкование – это восстановление онтологической памяти, “открытие иконы”.

расчистка смысловых наслоений путем максимальной субъективной дистанцированности. Если границы интерпретации обусловлены “о-граниченностью субъективированного сознания”, то полнота толкования зависит от степени духовной вовлеченности, глубины прозрения в суть излагаемого [18, с. 8].

На наш взгляд, принцип иконичности может быть применен при исследовании литературы, относящейся к христианскому типу культуры, поскольку в ее основе лежит единая идейно-эстетическая традиция, связанная со Священным Писанием. Вместе с тем следует оговориться, что при интерпретации универсальных закономерностей, отражающих единство христианской парадигмы, следует учитывать национальный контекст, в котором создано то или иное произведение и конфессиональные особенности.

В ряде работ И. А. Есаулов высказывает мысль о наличии “третьего пути” в изучении литературы, отличного от традиционных мифопоэтического и историко-литературного, и требующего для себя “особого научного инструментария” [20, с. 5], “который дистанцируется от псевдо-генетических обобщений “малого времени” авторской современности и от констант мифопоэтических схем” [21, с. 355]. Найти этот путь можно при помощи принципа иконичности, которому, вполне возможно, и суждено стать инструментом познания онтологического двуединства мироздания, воплощенного в литературном произведении.

Цитированная литература

1. Бобров Ю. Г. История реставрации древнерусской живописи. – Л., 1987.
2. Михайлов А. О. Павел Флоренский как философ границы // Вопросы искусствознания. – 1994. – № 4.
3. Флоренский П. Обратная перспектива // Избранные труды по искусству. – М., 1996.
4. Есаулов И. А. Проблема визуальной доминанты русской словесности // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX вв. Вып. 2. – Петрозаводск, 1998.

5. Лепяхин В. Летопись как икона всемирной истории (по "Повести временных лет") // Вестник русского христианского движения. № 171. Париж – Нью-Йорк – Москва, 1995.
6. Лепяхин В. Икона и иконичность. – Сегед, 2000.
7. Лепяхин В. Иконичность // Язык священного и современный мир: основные проблемы православного иконичного образа. – М., 2004.
8. Бусалаев П. Иконичность и современный мир // Язык священного и современный мир: основные проблемы православного иконичного образа. – М., 2004.
9. Чапнин С. Церковь, глобализация и иконичная информация // Язык священного и современный мир: основные проблемы православного иконичного образа. – М., 2004.
10. Чапнин С. Иконичность как критерий оценки современной культуры // Доклад на XIII Международных Рождественских образовательных чтениях. – См.: Программа XIII Международных Рождественских Образовательных чтений. – М., 2005.
11. Бусалаев П. Иконичность и современная реклама // Доклад на XIII Международных Рождественских образовательных чтениях. – См.: Программа XIII Международных Рождественских Образовательных чтений. – М., 2005.
12. Васина М. Икона и ее границы в работе о. Сергия Булгакова "Икона и иконопочитание" // Доклад на XIII Международных Рождественских образовательных чтениях. – См.: Программа XIII Международных Рождественских Образовательных чтений. – М., 2005.
13. Лепяхин В. Основные проблемы иконичности // Доклад на XIII Международных Рождественских образовательных чтениях. – См.: Программа XIII Международных Рождественских Образовательных чтений. – М., 2005.
14. Сергеева О. А. Об иконичности "Тихого света" в произведениях А.С.Пушкина и Ф.И.Тютчева // Доклад на XIII Международных Рождественских образовательных чтениях. – См.: Программа XIII Международных Рождественских Образовательных чтений. – М., 2005.
15. Кураев А., диакон. Человек перед иконой // Квинтэссенция. – 1993. – № 3.

16. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи. – М., 1975.
17. Кораблев О.О. Російська художня література як джерело філологічного знання. Автореф. дис. ... доктора філолог. наук. – К., 2004.
18. Домашенко А.В. Интерпретация и толкование. – Донецк, 2000.
19. Флоренский П. Иконостас // Избранные труды по искусству. – М., 1996.
20. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск, 1995.
21. Есаулов И.А. Пасхальный архетип в поэтике Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX вв. – Петрозаводск, 1998.

Анотація

В статті пояснюється значення поняття "іконічність", та окреслюється можливість його застосування у літературознавчому аналізі.

Annotation

The article explains the meaning of the concept of "iconity" and outlines the way of using it in the field of literary criticism.

*Стаття надійшла до редакції 11.05.2005
Стаття поступила в редакцію 11.05.2005*

Бубырь Н.В.

ПОНЯТИЕ РОК-ЖАНРА

Жанр является всегда постановкой определенного вопроса, его предрешием.
Г.Д. Гачев

Перед современной теорией жанра стоят две основные проблемы: первая – соотношение между теоретическим и историческим пониманием жанра, вторая – причины и следствия смены канонических жанров неканоническими. В этом контексте определенное значение имеет исследование рок-жанра как принципиально незавершенного, гибридного, синтетического, “открытого” жанрового образования, которое исторически “зафиксировано”, однако теоретически совершенно не изучено. Выявление жанровой природы рок-произведений может в какой-то мере прояснить тенденции современного жанрообразования.

Среди наиболее влиятельных исследований, посвященных проблеме жанра, следует отметить работы М.М. Бахтина, В.В. Кожина, А.Н. Веселовского, О. Фрейденберг, С. Н. Бройтмана, Н.Д. Тамарченко, Ю.Н. Тынянова, О.В. Зырянова, Ж. Женетта и др., в которых жанр освещен с культурологической, историко-поэтической, теоретико-литературной, феноменологической позиций. Феномену собственно рок-жанра посвящены исследования таких филологов как В.А. Зайцев, В.А. Карпов, Т.Е. Логачева. В данной работе мы ставим перед собой следующие задачи:

- (1) опираясь на бахтинское понимание жанра, попытаться определить место рок-жанра в современном литературном и культурном пространстве;
- (2) проанализировать жанровую специфику рока в связи с его синтетической структурой (текст + музыка + танец), в частности, прояснить самобытность поэтики рок-текста как текста, изначально ориентированного на пропевание;
- (3) сопоставить в наиболее общих чертах рок-жанр и роман как типологически сходные жанры;

- (4) сформулировать главные особенности поэтики рок-жанра. Цель работы – приблизиться к осмыслению сущности жанрового образования с пометкой “рок”.

Наше понимание жанра фундировано бахтинской концепцией отношения к слову и жанру как обобщению этого отношения, т. е. под жанром мы будем понимать “отшлифованный в практике речевого общения тип диалогической ориентации” [1, с. 76], “определенный тип единства слова и внесловесной реальности” [2, с. 42]. Рассматривая рок-жанр, мы будем придерживаться положения о том, что культура русского рока – это культура слова по преимуществу, а явление русского рока – явление поэтической культуры.

Место рок-жанра в современном культурном и литературном пространстве. В схематическом описании современной литературной ситуации и функционирования литературных текстов, представленном Лотманом [3, с. 211], есть три “этажа”. “Нижний” этаж – это фольклор, “средний” – “массовая письменная литература” и “верхний” – “вершинная письменная литература”. Руководствуясь этой схемой, мы, вслед за Е.А.Козицкой, склоняемся к мысли, что рок следует отнести именно к среднему “этажу” – массовой литературе, которая представляет собой “фольклор письменности и письменность фольклора” и выполняет, таким образом, “роль резервуара, в котором обе группы текстов обмениваются культурными ценностями” [4, с. 25]. По С.Н.Зенкину, упадок жанрового мышления наиболее ярко проявился в двух процессах: 1) “романизации” литературы (доминирующая позиция романа как сверхжанрового образования) и 2) формировании массовой словесности как области “нового жанрового сознания” [5, с. 33]. По этим признакам рок причастен “массовой словесности”, т. к. к последней относятся жанры “общие для литературы и аудиовизуального искусства” [5, с. 33].

Жанровая специфика рока. Ряд исследователей (Д.М. Давыдов, П.С. Шакулина, А.С. Мутина и др.) склоняются к изучению рок-текстов как явлений “типологически” близких фольклору, однако лишенных анонимности, т. е. как к “авторскому фольклору” [См. об этом: 6, с. 17]: для рок-поэзии характерна частая цитация и стилизация фольклорных произведений; основными признаками рок-произведений, подобно произведени-

ям устного народного творчества, являются словесно-музыкально-танцевальный синкретизм, установка на исполнение и важность фатической функции (контакт с аудиторией).

В этом плане можно говорить о роке как явлении неосинкретизма – попытке современного искусства вернуться к той цельности, характер которой носило первобытное творчество. Эту мысль подтверждает тот факт, что в рок-жанре эксплицирована, “обнажена” и актуализирована присущая лирике дистинкция вербального и мелодического (“музыкального”) начал. Как отмечает Маркевич, в посттрадиционалистскую эпоху “самые большие трудности были связаны с жанрами, именуемыми сейчас лирическими, т. е. с многочисленными исторически изменяющимися жанрами, которые были частично связаны с музыкой, частично – с декламацией (что затрудняло объединение их в одно понятие)” [7, с. 169]. Интересно замечание Тынянова об “изменении конструктивного принципа”, о т.н. жанровом “смещении” как “изменении установки на то или иное назначение или употребление конструкции”: “Так, ода классицизма с ее установкой на произнесенное слово уступает место в русской лирике начала XIX в. элегии, имеющей противоположную установку, – не на ораторское, а на мелодическое, разговорное слово” [цит. по: 1, с. 69]. Гаспаров, изучающий процесс становления русского стихосложения, отмечает следующий факт: “До XVIII века в становлении русского стихосложения оппозиция “текст стиховой – текст прозаический” в русской словесности не существовала. Существовала иная оппозиция: “текст поющий – текст произносимый”. К первому он относит народные песни и литургические пения, а ко второму – деловую прозу и риторическое “плетение словес” [цит. по: 2, с. 16]. Своеобразный “синтетизм” лирики отмечает Кляйнер: в лирике “слово воздействует главным образом своей эмоциональной и фонетической стороной и может соединяться с музыкой; третьим средством выражения может служить танцевальное движение” [цит. по 7, с. 177]. Отличие рок-жанра от других лирических жанров заключается в его “триединстве” (текст + музыка + танец) и синтетической природе. Данная особенность обуславливает самобытность бытования и способов реализации рок-произведений. По этой же причине методика изучения и анализа рок-произведений требует приемов, отличных от сугубо литературоведческих.

Особенности поэтики рок-текста. Нельзя проецировать методы анализа обычной поэзии на рок-тексты, не учитывая инверсии статуса слова в песне, которая обусловлена изначальной ориентированностью текста на *про-певание*. Деформация слова проявляется в “реализации рефренно-припевной структуры, в увеличении-уменьшении длины вербального ряда, в мелодической переакцентации слов и выражений”, которая вызвана “несовпадением музыкальной, исполнительской и стиховой акцентуации” [8, с. 93]. В любом случае перед нами – “особый тип текста, жестко коррелирующего с музыкой” [9, с. 123]. Вероятно, наиболее адекватный подход к изучению рок-текста – это сочетание анализа *звучащего текста и стиховедческого анализа*. Статус слова в песне аналогичен статусу “поэтических элементов” в стихотворении (метр, ритм и т.д.): “текст песни в целом должен рассматриваться как чисто поэтическое, добавленное/дополненное образование. В отличие от обыденной поэзии, в рок-поэзии языковое сообщение перестает быть основой, на которую накладываются поэтические структуры. Вместо этого слово в роке само зависит от музыкальной структуры. Можно сказать, что текст песни функционирует как метафора даже в том случае, если он не содержит ни одного тропа, и звучит как рифма даже тогда, когда не имеет никаких созвучий” [10, с. 6].

Вышеуказанные особенности во многом обусловлены происхождением рока. Генетически русский рок восходит к русской песенной лирике, основными поэтическими чертами которой являются нерегулированность мелодических рядов и речитативный характер исполнения, а также к англо-кельтской балладе высокого стиля, афро-американскому спиричуэлзу, английской нон-сенс поэзии [См. подробнее 9]. Кроме того, рок довлеет русской народной песне и бардовской (авторской) песне.

Рок представляет собой реконструкцию особого типа мироощущения той части поколения, выразителем которой является: “рок – “живой” жанр, ориентированный на максимально острое перевыражение наиболее актуальных для представителей своей аудитории реалий с их критической оценкой на основе системы ценностей данной аудитории” [11, с. 72]. В какой-то степени рок-поэзия является преемницей “громкой”, “эстрадной” поэзии 60-х гг., собиравшей десятки тысяч молодых людей

на стадионах. Эту связь подтверждает практика публичной декламации на рок-концертах (“речитативные” выступления Ю.Шевчука, его так называемые “песни-стихотворения”; стихотворные “прологи” Е. Летова; медитативно-декламационный стиль Б. Гребенщикова; поэтические “отступления” К. Кинчева и т. д.).

А.П. Чехов сетовал, что не смог написать ни одного романа. Тем не менее, эпические жанры пополнились “чеховским рассказом”. Очевидно, Чехов и не мог написать роман: художественное целое, соположенное современной ему действительности, могло быть выражено только в той форме, какой и стал “чеховский рассказ”. Русская рок-поэзия, по аналогии с этим, явилась одной из тех единственно верных форм, в которой могла быть отражена действительность 70–90-х гг. В возникновении этого жанра отразилось изменение мировоззренческой установки, жанровая трансформация и общекультурное смещение акцентов: “в наше время роль, традиционно принадлежавшая литературе, узурпирована видео и телевидением, на смену поэту приходит киноактер, в случае молодежной культуры – рок-музыка” [12, с. 320]. Можно сказать, что рок-жанр как жанр массовый, маргинальный, “живой” сопоставим с романом.

Рок-жанр и роман. М.М. Бахтин, как известно, выделял две ветви культуры: “линию серьезных жанров” и “серьезно-смеховую”, пронизанную карнавальным мироощущением, снимающим риторическую серьезность, рассудочность и догматизм. Поэтому даже в наше время “те жанры, которые имеют хотя бы самую отдаленную связь с традицией серьезно-смехового, сохраняют в себе карнавальную закваску, резко выделяющую их из сферы других жанров” [13, с. 123]. К серьезно-смеховым жанрам принадлежит роман. На наш взгляд, правомерно говорить о соотношенности жанрового образования рока с романом по нескольким параметрам. 1) “Происхождение”: и роман, и рок-жанр порождены социальным и диалогизированным, осознанным разноречием низких жанров, для которых не существует единого языкового центра. 2) Особый статус в литературе (ср. с суждениями Бахтина о романе: роман ведет “неофициальное существование за порогом большой литературы”; “роман, в сущности, не жанр; он должен имитировать (разыгрывать) ка-

кие-либо внехудожественные жанры: бытовой рассказ, письма, дневники и т.п.”) [14, с. 336]. 3) Сходные поэтические признаки и свойства (“стилистическая трехмерность”, полижанровость, принципиальная незавершенность, пародирование и обыгрывание традиций и норм, а также других жанров и стилей). В роке необычайно актуализирована память о других жанрах.

Жанровую специфику рок-поэзии составляет гипернасыщенность “памятью” о других текстах, полистилистика и синтетичность. Наследуя традицию, рок ее переосмысливает, предлагая “спектр адаптированных к рок-мировосприятию идеологий-воззрений, неких аналогов уже существующих эстетических систем”, при этом превращаясь в некую “художественную надсистему, сверхъединство, конгломерат диалогически взаимодействующих субязыков и субкультур, в совокупности описывающих отношения мира и человека во всей их сложности” [15, с. 170].

Особенности поэтики рок-жанра. Безусловно, какие-либо выводы могут носить лишь предварительный характер. Мы выяснили, что рок-жанр принадлежит сфере “массовой словесности” или “письменного фольклора”, он “паралитературен”. Жанровая специфика рока заключается в его синтетизме и принципиальной незавершенности. Рок-поэзия – особый лирический жанр, жанр песенного слова, что требует определенного методологического подхода, учитывающего деформацию слова в песне. Рок-жанр генетически и типологически наиболее близок русской народной и бардовской (или авторской) песне, “блатному фольклору” и бытовому романсу. По некоторым параметрам его можно соотнести с романом. В рамках литературного процесса этот жанр стал одним из показательных примеров действия деканонизации. Несомненна “вписанность” рок-жанра в культурологический контекст второй половины XX века и его значимость в общем литературно-эволюционном процессе.

В перспективе мы ставим перед собой задачу исследования таких аспектов рок-жанра, как: 1) диалогичность и 2) акцентуация ритма.

Цитированная литература

1. Чернец Л.В. Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики). – М., 1982.
2. Гиришман М.М. Избранные статьи. – Донецк, 1996.
3. Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия “художественная литература” // Лотман Ю.М. Избранные статьи. – Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн, 1999.
4. Козицкая Е.А. Академическое литературоведение и проблема исследования русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. 2.
5. Зенкин С. Н. Введение в литературоведение. Теория литературы. – М., 2000.
6. Давыдов Д.М. Статус автора в русской рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. 2.
7. Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. – М., 1980.
8. Ковалев П.А. Структурные особенности стиха русской рок-поэзии в контексте современной русской песенной лирики // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. 5.
9. Константинова С. Л., Константинов А.В. Рок-поэзия как тип текста (к вопросу о генезисе структурной модели) // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. 5.
10. Щербенок А.В. Слово в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. 2.
11. Достай С. А. Рок-текст как перевыражение национального менталитета // Понимание как усмотрение и построение смыслов. – Тверь, 1996.
12. Сурова О. “Самовитое слово” Дмитрия Ревякина // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 28.
13. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1971.
14. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1976.
15. Козицкая Е.А. Субязыки и субкультуры русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 1999. – Вып. 5.

Анотація

Статтю присвячено з'ясуванню сутності поняття “рок-жанр” та визначенню його місця в сучасному літературно-культурному просторі. Автор аналізує жанрову специфіку рок-творів і розглядає головні особливості поезики рок-текстів. Особливо наголошується на синтетичній природі року та його близькості до фольклору та жанру роману. Ці фактори зумовлюють домінуючі риси рок-жанру. На думку автора, рок – це нове жанрове утворення, яке вимагає певної методики та аспектів дослідження.

Annotation

The article deals with the clarification of the essence of such a notion as rock genre and defines its place in the contemporary literary and cultural sphere. The author analyzes the genre specific characteristics of rock works and considers the main peculiarities of rock texts poetics. The synthetic nature of rock and its closeness to folklore and novel genre are specially emphasized. These factors determine the main genre features of rock. In the author's opinion, rock is a new genre formation that requires definite research methods and aspects.

*Стаття надійшла до редакції 27.05.05
Стаття поступила в редакцію 27.05.05*

Шульдишова А.А.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТЕКСТЕ: ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИЗУЧЕНИЯ

Современная ситуация – создание особого метакультурного пространства на рубеже XX и XXI веков, стремление к интегрированию знаний из различных видов искусства – в свою очередь, способствует расширению парадигмы художественного текста, сочетающей словесную и музыкальную образность (например, явление “новой оперы”, авторской песни и т.п.). Все это подталкивает к формированию инновационных подходов, объединяющих литературоведческий и музыковедческий анализ литературного произведения. Один из них – исследование типологии музыкальных элементов в структуре словесного повествования.

Традиция словесного “пересказа” звучащей музыки имеет более чем двухсотлетнюю историю. Такие попытки “омузыкаливания” литературного текста были предприняты Н.А. Некрасовым, Ф.М. Достоевским, Л.Н. Толстым и другими писателями и поэтами второй половины XIX века и переходной эпохи рубежа XIX-XX вв. Особенно возросла роль музыки и музыкальных элементов в первой трети XX века. Авторы демонстрируют “текст в тексте” в виде описания исполняемой музыки (например, М. Булгаков в романе “Мастер и Маргарита” “озвучивает” обезьяний джаз-оркестр), дискуссий о роли музыки и музыканта (М. Цветаева в поэме “Крысолов” обсуждает проблему “Что есть музыка?”), музыкальных цитат (В. Маяковский вводит нотный текст в поэму “Война и мир”, где элементами текста выступают музыкальные цитаты “Аргентинского танго”, запись ритма барабанного боя, музыкальные цитаты заупокойной молитвы “Господи, помилуй”).

“Музыкальность” литературы трактуется современным литературоведением в нескольких сферах. Одна из сторон музыкальности литературного произведения – “музыкальность слышимого звукового ряда” (определение Н.М. Мышьяковой). Другой аспект приближения литературы к музыке связан с внедрением музыкальных образов и “мотивов” в поэзию (озвученное мировое пространство, музыкальные инструменты и их словесное перевоплощение).

Их особенно много в творчестве поэтов-романтиков и символистов, но, конечно, не только у представителей этих течений. Третий аспект той же проблемы – заимствованные у музыки принципы формообразования (фуга, соната, симфония)*.

Музыкальность литературы считали необходимым обсудить многие зарубежные и отечественные исследователи. Однако, такие работы большей частью раскрывают лишь область эмоционального воздействия музыки. Например, в исследовании М. Алексева “Бетховен в русской художественной литературе XIX века” добросовестно перечислены наиболее известные обращения русских литераторов к личности и творчеству Бетховена: от А. Грибоедова и В. Одоевского – до В. Иванова и О. Мандельштама, и отношение их к композитору в соответствии с общим духом эпохи.

В последние годы XIX века немецкий ученый-лингвист Эдуард Сиверс филологии для глаза (*Augenphilologie*) противопоставил филологию для слуха (*Onrenphilologie*), считая их различие особенно существенным при изучении поэтической речи, где звуки являются ни механическим придатком к смысловым элементам, а началом действенным и иногда даже организующим в художественном произведении.

Теория Сиверса получила распространение в стиховедении 20-х годов XX века. Проблемы мелодики стиха широко обсуждались в работах Б.М. Эйхенбаума, В.М. Жирмунского, С.И. Бернштейна, Р.О. Якобсона, О.М. Брика, Ю.Н. Тынянова и др. Уже само заимствование термина “мелодика” из музыки говорило об осознании взаимоотношения двух искусств. Б.В. Асафьев, например, видел их общность в том, что “музыкант и поэт воспринимают жизнь слыша” [1, с. 8]. И Сиверс, задавшись целью выяснить происхождение мелодии звучащего стиха, доказать обусловленность ее рождения при произнесении стиха, в конце концов приходит к выводу, что “акт образования поэтической концепции и ее воплощения связан у поэта с некоторым музыкальным, т.е. ритмо-мелодическим построением, которое затем находит выражение в специфическом ритме и речевой мелодии созданного произведения” [цит. по: 2, с. 29].

* Подробно о классификации музыкальных элементов см. [3]

В работах А.С. Оголевца, Н.М. Машенко, Я.М. Платека и других затронута проблема музыкальной композиции, музыкальных элементов в литературном тексте, обращалось внимание на феномен “композиторского” сочинительства в творческой лаборатории писателя. Неослабевающий интерес к теме взаимодействия литературы и музыки подтверждается и научными работами последних лет, например, диссертациями “Проза Чехова и русский романс” Н.Ивановой и “Рефлексия традиции в творчестве Иосифа Бродского” А.Фокина.

Искусствоведческие и музыковедческие труды В.А. Васиной-Гроссман “О поэзии Блока, Есенина и Маяковского”, Е.А. Ручьевской “Слово и музыка” и др. содержат ценные мысли и высказывания, представляющие определенный вклад в решение проблемы взаимосвязи двух видов искусства – литературы и музыки, которая, в свою очередь, является частью обширного комплекса вопросов, связанных с синтезом искусств. Для таких исследований музыковедческой направленности характерно выявление соответствий между композицией стиха и музыкальной формой (в широком смысле слова). Такой подход способствует вооружению музыковедения стиховедческим аналитическим аппаратом, дает возможность проанализировать тот или иной уровень организации поэтического текста (метрика, ритмика, интонация) и найти идентичное выражение его в музыкальном решении. Однако, выявление соотношения отдельных сторон поэтического текста с определенными элементами музыкального произведения позволяет определить лишь метод работы композитора с текстом, обнаружить соответствие деталей.

В свою очередь, литературоведческий подход предполагает соединение литературоведения с элементами искусствознания, анализ и интерпретацию литературного произведения с учетом специфической музыкальной образности. Музыкальные элементы предлагается рассматривать не в качестве периферийных, а как существенно значимые, что позволяет по-новому осветить идею символического синтеза, стремление видов искусств к имплицации, к взаимодействию. Это, в свою очередь, позволяет по-новому осмыслить проблему перевода одного художественного языка на другой, создания “текста в тексте” или “образа в образе”.

Продолжая рассмотрение истории вопроса, остановимся на концепции Н.М. Мышьяковой, изложенной ею в работе “К проблеме “музыкальности” литературного произведения” [3]. Исследователь констатирует, что “музыкальность, как правило, это – интуитивно осознаваемая аллюзия, некая метафора – термин” [3, с. 5]. Далее в работе перечисляются сферы проявления музыкальности литературы (сфера звука, музыкальные темы, жанрово-композиционная, музыкальность формы). Столь подробная и разноплановая классификация музыкальности литературы представляется нам целесообразной и полезной для всякого, кто изучает соотношение поэзии и музыки. И все же до конца с ней согласиться мы не можем. На наш взгляд, особенность музыки, “созданной” в литературном произведении, определяется тем, что ее автор – писатель, выступающий “в качестве композитора” (исполнителя), должен обладать специфическим мышлением, внутренним слухом. Чтобы точно воспроизвести логику музыкального развития, он должен создать произведение, которое существует только в его воображении и исполнить его, воспроизвести не механическим путем (запись нотными знаками), не физическим (импровизация за инструментом), а вербальным способом (словесное описание). В свою очередь, и читатель должен иметь подобное воссоздающее воображение, чтобы “услышать” музыку, созданную воображением писателя, используя визуальный способ (чтение текста). Например, “*Ты злишься мой смычок визгливый*” в стихотворении “Голоса скрипок” А. Блока. Глагол “*визжит*” подчеркивает акустический момент, вызывая особую звуковую ассоциацию. Современный образованный читатель хоть раз в жизни слышал “*визг смычка*” на высоких нотах и навсегда запомнил то эмоциональное неприятное чувство, которое вызывал резкий звук. В данном случае это слуховой аспект (“реально слышимое” качество текста), а не метафора.

Лирике свойственна музыкальность, напевность, достигаемая ассонансами, зияниями, звукоподражаниями, ритмической организацией и пр. Однако, не следует смешивать музыкальность литературы с другой сферой проявления музыкального начала в литературе: с музыкой, означающей “просто” инструментальную игру и пение. Знакомая с детства, она входит в сознание поэта и становится источником музыкальных образов. Слуховые образы имеют огромную амплитуду градаций по степени их яркости, живости. От совсем

смутных и схематических они поднимаются до такой степени наглядности и конкретности, которая дает повод говорить о “действительном слышании” в отсутствии внешних звуков.

Созданный писателем образ музыкального произведения внутри литературного есть сложная структура, в которой ирреальная музыка, созданная писателем, реализуется в сознании читателя на вербально-визуальном уровне. Происходит объединение авторского и читательского представления об “идеальном”. На эту специфическую черту указывает Н.Л. Лейзеров: “...читая произведения литературы, мы не видим образов, но создаем их в своем воображении... При встрече с изображением искусства мы видим образ и присоединяем к нему личное” [4, с. 50].

Проблема синтеза и взаимодействия литературы и музыки исследуется С.П. Шером в монографии о немецкой литературе. Ученый вводит и разграничивает понятия *verbal music* и *word music* (“словесная музыка”). Ученый представляет *verbal music* как литературное описание существующего или вымышленного музыкального произведения, которое стремится передать характер исполнения или восприятие музыки каким-либо субъектом [5, р. 149].

Шер выявляет пять возможных способов репрезентации *verbal music* у немецких романтиков:

- 1) Языковое приближение к музыкальным эффектам и приемам (Манн, Тик);
- 2) Проекция музыки с помощью специальной терминологии (Гофман, Манн, Тик);
- 3) Воссоздание “музыкального” движения в “музыкальном” пейзаже с помощью пейзажных образов (Вакенродер, Тик);
- 4) Репрезентация музыки языком жестов, пантомимой (Гофман, Гейне);
- 5) Заклинание, вызывание сверхъестественных существ и образов (Вакенродер, Гейне).

Другой исследователь, А. Гир, создавая похожую классификацию использования музыки в литературном тексте, предлагает выделить дополнительную нулевую степень *verbal music*, то есть вариант, когда автор лишь называет музыкальное произведение, непосредственно обращаясь к ассоциативной памяти читателя. Ученый не развивает это понятие [6, с. 86-99].

В последующих работах С.П.Шер конкретизирует три основных варианта включенности музыкальных элементов в литературный текст.

- 1) словесная музыка (*word music, Wortmusic*) – литература заимствует выразительные средства музыки, обретая музыкальность слога, стиха;
- 2) равенство словесного текста той или иной музыкальной форме и структуре;
- 3) *verbal music* – отражение в литературе музыкального художественного мира, музыкальных переживаний [5, р. 151].

Существующие представления мы разделяем и считаем целесообразным учитывать в анализе текстового материала с некоторыми изменениями. На наш взгляд, классификация методов включенности музыкальных элементов в поэзию может выглядеть следующим образом:

- 1) Нулевая степень *verbal music* (по А. Гиру);
- 2) Эмоциональная окрашенность воспринимаемого музыкального образа;
- 3) “Динамический сюжет” звуковых образов;
- 4) Тембровая характеристика звуковых образов.

Реализацию представленных методов мы продемонстрируем на отдельных примерах из поэтических произведений А.Блока.

При создании музыкальных образов Блок использует музыкальные характеристики, в частности, для обозначения своеобразия звукового образа. Данный метод литературного исполнения музыкального образа условно можно назвать *эмоциональной окрашенностью воспринимаемого звукового образа*. Изменчивость звукового мира безусловна для Блока. Звук каждого инструмента у поэта мог изменяться. Труба – светлая, но слышится и близкий “вой похоронных труб”. Скрипки поют “дикие песни” и “торжествуют победу страсти”.

Настежь ворота тяжелые!
Ветром пахнуло в окно!
Песни такие веселые
Не раздавались давно!

[7, I, с. 127]

Здесь нет конкретного образа, нет точного названия пьес, не указаны их формальные признаки: тональность, размер, форма, продолжительность. Но по словосочетанию “*песни веселые*”, абстрактному в своей основе, мы можем представить и воссоздать характер музыки, ее облик.

Следующий метод – “*динамический сюжет*” звуковых образов. Имеются в виду звуковые образы, которые вызывают представление о музыкальном нарастании или ослаблении звучности, о замедленности движения или его убыстрения, о ярком воздействии *sforzando* (внезапные акценты) и пр.

Например, отрывок из стихотворения “Нежный! У ласковой реки...”

*Ласковы желтые мели,
Где голубеет вода.
Голосу тихой свирели
Грустно покорны стада.*
[7, II, с. 45]

В данном звуковом образе нет наличия различного рода процессов, вызывающих представления о музыкальном нарастании или ослаблении звучности, *allargando* и пр. Здесь создается образ, вызывающий представление о длительном звучании свирели. Лирическому описанию природы соответствует медленный темп звучания с внесением *piano* в третьей строке.

Приведем еще несколько звуковых образов, насыщенных динамической напряженностью. Например, переход от *forte* к угасанию звукового образа (*diminuendo*).

*Юноша в белом – высоко
Стал на горе и трубит.
Вспыхнуло синее око,
Звук замирает – летит.*
[7, I, с. 534]

Или вот как выглядит “динамический узор” в стихотворении “Из хрустального тумана...”:

*Визг цыганского напева
Налетел из дальних зал,
Дальних скрипок вопль туманный...
Входит ветер, входит дева.
В глубь исчерченных зеркал.*
[7, III, с. 11]

Здесь мы можем наблюдать смену динамических оттенков. В первых двух строках врывается мгновенное *sforzando*. Следующая строка уже звучит в тревожном *piano*. (В приведенном примере словосочетания “*дальних скрипок*” и “*вопл туманный*” несут с собой в чисто звуковом плане представление о приглушенной звучности).

Третий, выделенный нами метод включаемости музыкальных элементов в литературный текст условно можно обозначить как *тембровая характеристика звуковых образов*. Создать образ музыки в литературном тексте помогают описания чисто инструментальных звуковых представлений и голоса певцов. В поэтических произведениях Блока окраска звука, позволяющая различать звуки одной высоты в исполнении различных голосов или инструментов играет чрезвычайно важную роль. Музыкальные инструменты в структуре поэтических произведений А. Блока выполняют различные функции. Например, помогают созданию фона событий:

*Милый брат! Завечерело.
Чуть слышны колокола.* [7, II, с. 91]

А. Блок создает звуковой образ колокола, адекватный развернутой картине вечера. Неотчетливое “звучание” колокола выступает в качестве аккомпанемента затихающим звучаниям (“одиноко вскрикнет птица”; “издали локомотива поступь тяжелая слышна”).

Перспективы продолжения данной работы видятся нам в исследовании того же материала – музыкальных образов – в плане их сопоставления с центральным образом поэтического произведения. Аспекты освещения названной проблемы станут предметом дальнейшего рассмотрения.

Цитированная литература

1. Глебов И. У истоков жизни. Памяти Пушкина. Кн.1. – Пг., 1922.
2. Коварский Н. Мелодика стиха // Поэтика. Вып.4. – Л., 1928.
3. Мышьякова Н.М. К проблеме "музыкальности" литературного произведения // Русская словесность. – 2004. – № 1.
4. Лейзеров Н.Л. Образность в искусстве. – М., 1974.
5. Sher St.P. Notes Toward a Theory of Music // Comparative Literature. Vol. XXII. – 1970. – № 2.
6. Гир А. Музыка в литературе: влияние и аналогии / Пер. с нем. О.Борисовой // Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки. – СПб., 1999. – № 1.
7. Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. – М.-Л., 1960-1963.

Анотація

У статті представлено аналіз основних етапів вивчення проблеми музичності літератури та стану її розробленості у сучасному літературознавстві. Розглянуто також питання про сполучання словесної та звукової образності. Під час аналізу долучених дослідницьких позицій вироблено певну точку зору на класифікацію методів музичних елементів, які включаються до літературного тексту.

Annotation

The article presents the analysis of the basic stages of investigating the problem of musicality of literature and the degree of its development in modern literary criticism. It also considers the question of the combination of verbal and sound figurativeness. A certain point of view on method classification of musical elements that are involved into the literary text is a result of the analysis of the given research positions.

*Стаття надійшла до редакції 19.05.05
Стаття поступила в редакцію 19.05.05*

УДК 809.1

Чобанюк М.М.

ПОСТКОЛОНІАЛЬНА КРИТИКА

Основну проблему даної статті можна охарактеризувати словами: "Чому постколоніальні спільноти все ще залучають імперський досвід? Чому після того, як усі постколоніальні суспільства ... стали незалежними, проблема колоніальних відносин не втрачає актуальності? [Тому, що] завдяки [імперському] літературному канону, ... який часто-густо залишається смаковим і оціночним критерієм... [у вигляді] універсальної норми, тягар давнини далі панує над культурними здобутками більшої частини постколоніального світу" (Біл Ешкрофт, Гарен Гріффітс та Гелен Тіффін, "Відповідь імперії", 1989) [Цит. за 1, с. 9].

На початку статті, спираючись на досвід українських дослідників питання, ми окреслимо специфіку постколоніальної критики, її літературознавчої методології в цілому. А потім зосередимо увагу на тому, яке місце займає постколоніальна критика в сучасному українському літературознавстві, і спробуємо з'ясувати, чи можуть праці відомих західних літературознавців (М. Павлишина, М. Шкандрія, О. Ільницького) істотно вплинути на розвиток цього напрямку в українській гуманістиці.

Постколоніальна критика – це напрям сучасного літературознавства, який виник в англомовному світі наприкінці 70-х років на базі інтеграції кращих досягнень деконструктивізму, психоаналізу, марксизму, нового історизму, фемінізму з урахуванням історичних і культурологічних моделей країн, що звільнилися від колоніального ярма. Постколоніальна критика порушує проблеми етнічності, національної ідентичності, культурної універсальності, культурної гібридності та культурної відмінності, проблеми мови, історії. Вирішальну роль у створенні теорії постколоніальної критики відіграла праця американця арабського походження Едварда Саїда (1935-2003) "Орієнталізм" (1978).

Орієнталізм як наука виник на Заході і визначив для нього коло знань про Схід. Оскільки східознавство народилося в умовах володарювання Заходу над Сходом, то постколоніальна

критика намагається деконструювати тексти колишніх метрополій, вказуючи на їх залежність від інтересів правлячих кіл світових лідерів. Марксистське крило постколоніалізму сьогодні розглядає постколоніальність у літературі як спробу протистояти міжнародному капіталу. “Як будь-яка інша теорія, постколоніальна має свої обмеження і ключові пункти. Їй часто притаманна романтична ідеалізація “іншого”, відмінного... Це виразна постмодерністська тема “інакшості” або самоідентичності в сьогоднішніх умовах зазнає загрози втілитися в банально схожі між собою твори” [2, с. 6].

В англomовному літературознавстві постколоніальну критику репрезентують такі імена, як, наприклад, Стівен Слемон і Гелен Тіффін, Гаятрі Чакраворті Співак, Гомі Бгабга, Арун П. Мукгерджі, Саймон Дюрінг та інші. Марко Павлишин, досліджуючи процес виникнення й розвитку постколоніальної критики, зазначає: “Від закінчення Другої світової війни до приблизно 1970-го року більшість заокеанських колоній країн Західної Європи стали незалежними. У зв’язку з цим процесом в англійській мові поширився прикметник “постколоніальний” у значенні: “такий, що стосується періоду після здобуття незалежності” [3, с. 703]. До терміна “постколоніалізм” вдаються для позначення теоретичної та критичної методології, що застосовується у вивченні (літератури, політики, історії тощо) колишніх колоній європейських імперій. Щоправда, тут доцільно розрізнити два види протистояння колоніалізму в культурі – антиколоніальний та постколоніальний.

Антиколоніальним варто вважати звичайний опір колоніалізму, спроби перевернути з ніг на голову ієрархії колоніальних цінностей, щоби на місце фальшивих імперських міфів поставити справжні ідеї національного визволення. М.Павлишин, аналізуючи постколоніальні риси сучасної української культури, також звертає увагу на те, що “антиколоніальні стратегії об’єднує структура заперечення ... колишніх колоніальних аргументів та цінностей. Антиколоніалізм не менш монологічний та ідеологізований, ніж його противник” [4, с. 67].

Природа постколоніалізму інша. Постколоніалізм розуміє, що антиколоніальне кредо повторює з протилежним зна-

ком елементи колоніалізму і, таким чином, парадоксально зберігає їх. Постколоніальним можна вважати протистояння не на рівні простого заперечення колоніалізму й схвалення протилежного, а й на рівні усвідомлення. Постколоніальному ставленню притаманне використання досвіду як колоніального, так і антиколоніального, й розуміння відносності цих двох історичних структур. Постколоніалізм менш реакційний, більш оригінальний і творчий. Він не так веде боротьбу проти колоніалізму, як вибирає позиції вищі, ніж колоніалізм. Постколоніалізм використовує досвід колоніалізму не заради відштовхування від нього, але для формування власної свідомості. Постколоніальна свідомість не позбавлена політичної заангажованості, але їй притаманна схильність до плюралізму, толерантності, компромісу й іронії.

Постколоніалізм формується під впливом постструктуралізму й постмодернізму, де префікс пост- не виключає паралельного існування в часі й виражає не так заперечення, як діалектичне зняття модернізму й структуралізму. Отже, за М. Павлишином, постколоніальне, відмежовуючись від колоніального, рівночасно вбирає в себе його історичний досвід, а той співіснує з ним в одному часі, місці та навіть одному культурному явищі.

Таке визначення постколоніального в культурі передбачає попереднє визначення культурного колоніалізму. Політологи розглядають колоніалізм насамперед як сукупність заходів, завдяки яким колонізатор перебирає і реалізовує владу над колонізованим, примушуючи його діяти згідно з рішеннями і в інтересах колонізатора; економісти натомість убачають його основну рису в підкоренні економіки колонізованої території проблемам колонізатора, зокрема в його вигоді на світовому ринку. Культурний колоніалізм – це комплекс заходів культурних установ та ідеологій у будь-яких випадках популярної чи високої культури, спрямований на підтримку політичної та економічної влади. М. Павлишин у статті “Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі” зазначив: “Виникнення політичного та культурного постколоніалізму – це поступовий процес, який складається з багатовимірних

і неодноточних змін у поглядах і діях осіб і груп...” [4, с. 65]. Далі він продовжує: “Впродовж чи не цілих двох століть, як існує ідея модерної української нації, таким елементом колоніалізму протистояли антиколоніальні позиції, які особливо чітко виражалися в українському романтизмі і в певних видах українського модернізму... Якщо колоніалізм табуїзував і ліквідував пам’ять про особи й події історії культури, які заперечували провінційність і вторинність українськості, то антиколоніалізм їх підкреслював і привілеював. До канону він повернув, наприклад, Пантелеймона Куліша, “Історію русів”, “Книги биття українського народу”, розстріляне відродження з Миколою Хвильовим включно, корпус дисидентської культури 60 – 70-х років разом з поезією І.Калинця й В.Стуса і культури діаспори” [4, с. 67].

Дослідження під егідою постколоніальних студій, за М. Павлишиним, можна умовно поділити на три групи. Перша – це теоретичні спроби відповісти на запитання: “Що таке постколоніальність?” Метакритика становить особливо велику частину постколоніальних студій, мабуть, через престижність “теорії” у гуманітарних науках Заходу від 1980-х рр. Другу групу становлять деконструктивні прочитання колоніальних дискурсів. У таких дослідженнях особливу увагу часто приділяють побудові бінарної опозиції “наше/чуже”, де “чуже” (найчастіше расово чуже) розглядається як категорія вилучення і, отже, пригноблення. Майже не досліджена протилежна стратегія: поширення імперського “ми” на колонізований суб’єкт і позбавлення його будь-якої свідомості, крім імперської. Третя група складається з досліджень колись колонізованих культур. До неї належать і праці, які підкреслюють колоніальний фактор, і такі, які себе свідомо не зараховують до школи постколоніальної критики і знаходять інші ключі до явищ індійської, сенегальської, новогвінейської чи іншої культур.

Потенціал для географічного розширення об’єкта постколоніальних студій чималий. Їхній концепційний апарат може бути використаний у розшифруванні культур Російської імперії, Радянського Союзу та країн, що постали після нього. З досвіду постколоніальних студій можуть скористатись дослі-

дження структур імперського домінування у виявах метрополітальної російської культури (у тому числі і в її канонічних текстах, яким прийнято надавати універсально-людський, вищий-ніж-національний статус) та не-російських культур (явище “лояльної” чи то “коллаборантської” культури), як і дослідження антиколоніальних та постколоніальних начал у колонізованих культурах. Такі проекти головні для інтелектуальної, наукової – загалом культурної – деколонізації як колишніх периферій, так і колишнього центру.

Характеристика сучасного стану України як постколоніального, така важлива для визначення культурної стратегії і загалом вдумлива й переконлива, на думку Івана Дзюби, потребує розвитку й уточнення, передусім саме тоді, коли йдеться про культуру. Літературознавець вважає, що “ми ще далекі від остаточного подолання стану колоніального: коли мати на увазі не тільки самопочуття суб’єктів культурної творчості, а й реальності відношення культурних потенціалів та енергоємностей носіїв культури (книга, преса, засоби масової інформації, мовна і ментальна орієнтація культури тощо), зрештою – небезпечно спотворену конфігурацію культурного простору в межах колишнього СРСР, русифікаторські силові лінії якого ще далеко не розмагнічені. В кращому разі подолання цього колоніального стану займе цілу історичну добу” [5, с. 24].

Одержимість українців своєю тотожністю, мовою, культурою, самою проблемою свого національного існування доволі просто пояснюється історичними обставинами, котрі, як відомо, не були сприятливими для бездержавної нації. Але ще більшою мірою – тим, що “українське сьогодення аж ніяк не сприяє лікуванню історичних неврозів, оскільки формально незалежна українська держава радше законсервувала колоніальний статус-кво, аніж відкрила послідовну й усебічну програму деколонізації” [6, с. 2]. Якщо Росія була імперією, то Україна – її колонією. Історики, безсумнівно, ще полемізуватимуть над політичними й економічними нюансами цих своєрідних відносин, але вже нині очевидно, що багато рис постколоніалізму, виявлених його дослідниками, стосуються й культурної діяльності в Російській імперії. Багато науковців (Ешк-

рофт, Гріффітс, Тіффін та ін.) не обмежувалися описом “національної культури після імперської влади”, а використовували термін для окреслення “всієї культури, ураженої імперськими процесами від початку колонізації по нинішній день” [1, с. 10]. Така інтерпретація, на думку Олега Ільницького, підкреслює існування “постійного напруження впродовж усього історичного процесу, започаткованого... імперською агресією”. Особливо співзвучні з українським досвідом такі висновки: “Попри всі специфічні й характерні регіональні відмінності, спільною ознакою цих [постколоніальних] літератур є те, що всі вони у своїй сучасній формі вийшли з колоніального досвіду й утворилися, напружено протиставляючи себе імперській владі й наголошуючи свої розбіжності перед загрозою поглинення імперським центром. Саме тому вони і є виразно постколоніальними” [1, с. 10].

У цьому контексті варто згадати книжку канадського професора з Вінніпега Мирослава Шкандрія під назвою “Russia and Ukraine. Literature and the Discourse of Empire from Napoleonic to Postcolonial Times” (“Росія та Україна: література та дискурс імперії від наполеонівських до постколоніальних часів”) [6]. Йдеться в ній не так про Росію, як про Україну, не так про імперський дискурс, як про антиімперський чи, кому як до вподоби, українсько-націоналістичний (“націоналістичний”, звісно, у західному розумінні слова). Але водночас книжка є багато в чому піонерською: по суті, це перша спроба концептуально, на широкому літературному матеріалі розглянути російсько-українські взаємини як боротьбу двох дискурсів, застосувати методологію популярних на Заході постколоніальних студій до аналізу більш, або й менш, знаних нам текстів. Під чим оглядом праця заслуговує найприскіпливішої уваги, оскільки її здобутки й вади можуть істотно вплинути на розвиток перспективного напрямку в українській гуманістиці.

У передмові до своєї книжки М. Шкандрій окреслює її головну мету: показати, як “дискурс імперії з’являється в російській літературі XIX століття, даючи поштовх відповідному контри дискурсові в літературі українській” [Цит. за 7, с. 2]. У широкому плані авторові йдеться про розширення рамок пост-

колоніальних студій, виведення їх за традиційні межі, в яких ці студії сформувалися, – межі відносин майбутніх західноєвропейських метрополій (передусім Англії та Франції) зі своїми колоніями в Азії, Франції та Латинській Америці. Під цим оглядом книжка Шкандрія є полемічною щодо поширеної через його колеги думки, ніби поняття “імперіалізму” слід застосовувати лише до держав із заморськими володіннями. Об’єктом імперського дискурсу, пише він, можуть бути не лише заморські колонії, а й імперські пограниччя та суміжні території. Попри істотні відмінності між цими об’єктами та їхніми описами, конструювання “літературної України” в російському письменстві має багато спільного з дискурсним освоєнням (опануванням) інших “новонабутих” імперією земель – Сибіру, Кавказу, Середньої Азії, Польщі.

Питання про правомірність застосування постколоніальної методології (і термінології) до аналізу російсько-українських взаємин вирішується, на думку автора, автоматично, якщо тільки уважно приглянутися до тієї реальності, яка описується термінами “колоніалізм” та “імперіалізм”. Зокрема, термін “колоніалізм”, зазначає Шкандрій, вживається здебільшого тоді, коли треба позначити вторгнення та розселення представників однієї країни в іншій, із запровадженням у ній свого урядування, правової системи та інституцій. А “імперіалізмом” називають широкий спектр нерівноправних (експлуаторських) взаємин – політичних, економічних, культурних – які, однак, не пов’язані з масовим переселенням цивільного населення. Домінування Росії над Україною, зауважує Шкандрій, здійснювалося як за імперіальною моделлю (особливо в ХУІІ – ХУІІІ століттях, коли місцеві права, інституції, судочинство істотно обмежувались аж до їх цілковитої ліквідації), так і за моделлю колоніальною (роздача земель російським власникам та масове переселення людей).

Головним аргументом на користь постколоніальної методології в книжці про імперський дискурс залишається аргумент культурний, – приблизно у тому сенсі, в якому його вжив Марко Павлишин у статті про “Рекреації” Андруховича: “Культурні явища (мистецькі твори, культурні установи в

культурному житті суспільства) можна вважати колоніальними, якщо вони сприяють утвердженню чи розвитку імперської влади: позбавляють престижу, звужують поле активності, обмежують видимість, а то й нищать те, що є місцевим, автохтонним, словом, – колоніальним, натомість підкреслюють гідність, світову масштабність, сучасність, необхідність і природність столичного, центрального” [8, с. 116]. Уживання термінів “колоніальний” та “постколоніальний”, – слушно пише Шкандрій, – на позначення ситуації культурно-політичного поневолення, в якій люди перебувають або з якої щойно вийшли, є цілком правомірним стосовно української історії та сьогодення. Культурне поневолення незмінно супроводжується й обумовлюється поневоленням політичним – різноманітними формами примусу, прямого та непрямого насильства. Власне, саме ситуація, коли звичайна й для всіх очевидна відмінність культур починає сприйматися в оцінкових категоріях, тобто коли, перефразовуючи Саїда, одна культура сприймає відмінність іншої як слабкість, а та, своєю чергою, переймає й сама засвоює такий погляд на себе як “об’єктивний”, – найвиразніше свідчить про нерівноправні стосунки між цими культурами, про явні або приховані механізми політичного чи політико-економічного домінування однієї культурної групи над іншою.

До проблеми “культурного поневолення” Мирослав Шкандрій підходить із дещо іншим методологічним ключем: для нього таке поневолення здійснюється через пасивний (у даному випадку російсько-імперський) дискурс. Головний висновок, який впливає з Шкандрієвої книжки, полягає у тому, що всякий публічний дискурс не лише відбиває реальність і не просто впливає на неї й на наше до неї ставлення, а й змінює її, “репрезентує”, творить, стає там своєрідною парареальністю, набагато реальнішою, ніж уся та реальність, яку він нібито описує. Саме таке розуміння дискурсу лягло в основу праці Едварда Саїда “Орієнталізм”, котра, за визнанням самого М. Шкандрія, була для нього своєрідним взірцем і джерелом натхнення, – попри суттєву, а часом і принципову відмінність в об’єкті дослідження.

Впливовою видається згадка Мирослава Шкандрія про загальнонаціональну травму, яку заподіяли російській ментальності століття колоніального гніту, та, відповідно, “інтерналізації” імперського насильства щодо інших народів. Її наслідки, як і відповідну українську травматичну спадщину, вважає автор, обидві культури зможуть подолати, опанувавши постколоніальні мистецькі практики. Він приєднується до думки Марка Павлишина, котрий називає “постколоніальним” такий підхід до колоніальної спадщини, який, сказати б, стає над поєдинком “колоніального” і “антиколоніального” дискурсів і витворює власний дискурс на основі вільної гри з ними як частинами своєї історичної спадщини. Продуктивність і перспективність саме такого підходу Шкандрій, вслід за Павлишином, доводить на прикладі творів Юрія Андруховича, показуючи, як “постколоніальний” прозаїк деконструє не лише імперські міти, а й національні, зокрема традиційне змалювання України як безневинної жертви лихих сусідів, передусім демонічної Росії. Під цим кутом зору Шкандрій загалом слушно вказує на певні елементи постколоніальної іронії (й самоіронії), гібридності та протеїзму у творчості Хвильового; та ще раніше, на прикладі українського модернізму, він говорить про істотне ускладнення українського антиколоніального дискурсу, збагачення його елементами саморефлексії, внутрішньої полеміки, зокрема полеміки з панівною народницькою доктриною та появу у його межах альтернативних дискурсів – феміністичного, естетського, авангардистського.

Стратегія, що її обстоюють Мирослав Шкандрій та Марко Павлишин, зауважує Микола Рябчук, виглядає вельми привабливо, та варто зазначити, що ні російська, ні українська літератури не здобули наразі достатньої внутрішньої свободи для “постколоніального” визволення з-під своїх панівних дискурсів. В Україні фактично, попри формальне унезалежнення, триває така собі холодна громадянська війна, зокрема й на рівні сумнозвісної “боротьби двох культур”, результати якої важко поки що передбачити. Це, зрозуміло, підтримує антиімперську мобілізацію та відповідний дискурс в українській літературі, а з іншого боку, підживлює традиційний імперський дискурс, да-

ючи йому певні надії на дальше домінування й відкриваючи у його прихильників друге (чи, радше, вже двадцять друге) дихання. А тому Шкандрієві слова про Стуса можна великою мірою застосувати й до більшості сьгоднішніх українських літераторів: “постколоніальні з бажання, антиколоніальні з потреби” [7, с. 6].

Постколоніальний дискурс в українській культурі виник порівняно недавно. Існує вже деякий час і помітна постколоніальна течія в українській літературі. Її метром ще з 1970-х років Марко Павлишин вважає Валерія Шевчука, письменника, який своїм стилем у дечому нагадує латиноамериканських “магічних реалістів”. Шанувальник української середньовічної та барокової давнини, він знаходив можливості рятувати минуле, вписуючи його в нові й сучасні культурні координати; як імпліцитний критик Гоголя, він зумів перетворити провінціалізуючі структури гоголівщини в нейтральний матеріал для нових естетичних задумів; він і створив естетично продуктивний засіб заперечення природності імперії, який полягає в зображенні її як паталогічної, гротескної і моторошної інституції.

Постколоніальними є ті культурні явища, які не зводять усіх питань до бінарної опозиції “імперський центр / колоніальна периферія”, а звертаються до інших аспектів сучасного життя. Саме в такому сенсі фільм, популярна музика та різні прояви молодіжної культури, які зосереджують увагу на питаннях навколишнього середовища, стилю життя, масової культури та фемінізму, можна вважати явищами постколоніальними.

Постколоніальну критику взагалі, а українську зокрема характеризує подолання комплексу меншовартості. Яскраве свідчення цього – теми сучасних літературознавчих досліджень: національна самокритика, проблеми виховання національної самосвідомості, риси української ментальності, концепція “великої літератури”, світовий контекст українського письменства. Увагу привертає спрямованість письменників на самоствердження національної свідомості.

Ще одна прикметна особливість українського постколоніального літературознавства – звернення до християнського світогляду. Аналітичні студії орієнтовані на дослідження синк-

ретизму християнства та язичництва, образу Бога у світогляді письменника, рецепцію Святого письма, біблійну образність текстів, інтерпретацію біблійних мотивів, образів нечистої сили та демонологічних істот.

Отже, постколоніальна критика – літературознавча методологія, яка передбачає різноманітні аспекти дослідження письменства в постколоніальному суспільстві. Хоч українську культуру сьогодення постколоніальною не назвеш, М. Павлишин стверджує, що в ній відкрився вже чималий постколоніальний простір, на якому можливі й вільні імпровізації на пережиті колоніальні та антиколоніальні теми, і відпочинок від гідної, але дещо передбачливої культури й літератури обов’язку, яка існувала обабіч стіни між офіційним та опозиційним в колоніальній Україні.

Аналіз постколоніальної критики в українському літературознавстві дає змогу виявити ряд специфічних особливостей, що стає політичним, зокрема, при зіставленні з колоніальною критикою, та оцінити стан українського літературознавства на сучасному етапі.

Цитована література

1. Ільницький Олег. Гоголь і постколоніальний контекст // Критика. – Березень 2000.
2. Галич О. Літературознавство на рубежі тисячоліть: напрями, школи, течії // Українська мова та література. – 2003. – № 34 (338).
3. Павлишин Марко. Постколоніальна критика і теорія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2002.
4. Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі // Слово і Час. – 1994. – № 4-5.
5. Дзюба Іван. Марко Павлишин: кризь “постмодерністські окуляри” і без них... // Павлишин М. Канон та іконостас. – К., 1998.
6. Shkandrij Myroslav. Russia and Ukraine. Literature and Discourse of Empire from Napoleonic to Postcolonial Times. – Montreal, 2001.

7. Рябчук Микола. Імперія як дискурс // Критика. – Вересень 2002.
8. Павлишин М. Що перетворюється в “Рекреація” Юрія Андруховича? // Сучасність. – 1993. – № 12.

Аннотация

В этой статье рассматриваются такие явления в современной украинской литературе и культуре, которые могут быть охарактеризованы как “постколониальные”. Особое внимание уделено процессам трансформации, которые отличают их от культурной системы, господствовавшей прежде, а также особенностям и специфике постколониальной критики, ее литературоведческой методологии.

Annotation

The article examines such phenomena in modern Ukrainian literature and culture that can be characterized as “post-colonial”. Special attention is paid to the transformation processes which distinguish them from the cultural system that dominated before. The specific features of post-colonial criticism and its literary methodology are investigated as well.

Стаття надійшла до редакції 25.01.2005
Стаття поступила в редакцію 25.01.2005

УДК 821.133.1-3.09

Попова А.В.

ТРАНСФОРМАЦИЯ “ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ПРОГУЛКИ” В “ЗАМОГИЛЬНЫХ ЗАПИСКАХ” Ф.-Р. ДЕ ШАТОБРИАНА

Прогулка как литературный жанр находится на периферии отечественной литературоведческой науки. Во Франции исследования на эту тему появились в последнее десятилетие прошлого века (сборник “Promenade et écriture” под редакцией А. Монтандона) [1, с. 32]. Для нас важно изучение прогулки как особого типа интеллектуальной деятельности в ее соотношении со специфическим типом ментальности, формирующимся в ту или иную эпоху. В частности, представляет интерес трансформация просветительского мировоззрения в творчестве Ф.-Р. де Шатобриана и вызревание романтических идей, воплотившихся, в том числе, и в способе освоения окружающей действительности, одной из разновидностей которого является прогулка. На материале “Замогильных записок” можно проследить, как под влиянием романтической эстетики эволюционирует традиция “просветительской прогулки”, которая, сохраняя некоторые формальные признаки, приобретает иное внутренне содержание, порождаемое новой эпохой.

Прогулка как форма времяпрепровождения в новое время достигает пика своей популярности в середине XVIII века. Домашний врач Вольтера, Троншен, рекомендует ее знати в качестве полезного и необременительного занятия и в короткое время этот род физической деятельности становится массовым, получив название по фамилии своего “изобретателя” – “tronchiner”. Придя на смену галантным празднествам предшествующей эпохи, гулянию, которое предполагало беспечное фланирование городскими улицами, прогулка на лоне природы стала неким символом “интеллектуальной свободы и нравственной независимости” [2, с. 30]. Как культурный, нравственный и интеллектуальный феномен она входит в литературу, где осмысливается в произведениях писателей, просветителей и сентименталистов: “Прогулка скептика” Дидро (1746), “Прогулки одинокого мечта-

теля” Руссо (1782), “Прогулки городского мечтателя” С. Мерсье и Ретифа де Ла Бретонна. Свообразным итогом исследования этой темы стала книга немецкого ученика просветителей К-Г. Шелпе “Искусство прогуливаться”, вышедшая в свет в 1802 году. Перекочевав из повседневной жизни в литературу, прогулка оформляется в самостоятельный жанр, в котором воплотилось мировосприятие, свойственное XVIII веку: стремление к исследованию и освоению окружающей действительности, склонность к философским размышлениям и дискуссиям, интерес к природе, страсть к перемене мест.

Современные французские литературоведы выделяют ряд типологических признаков прогулки эпохи Просвещения:

- быстрота (использование средств передвижения);
- линейность;
- импровизированность;
- наличие цели (визит, гербарий);
- сельский ландшафт;
- свежий воздух [3, с. 18-21];
- пространственная центростремительность [4, с. 20-25];
- удовольствие от ходьбы;
- философичность (сократовская традиция);
- независимость (интеллектуальная и нравственная свобода);
- мечтательность (*rêverie*) [2, с. 29-32].

У разных авторов доминирующими оказываются разные признаки в зависимости от художественных задач, идеологических установок и особенностей личности писателей. Для Дидро загородная прогулка – прежде всего стимул для философских размышлений, а окружающие просторы символизируют свободу и широту мысли, не стесненной рамками салона В “Прогулках скептика” он создает своего рода “местную философию” (*“philosophie locale”*): каждому пейзажу соответствует своя точка зрения и свой тип мышления [5, с. 29]. Свежий воздух, удовольствие от ходьбы составляют приятное дополнение к интеллектуальной беседе (“Салон 1767 года”).

Руссо предпочитает укромные уголки природы, где можно предаваться мечтам и воспоминаниям, навеянным сиюминутными впечатлениями. Для него прогулка – это возможность хоть на время уйти от ранивших его людей и обстоятельств. При всей

произвольности маршрута, избираемого “одиноким мечтателем”, его прогулки не лишены и определенной практической цели – он спешит к своей “дорогой маменьке” [6, с. 154], исследует остров Сен-Пьер, условно разделив его на “маленькие квадраты” [6, с. 614] или собирает гербарий. Он не прочь “немного погулять на террасе и подышать там свежим воздухом” вместе с веселой компанией [6, с. 616], но особенное удовольствие Руссо получает от пеших прогулок по сельской местности. “Ходьба таит в себе нечто такое, что оживляет и заостряет мои мысли; я почти совсем не могу думать сидя на месте”, – признается он в Книге четвертой “Исповеди” [6, с. 147]. Отличительная особенность прогулок у Руссо – состояние мечтательности, в которое он погружается и которое сам определяет как “сладостное мечтанье” (*“douce rêverie”*). Это, по словам писателя, “ощущение существованья, освобожденное от всех других впечатлений, представляет само по себе драгоценное чувство удовлетворенности и покоя, которого одного было бы достаточно, чтобы сделать это существованье милым и радостным” [6, с. 617]. Во французской литературе конца XVIII века описание этого состояния получило широкое распространение. В Книге второй “Гармоний природы” Бернарден де Сен-Пьер изображает чувства, идентичные тем, которые охватывают героя “Прогулок одинокого мечтателя” на песчаном берегу озера в час заката [7, с. 49]; Фонтан тоже упоминает о некоем состоянии экстаза, в которое погружается во время прогулки лирический герой его поэмы “Наваррский лес” [8, а 79].

В творчестве Шатобриана прогулка как самостоятельный жанр не представлена, но мотив прогулки встречается часто. В “Замогильных записках” одна из глав 30-й книги, повествующей о пребывании автора в Риме, называется “Прогулки”, в заголовках глав из книг 3-й и 36-й также отдельно упомянута прогулка. Именно во время знаменитой прогулки в парке Монбуасье Шатобриан слышит то самое “щебетанье певчего дрозда”, напомнившее ему о юности и побудившее его взяться за перо [9, с. 45-47].

Прогулка – неотъемлемый элемент образа жизни писателя, что подтверждается частотой, с которой встречаются упоминания о ней в мемуарах. Купив в 1807 году домик в Волчьей долине, Шатобриан, не дожидаясь окончания ремонтных работ, пе-

ребирается туда и собственноручно приступает к посадке деревьев. Прогуливаясь по аллеям, он мечтает о будущем парке [9, с. 228]. В первой главе первой книги писатель упоминает о специальной дорожке для прогулок, которую собирается удлинить, присоединив к своей вотчине опушку окружающего ее леса [9, с. 23]. Он гуляет в заброшенном паре в Монбуассье [9, с. 46], в безлюдном Кенсингтонском парке [9, с. 84], совершает верховые прогулки по английской провинции [9, с. 148], дальние прогулки по берегам Гибра [9, с. 200] и вдоль речушки Тев в Шантийи [9, с. 214]. Прогуливается в одиночестве в окрестностях Дьеппа [9, с. 171], Гента [9, с. 301], Карлсбада [9, с. 520] и с друзьями из кружка госпожи де Бомон в парке Савиньи [9, с. 182-187], со старым знакомым – художником Боге в Риме [9, с. 371], с госпожой Рекамье во время путешествия в Швейцарию [9, с. 483-484]. Даже в префектуре, в ожидании тюремщика, герой-арестант прогуливается, беседуя со своим конвоиром [9, с. 471]. Это свидетельствует как о личном пристрастии к такой форме времяпрепровождения, так и о том, сколь прочно прогулка укоренилась в повседневной жизни людей той эпохи, став неотъемлемой частью быта.

На бытописательском уровне прогулка в “Замогильных записках” представлена во всех ее разновидностях, существовавших в культурной традиции конца XVIII – начала XIX веков. Ей присуще большинство формальных признаков, характеризующих традиционный тип просветительской прогулки. Это в основном пешая прогулка на лоне природы (в парке или в городских окрестностях), иногда с определенной целью (собрание гербария [9, с. 186, 214], посещение раскопок [9, с. 386]), предполагающая определенный маршрут, часто произвольный (“по менее проторенным тропам” [9, с. 485]). Она также располагает к сочинительству и размышлениям (прогуливаясь по берегу горного ручья в Пиренеях, Шатобриан сочиняет оду [9, с. 393], в окрестностях Гента гуляет, “погрузившись в чтение” [9, с. 301]). Не исключен и философский аспект прогулки (в обществе Жубера). Часто встречается и такая разновидность сентиментальной прогулки, как прогулка с дамой (в обществе госпожи де Бомон, госпожи Рекамье).

Однако, при внешнем подобии, суть прогулки, ее внутренний смысл, претерпевают глубокие изменения. Уходят на второй

план и утрачивают значение некоторые, неотъемлемые прежде элементы. Редко герой испытывает потребность в собеседнике, напротив, в Книге седьмой Шатобриан замечает, что “красота природы не располагает к беседе” [9, с. 95]. Он уже не рассуждает, подобно Руссо в “Исповеди”, о прелестях ходьбы и, выходя прогуляться, думает не о том, чтобы “хорошенько пройтись” [6, с. 148], а о том, чтобы побыть в одиночестве [9, с. 301].

В “Замогильных записках” теряет прежний смысл важная для XVIII века оппозиция “город-деревня”. Тогда даже прирожденный горожанин Дидро испытывал необходимость поездок за город на лоно природы, чтобы ощутить себя другим человеком, познать успокоение от созерцания сельских ландшафтов. Руссо же, чувствовавший себя “созданным для уединения и деревни” [6, с. 349], мечтал о белом сельском домике с зелеными ставнями на склоне холма, окруженном коровником, огородом и садом [10, с. 305-306]. Картины сельской жизни казались ему “единственными, которые не утомляют ни сердца, ни глаз” [6, с. 210]. Шатобриану такое упоение деревенским бытом не свойственно. С горькой иронией описывает он свой последний приют в богадельне Марии Терезии: “теперь я живу разом в монастыре, на ферме, в саду и в парке” [9, с. 493]. Райский уголок, о котором грезил в Книге IV “Эмиля” Руссо, представляется насмешкой судьбы стареющему Рене. “Этот чрезвычайно уединенный уголок, в отличие от уголка Горация, ... не улыбается мне” – замечает он, цитируя великого римлянина [9, с. 492]. Причина такого резкого смещения акцентов кроется не столько в сословных различиях, сколько в росте урбанистических тенденций, пришедших на смену сентиментальной сельской идиллии, а также в обострившемся в XIX веке процессе подавления и отчуждения личности на фоне грандиозных исторических потрясений.

В сознании просветительской эпохи уединение, по словам И. Шайтанова, “было творческой лабораторией мыслителя, ученого, поэта, соединявшихся подчас в одном лице” [5, с. 100]. Просветительская модель счастливого, активного и плодотворного уединения стала результатом многовековой эволюции культурной традиции, у истоков которой стояли в античности Гораций и Вергилий, а в новое время – Петрарка и Монтень. Выдвигаемое “в качестве идеальной жизненной программы”

[5, с. 98], уединение в культурном сознании XVIII века предполагало добровольность (было результатом свободного выбора), сохранение разумного комфорта, близость к природе и одновременно небольшую удаленность от города, созерцательность, самоуглубление с целью самопознания.

Кризис просветительской эстетики коснулся в первую очередь восприятия природы. Слияние с природой, возвращение к первоначальной гармонии становятся невозможными в новых исторических условиях, а следовательно утрачивает смысл стремление к уединенному уголку, где можно беспрепятственно предаваться мечтаньям. Горацианский идеал уединения сменяется одиночеством, которое гонит романтического героя на край света в поисках смысла существования. Так, героя “Замогильных записок”, как это уже было с Рене [11, с. 69], подобно перелетной птице, осенью охватывает беспокойство, он испытывает спонтанное влечение к перемене мест: “Плывущие по небу облака пробуждают во мне желание бежать” [9, с. 214] (“les nuages qui volent à travers le ciel me donnent envie de fuir” [5, II, с. 173]). Прогулка дает физический выход подобному томлению, но мало способствует нормализации внутреннего состояния. Несмотря на формальное наличие большинства атрибутов руссоистской прогулки (луг, река, ворох осенних листьев, собранных по дороге), нет и следа от воспетого Руссо “наслаждения брести сам не зная куда” [6, с. 56]. Мысль героя поглощает окружающую реальность без остатка, преобразуя зримые образы увядающей природы в абстрактные идеи одиночества, дряхления и смерти так, что домой он возвращается “в безрадостном расположении духа” [9, с. 214].

Сопоставительный анализ описаний прогулок в “Атала”, “Рене”, “Мучениках” и “Замогильных записках” позволяет выделить типологические признаки романтической прогулки у Шатобриана. Блуждания героев лишены, как правило, конкретной цели, зачастую их движение пассивно, о чем свидетельствует употребление глагола “suivre”, который, в отличие от глагола “marcher”, не имеет активной коннотации: “je suivais un chemin abandonné” [12, I, с. 285]. Ощущение бесцельности подчеркивается глаголами “s’égarer”, “errer”. Это объясняется тем, что все внимание направлено не вовне, а, в первую очередь, внутрь са-

мого себя. В “Замогильных записках” глагол “errer” – наиболее часто употребляется автором для описания прогулок героя. Все мысли романтического героя поглощены собой, своей судьбой и явления окружающего мира находятся в прямой связи с состоянием его души. М. Лехтонен, в анализе образной системы Шатобриана, приходит к выводу, что пейзаж в романах писателя не только “принимает участие в человеческих эмоциях” [13, с. 87], но и “дополняет и усиливает эмоции персонажей” [13, с. 212], а также иллюстрирует их. С этим же феноменом сталкиваемся мы и на страницах “Замогильных записок”, где описания природы занимают значительное не только по объему, но и по заключенной в них смысловой нагрузке место. Шатобриан не просто описывает природу, которая его окружает, как это было принято в “описательной” поэзии, он преобразует ее в соответствии со своим видением мира, отыскивая в окружающей действительности то, что кажется ему наиболее характерным, соответствующим его внутреннему состоянию. По словам самого писателя: “Прекрасны не те горы, что существуют в реальности, а те, что созданы страстями, талантом и музой, очертившими их силуэты, сообщившими нужный цвет небу, снегу, пикам, склонам, радужным водопадам, зыбкому воздуху, легким нежным теням... Вселите в мою душу любовь, и вы увидите, как одинокая, клонящаяся под порывами ветра яблоня, затерянная среди босских пшеничных полей, цветок стрелолиста посреди болота, тоненький ручеек, перебегающий дорогу, пучок мха, кустик папоротника, хвощ на склоне утеса,... ласточка, в дождливый день проносящаяся над землей возле гумна или монастыря, и даже безобразная летучая мышь, мечущаяся вместо ласточки возле деревенской колокольни... в последних лучах заходящего солнца – все эти мелочи исполнятся по воле памяти волшебного смысла, будут хранить тайну моего счастья или печаль моего раскаяния” [9, с. 482-483]. В этом смысле он гораздо ближе к романтикам, чем к сентименталистам, в частности, Руссо, со свойственным ему ощущением растворения в природе, полного единства с ней. Лишь однажды в “Замогильных записках” встречается описание подобного состояния, близкое сентиментальной традиции. Сидя на закате на берегу Огайо, герой ощущает неразрывную связь с окружающим миром: “... я утратил все воспоминания, я чувство-

вал, как живу и произрастаю вместе с природой, охваченный неким порывом пантеизма” [9, с. 110-111]. Однако и этот эпизод не является, по утверждению Ш. Дедейана, вполне самостоятельным, а представляет собой реминисценцию из пятой прогулки “Прогулок одинокого мечтателя” Руссо [6, с. 59-62]. Сам автор не скрывал этого, когда в статье для “*Mercur de France*” от 5 апреля 1802 года, процитировав соответствующее место из “Пятой прогулки”, привел эпизод из своего американского путешествия, вошедший затем в мемуары [12, I, с. 479].

Одно из главных отличий романтической прогулки от просветительской состоит в резком смещении акцентов из области объективного интереса в область субъективных переживаний. Если в поле зрения героя Шатобриана и попадает объект, представляющий ценность с точки зрения ботаники, то чаще всего это сухой лист, гонимый холодным осенним ветром или, как в “Рене”, ивовые листья, уносимые рекой, которые связываются в представлении Рене с какой-либо мыслью, чаще всего о бренности всего сущего. Примечательно, что из окончательного варианта “Замогильных записок” Шатобриан изъясил эпизод, в котором речь шла о собирании гербария во время его путешествия по Северной Америке [14, с. 65]. Ученика Руссо выдает впоследствии только тщательность, с которой он перечисляет названия многочисленных растений, встреченных им во время странствий по земному шару. Знаменитый сассафрас, под сенью которого Рене рассказывает двум старцам “о тайных чувствах, волновавших его душу” [11, с. 59], – лишь один из великого множества представителей экзотической флоры, названия которых встречаются в описаниях североамериканских лесов. С годами перечень их увеличивается с расширением географии путешествий писателя: Греция, Иерусалим, Тунис, Алжир, Гренада, Богемия предстают перед читателями не только в своеобразии своей истории, в описании нравов и обычаев местных жителей, но и в великолепии флоры и фауны. “Местный колорит” создают крестовник (*jacobée*), мальва (*alcée*), обелария (*obélarías*), пирамидальный ослинник (*oenothère pyramidate*), дионея (*dionée*), тюльпанное дерево (*tulipier*), катальпа (*catalpa*), папайя (*papayer*), бальзамический тополь (*baumier*), ликвидамбар (*liquidambar*), азалия (*azaléa*), магнолия (*magnolia*), олива

(*olivier*), кипарис (*cyprés*), смоковница (*figuier*), тамаринд (*tamarin*), дягиль (*angélique*). Привычные же представители европейской растительности – маргаритка (*marguerite*), анютины глазки (*pensée*), жонкиль (*jonquille*), нарцисс (*narcisse*), гиацинт (*hyacinthe*), лютик (*renoncule*), дрок (*genêt*), утесник (*ajonc*), боярышник (*aubépine*), жимолость (*chèvrefeuille*), яблоня (*pommier*) передают очарование родных мест, обрамляя воспоминания ушедшего детства, которое само подобно цветку (“*notre enfance laisse quelque chose d'elle-même aux lieux embellis par elle, comme une fleur communique un parfum aux objets qu'elle a touchés*” [12, I, с. 106]); напоминая о минувших годах странствий (“*ma jeunesse vient suspendre ses réminiscences aux tiges de ces plantes que je reconnais en passant*” [12, III, с. 506]). Если в же 3 части мемуаров герой и собирает гербарий, то делает он это на могиле Сесилии Метеллы [9, с. 127] в Риме, где “земля родит и будет родить одни лишь могилы” [9, с. 384].

Выбор кладбища в качестве места для прогулки – явление отнюдь не исключительное для литературы конца XVIII века. С легкой руки Т. Грея произведения поэтов-сентименталистов изобилуют описаниями гробниц и развалин. Кладбища и похоронные процессии неизменно привлекают внимание Шатобриана. Он описывает погребальный обряд в романе “Атала”, заканчивая его изображением развалин христианской миссии и покосившегося креста на месте захоронения отца Обри и Атала. В “Рене” скитания героя начинаются с похорон отца, и продолжают среди древних руин Греции и Рима Герой “Замогильных записок” тоже охотно посещает такие места вне зависимости от их культурной и исторической значимости. Это могут быть могилы выдающихся личностей (Тассо, Руссо, де Сталь и др.), Вестминстерское аббатство, безвестный деревенский погост, турецкое кладбище в кипарисовой роще, но всех их объединяет рождаемая ими меланхолическая задумчивость, в которой пребывает герой и которая сродни состоянию возвышенной задумчивости, “которая не неприятна”, испытанному в XVIII веке англичанином Аддисоном все в том же Вестминстерском аббатстве [5, с. 107]. Но сентиментально-утешительные раздумья о бренности человека и бессмертии души получают у Шатобриана, в отличие от сентименталистско-меланхолической школы,

дальнейшее развитие. От общих впечатлений он переходит к “впечатлениям более свежим” [9, с. 143] (“de ces hauls pensers aux impressions naïves du lieu et du moment” [12, I, с. 624]), от традиционных абстрактных lamentаций – к жизненной конкретике. Детские воспоминания о Комбурге, навеянные дуновением ветра под сводами аббатства перетекают в размышления о минувших столетиях, зримо представленных в каменных надгробиях. Образ гробницы Святого Дионисия Английского, напоминающей “высеченный из единой глыбы памятник окаменевшим столетиям” [9, с. 143] (“les encorbellements ..., d’ou l’on eût dit que descendaient en lampadaires gothiques les événements passés et les années qui furent: l’édifice entier était comme un temple monolithe de siècles pétrifiés” [12, I, с. 642]) по степени овеществления времени и истории близок к образу Собора, созданному позднее Гюго. Рассуждая о могильной тьме, готовой поглотить как самого автора мемуаров, так и его родных, он не забывает, однако, упомянуть о непереносимом шиллинге для сторожа, о причудливости внутреннего убранства собора и, конечно, о маленькой звонарке, звуком поцелуя вырвавшей его из состояния глубокой задумчивости. Из традиционных, на первый взгляд, элементов – аббатство, надгробья, ночь, тишина – Шатобриан создает картину с живыми неповторимыми деталями, в которой индивидуальное переплетается с общечеловеческим.

И все же преимущественная локализация прогулок романтического героя – лес (в зависимости от места действия, это может быть тропический лес (“Атала”), заросли диких олив (“Мученики”), густые леса и заросли кустарников в Бретани (“Рене”, “Замогильные записки”). Непременные атрибуты – пустынное озеро (“Рене”, “Замогильные записки”), река, море (“Мученики”) или другой “природный водоем” (“Атала” [11, с. 10-11] и одинокая скала или камни (“Рене”, “Мученики”, “Замогильные записки”). О традиционности такой локализации прогулки в эстетической системе Шатобриана свидетельствует и полусушительная договоренность между ним и Шенедолле, упоминаемая в “Замогильных записках”: “Я предоставил ему мои небеса, туманы, тучи; он обязался не трогать мои ветры, волны, леса” (9, с. 185). Время года – очень “saison des tempêtes” (“Рене” [11, с. 139]), излюбленное время суток – закат или ночь, когда звонче тишина

и отчетливее запахи и звуки.* Ночь предпочтительнее еще и потому, что в неясном свете луны очертания предметов расплывчаты, окружающее пространство предстает бесконечно разомкнутым, а “ночное зрение” выхватывает из него не цельные картины, а детали, что создает ощущение зыбкости, призрачности мироздания. Слуховые образы только усиливают это впечатление. Герой не слышит, он прислушивается (prête l’oreille) к тихим гармоничным звукам (“Атала”), к шуму моря, шепоту воды, шорохам неприятельской армии (“Мученики”), к нашептываниям поблекших камышей (“Рене”), к шорохам пустынных мест, к деревьям (“Замогильные записки”). Синтез зрительных и слуховых образов (“je croyais entendre la clarté de la lune chanter dans les bois” [12, I, с. 285]) еще больше подчеркивает атмосферу таинственности, нереальности происходящего.

Таким образом, прогулка, представленная в “Замогильных записках”, вполне укладывается в типологическую схему романтической прогулки, которая, по утверждению французских литературоведов, характеризуется следующими признаками:

- бесцельность;
- особое душевное состояние – тревога, страх, беспокойство, неопределенность;
- оторванность от привычного окружения;
- необходимость, а не развлечение;
- локализация – лес, берег (моря, озера, реки) [3, с. 18-21];
- одиночество;
- погруженность в себя [4, с. 20-25].

Сопоставление прогулки как жанра просветительской литературы с мотивом прогулки, представленным в “Замогильных записках” Шатобриана, дает возможность утверждать, что в мемуарах происходит намеченная уже в “Атала” и развитая в “Рене” и позднее в “Мучениках” трансформация просветительской прогулки (promenade) в прогулку романтическую. Шатобриан, усвоив жанровый язык предшествующей эпохи, модифицирует его в соответствии со своим видением картины мира, наполняя существующую форму иным, романтическим, содержанием.

* Иллюстрацией подобных прогулок могут служить картины Г.-Д Фридриха.

Сближение языков поэзии и прозы приводит к метафоризации и символизации, присущим новому, только еще формирующемуся типу сознания. Сохраняя на внешнем уровне большинство традиционных элементов, прогулка теряет всякую объективную цель и превращается в блуждание (*errance*) – особый тип прогулки, окончательно оформившийся в конце XIX века*.

Дальнейшее исследование этой темы может оказаться продуктивным в плане выявления способов поступательного превращения прогулки (*promenade*) в блуждание и бродяжничество (*errance*), а также раскрытия их генетической связи с путешествием (*voyage*) и изгнанничеством (*exil*) – важнейшими составляющими комплекса романтического мировосприятия.

Цитированная литература

1. Dédéyan Ch. Chateaubriand et Rousseau. – P., 1973.
2. Delon M. La promenade des Lumières // Magazine littéraire. – 1997. – № 3.
3. Delvaile B. Une quête métaphysique // Magazine littéraire. – 1997. – № 3.
4. Laumonier A. L'errance; on la pensée du milieu // Magazine littéraire. – 1997. – № 3.
5. Шайтанов И. Мыслящая муза. – М., 1989.
6. Руссо Ж.-Ж. Исповедь. – М.-Л., 1935.
7. Saint-Pierre B. de // La poésie romantique française. – P., 1973.
8. Fontanes L.-M. de // La poésie romantique française. – P., 1973.
9. Шатобриан Ф.-Р. де Замогильные записки. – М., 1995.
10. Rousseau J.-J. Emile // Lagarde A., Michard L. XVIII-ème siècle. – Paris-Bruxelles-Montreal, 1970.
11. Шатобриан Ф.-Р. де Атала. Рене. – М., 1992.
12. Chateaubriand F.-R. de Mémoires d'outre-tombe. – P., 1989. – V. I, 1992. – V. II, 1998. – V. III.
13. Lehtonen M. L'expression imagée dans l'oeuvre de Chateaubriand. – Helsinki, 1964.

* Словарь французского языка "Le Petit Robert" датирует появление этого слова в широком обиходе 1856 годом и в качестве синонимов предлагает слова "rendonnée", "vagabondage".

14. Grevlund M. Paysage intérieur et paysage extérieur dans les Mémoires l'outre-tombe. – P., 1968.

Анотація

У статті викладено спостереження за еволюцією традиції "просвітницької прогулянки", яка від впливом романтичної естетики поступово втрачає сентиментальні риси і набуває нових типологічних ознак (на матеріалі "Замогильних нотаток" Ф.-Р. де Шатобріана).

Annotation

The article deals with the observation of the evolution of the "Enlightenment promenade" which gradually loses the sentimental features under the influence of the Romanticist aesthetics and gets new typological characteristics. The research is based on "Memoires d'outre-tombe" ("Memoirs from Beyond the Tomb") by F.-R. de Chateaubriand.

Стаття надійшла до редакції 4.06.2005
Стаття поступила в редакцію 4.06.2005

Логвинова И.В.

ПРОБЛЕМА ДИФФЕРЕНЦИАЦИИ РОМАНТИЗМА В
СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Как справедливо заметил Н.Я. Берковский, “широта романтизма, разнообразие форм его затрудняют исследователей. Историки романтизма до сих пор не сошлись на определении его, хотя уже написаны целые истории самого термина “романтизм” и попыток раскрыть его содержание. Мы имеем хорошо разработанную историю определений романтизма и не имеем определения его, которое отвечало бы потребностям современной мысли...” [1, с. 5].

Проблема заключается в том, что во многих исследованиях смешиваются ранний иенский романтизм и его трансформация в более поздних романтизмах. Поэтому для нас разграничение раннего и позднего романтизмов является принципиальным.

Проблема разграничения романтизмов уже неоднократно затрагивалась исследователями, но в окончательном виде сформулирована не была. Первый, кто посвятил специальное исследование проблемам раннего (иенского) романтизма, был В.М.Жирмунский. Он же впервые в своей книге “Немецкий романтизм и современная мистика” наметил основные черты различия концепций раннего и позднего романтизмов: “...мы ограничиваем себя йенским романтизмом. И это потому, что, поскольку задача сводится к анализу некоторого подлинного чувства, хочется иметь дело с наиболее подлинным его выражением. В произведениях йенских романтиков мы встретимся с исканием, неуверенностью и борьбой; с борьбой, прежде всего, даже со словом, недостаточно гибким еще для выражения нового содержания переживаний. Здесь творятся литературные ценности, новые образы и формы, здесь создаются новые проблемы и новые решения, входящие в состав последующей духовной культуры. Поздний романтизм оперирует в значительной степени уже готовыми решениями и созданными ранее литературными формами” [2, с. 6]. Таким образом, поздний романтизм пошел по пути наименьшего сопротивления. Он стал чисто лите-

ратурным течением, и вылился в “возврат к аскетической нравственности и религии католичества” [2, с. 7], а иенский этап развития романтизма долгое время оставался как бы незамеченным, не вычленялся из общей системы романтизма, что и внесло путаницу в определение самого термина “романтизм”.

Задача нашей статьи, таким образом, разграничить иенский романтизм и поздние романтизмы (гейдельбергский, швабский, а также английский, французский, польский, русский и др.) на уровне эстетики. Мы не будем перечислять попытки определения романтизма, об этом подробно см.: [1; 3], но отметим некоторые точки зрения, на которые мы опираемся в своем стремлении разграничить ранний и поздние романтизмы.

Суть всех стремлений романтиков (и ранних и поздних) на примере творчества Р. Вагнера делает попытку выявить С. Бурого: “Творчество Вагнера вообще – живое воплощение романтического и диалектического принципа связи всех элементов мира и искусства. И его создание – музыкальная драма – есть синтез поэзии, музыки, живописи, мифологии и даже филологии, осуществленный на основе сценического действия. Пламенной мечтой Вагнера было осуществить высший синтез этого его синтетического искусства с самой жизнью и таким образом преобразовать окружающий его мир жестокого эгоизма и бездуховности” [4, с. 42]. В этом смысле С.Бурого понимает романтизм в его первоначальном значении (романтизм как мировоззрение), какое вкладывали в него сами иенские романтики*.

Синтез искусств является одним из основных понятий эстетики романтизма, вытекающим из представления о жизни как бесконечном творческом процессе, который Н.Я.Берковский предложил называть “творимой жизнью”: “Позиция романтиков, пока-

* Например, Ф.Шлегель в определении романтической поэзии называет основные характеристики романтизма, которые выражаются в том, чтобы “то смешивать, то сливать воедино поэзию и прозу, гениальность и критику, художественную и естественную поэзию, делать поэзию жизненной и общественной, а жизнь и общество – поэтическими, поэтизировать остроумие, а формы искусства насыщать основательным образовательным материалом и одушевлять их юмором” [5, с. 294].

мест они оставались романтиками, всюду одна и та же: творимая жизнь – в природе, в истории, в обществе, в культуре, в индивидуальном человеке” [6, с. 25].

Во многом дополняет концепцию Н.Я.Берковского В.М. Толмачев. Исследователь считает, что “романтизм противопоставил свой образ творящейся художником реальности не рационализму как таковому, а механистичной картине мира, данной эпохой Просвещения” [7, с. 105]. Понятие творимой жизни можно приложить к любой эпохе, но в романтизме речь идет о свободе, которая перенесена из “сферы политического либерализма” в “область искусств и индивидуального творчества” [7, с. 105]. Исследователь считает, что романтизму соответствуют разные стили (романтизм, натурализм, символизм, неоромантизм), потому что их общее свойство – “ненормативность, утверждение себя через отрицание” [7, с. 106]. В истории романтизма “один тип романтического самоотражения (отражения отражений) спорит с другой разновидностью романтизма, так сказать, романтическим контрромантизмом, вследствие чего происходит расширение возможностей романтической культуры” [7, с. 115]. Но вопрос о сведении разновидностей романтизма в систему – один из тех, над которыми бьется уже не одно поколение исследователей.

Б.Г. Реизов говорит о множественности романтизмов: “В истории мы встречаемся не с романтизмом, а с романтизмами. Реакционный и демократический, прогрессивный, революционный, русский, английский, немецкий, французский, испанский, шведский, итальянский романтизмы – все это явления очень различные по своей общественной природе, по национальным особенностям, по эпохе своего развития, так как история романтизма в разных странах охватывает период от последних годов XVIII в. до 60-х гг. XIX в.” [8, с.238] и, таким образом, “если нельзя определять романтизм “вообще” психологическими особенностями, политическими позициями, философскими взглядами или литературными приемами, то можно и нужно говорить о связи между отдельными “романтизмами”, о взаимовлиянии “романтизмов” и о зависимости их друг от друга...” [8, с. 242].

И. Тертерян говорит о романтизме как целостной системе. Отталкиваясь от рассуждений Д.С. Наливайко о разнообразных видах романтизмов, она предлагает называть их не течениями, а тенденциями, потому что нельзя “рассечь” общность, провозглашенную самими писателями” [9, с. 153] и “закрыть глаза на то, что в раннем романтизме содержатся по существу в “свернутом” виде программные идеи почти всех будущих течений” [9, с.153]. “В основе романтизма как литературного направления, – считает И. Тертерян, – лежит определенный тип художественного сознания. Это художественное сознание – романтизм как целостность – есть инвариант национальных и региональных вариантов романтизма” [9, с. 154].

А.В.Михайлов делает попытку определить границы романтизма. По его мнению, романтизм не был единым течением, но это были разные стили и языки в рамках “всего колоссального переворота, который происходит на рубеже веков в умах людей” [10, с. 54]. Но самое главное, что А.В.Михайлов выделяет из всей этой разноголосицы течений и стилей, вырвавшихся на свободу в результате революции, иенский романтизм, обозначая этот этап как начало романтизма: “Собственно в литературе, поэзии начало и конец романтизма отмечаются изданием двух эссеистических сборников В.-Г. Вакенродера (при участии Л. Тика) – “Сердечные излияния монаха – любителя искусств” и “Фантазии об искусстве”, – увидевших свет в конце 1796-го и в 1799 году, и журнала “Атенеум”, редактировавшегося братьями Августом Вильгельмом и Фридрихом Шлегель, который выходил в 1798-1800 годах, – это начало романтизма, и публикацией романа Йозефа фон Эйхендорфа “Предчувствие и действительность” (1815) – это конец романтизма” [11, с.7]

Причины различия романтизмов раннего и позднего внутреннего, эстетические. Одна из основных книг романтизма – “Философия искусства” Шеллинга* – явилась результатом кризиса в

* Эту книгу А.Гулыга называет самокритикой романтизма, отмечая, что романтики вернулись к мифу, в котором содержится “первое созерцание универсума, которое еще не потеряло характер реального

духовной жизни, первым непосредственным откликом на события Французской революции. Изменилось представление о месте человека в универсуме, и иенские романтики выразили суть этого процесса в своей теории, которая носила не только литературный, эстетический характер, но была также социальной^{**}. По словам В. Жирмунского, “у йенских романтиков было реалистическое желание весь мир, в его индивидуальной полноте и разнообразии, освятить божественным духом, поскольку во всём конечном проявляется бесконечное” [2, с. 7].

Основной проблемой эстетики иенского романтизма было соотношение философии и поэзии, определяя которое, Шеллинг говорит: “философия есть непосредственное выявление божественного, в то время как искусство есть непосредственно всего лишь выявление неразличимости, как таковой...” [14, с. 82]. Речь идет о синкретичности образов поэзии, несущих целостную истину о мироздании, в то время как философия оперирует отдельными понятиями, очищенными от лишних “наслоений” и ассоциаций. Поэзия, по Шеллингу, есть “то, посредством чего вещь обладает жизнью и реальностью в самой себе, искусство – то, благодаря чему она пребывает в порождающем” [14, с. 186]. Философия – это некое конструирование, она вскрывает “лишь общие законы явления”, а “формы искусства суть формы вещей в себе, вещей, каковы они в первообразах” [14, с. 47], и они являют миру истину высшего порядка, т.е. целостную истину, не раздробленную сознанием на отдельные элементы, а находящуюся в живой взаимосвязи всех своих элементов. Наука расчленяет единство поэзии, делает его мертвым, бездушным, лишает первоизданной прелести. А поэзия и

бытия” [12, с. 75], а Н.Я.Берковский отмечает, что “Шеллингова натурфилософия разработала первоклассно-важные для романтизма мотивы. Для неё нет царства застывших и очерченных навсегда или хотя бы лишь надолго отдельных явлений. Она всюду видит единую творимую жизнь. Природа и жизнь суть по Шеллингу непрерывное творчество, творя самих себя, они себя же самим себе открывают, они возвышаются в своём развитии со ступени на ступень, покамест не кончают миром культуры и человека” [6, с. 24-25].

^{**} Подробно об этом см.: [13].

искусство соотносятся как два единства: “...поэзия есть то, посредством чего вещь обладает жизнью и реальностью в самой себе, искусство – то, благодаря чему она пребывает в порождающем” [14, с. 186].

Шеллинг не выстраивает четких схем. Он повествует о сущности поэзии, о живом взаимодействии ее элементов, о ее воздействии на мир и человека, о связи поэзии с универсумом, с философией, о различных родах, жанрах и формах искусства. Для него важно не систематизация или схематизация элементов, составляющих поэзию, а саморазвитие поэзии, выявление основных законов творчества, составляющих основу творимой Жизни. Все в универсуме развивается, вечно преобразуется, и все есть поэзия.

Поэтическое произведение – это весьма действенный способ воздействия на мир и человека, потому романтики и избрали его средством педагогики искусством на уровне Человечества, вдохновленные идеями Французской революции. Поэтическое произведение бытийствует в мире и человеке посредством поэтического языка^{*}. По словам Шеллинга, это творческое бытие сродни проникновению в “организм искусства, в котором из абсолютной свободы создается высшее единство и закономерность и которое позволяет нам постигать чудеса нашего собственного духа гораздо непосредственнее, чем мы постигаем природу” [14, с. 51].

Романтики провозгласили всё и вся поэзией. Но они попытались решить такую глобальную проблему, как воспитание человечества средствами искусства, романтизация общества. Они хотели обратить взгляд человека внутрь себя и на связь с Космосом. Поздние романтики таких “идеалистических” целей перед собой уже не ставили. Ю.Л.Аркан, например, отмечает, что большинство исследователей вообще считает, что “поздние формы романтизма – как в искусстве, так и в философии – настолько отличны от первоначальных, что, как замечал Гадамер по поводу романтических

^{*} Мы уже давали определение творческого бытия поэтического произведения как вселенской модели непрекращающегося творчества, универсального способа творческого существования всего во Вселенной сущего [15, с. 38-39].

тенденций в философии XX века, это “уже совсем другой романтизм”. При любых попытках реконструкции романтизма в качестве общекультурного движения многократно воспроизводившийся тезис о невозможности свести столь сложное и многомерное явление к одной-единственной формуле, должен быть осознан в качестве важного методологического требования” [16, с.35].

Примирить точки зрения исследователей на романтизм как единое явление и как явление раздробленное можно, на наш взгляд, учитывая мнение О.Вайнштейн, которая отмечает, что заслуга иенских романтиков именно в создании философского языка, говорить на котором и развивать который выпало уже поздним романтикам, а потом и экзистенциалистам, модернистам и постмодернистам [17]. Ранний (иенский) период романтизма заложил основу романтизма вообще, которая затем была подхвачена поздним немецким романтизмом и романтиками других стран, а потом была развита философами и литераторами XX века.

Так, А.Карельский отмечает: “Те, кого чуть позже назовут романтиками, были в ту пору не “крупнейшими представителями” и не “выразителями”; они, собственно говоря, в годы революции еще вообще не были романтиками – в историко-литературном смысле. То было “племя младое, незнакомое”, юность Европы, – как не понять их восторгов? Вордсворту и Гельдерлину 19 лет, Новалису, Фр.Шлегелю и Кольриджу 17, Тику и Вакенродеру 16, Саути 15” [18, с.190]. Они с восторгом встретили революцию, а затем разочаровались в ней. И вот именно в этот момент, как подчеркивает А.Карельский, в момент разочарования в революции и начинается история романтизма как литературного феномена: “Воодушевление – факт личной биографии каждого из этих писателей; разочарование – начало его *литературной биографии как романтика*” [18, с.206] и в этом – коренное отличие раннего (иенского) романтизма от последующих этапов романтизма. Иенские романтики восприняли идеи Французской революции непосредственно, а для поздних романтиков эти идеи и восторг, который они вызвали в молодых сердцах и умах, уже не так близки и актуальны.

Кроме того, во всех “поздних” романтизмах (русском, украинском, английском, польском, немецком, французском, датском...) найдутся черты, свойственные иенскому романтизму, и черты, совсем ему не свойственные (байронический герой, лишний человек, острый конфликт между поэтом и толпой, одиночество, доходящая до исступления любовь).

Таким образом, различия между ранним и поздними этапами романтизма позволяют поставить проблему дифференциации иенского и поздних романтизмов и выделить иенский этап как философскую базу романтизма, а другие романтизмы – как пути развития первоначальных философских и эстетических романтических идей.

Цитированная литература

1. Проблемы романтизма / Сост. А.М.Гуревич. – Сб.2. – М., 1971.
2. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб., 1996.
3. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1981.
4. Бураго С.Б. Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия). – К., 1999.
5. Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика: В 2-х т. Т.1. М., 1983.
6. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – М., 1973.
7. Толмачев В.М. Романтизм: культура, лицо, стиль // “На границах”. Зарубежная литература от средневековья до современности / Отв.ред. Л.Г.Андреев. – М., 2000.
8. Реизов Б.Г. История и теория литературы. – М., 1986.
9. Тертерян И. Романтизм как целостное явление // Вопросы литературы. – №4. – 1983.
10. Михайлов А.В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Методология анализа литературного процесса / Отв.ред. Ю.Б.Борев. – М., 1989.

11. Эстетика иенских романтиков / Сост. А.В.Михайлов. – М., 1987.
12. Гулыга А.В. Философия искусства Шеллинга // Вопросы философии. – №6. – 1982.
13. Борисенко В.И., Логвинова И.В. Педагогика искусством: Проблема творческой гуманизации бытия // Вестник Донецкого национального университета. Серия Б. Гуманитарные науки. – 2003. – №1.
14. Шеллинг В.Ф.Й. Философия искусства. – М., 1999.
15. Логвинова И.В., Борисенко В.И. Творческое бытие поэтического произведения в эстетике иенского романтизма // Античність – сучасність (питання філології). Зб. наук. праць. Вип.3. – Донецьк, 2003.
16. Аркан Ю.Л. Очерки социальной философии романтизма. Из истории немецкой консервативно-романтической мысли. – СПб., 2003.
17. Вайнштейн О.Б. Язык романтической мысли. – М., 1994.
18. Карельский А. Революция социальная и революция романтическая // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. II.

Анотація

У статті автор досліджує несхожість різних типів романтизму і ставить на цій основі проблему розрізнення йенського романтизму й пізніх романтизмів.

Annotation

In the article the author investigates the dissimilarity between different types of Romanticism and on this basis makes an attempt to differentiate between Jena Romanticism and the late types of Romanticism.

*Стаття надійшла до редакції 16.06.2005
Статья поступила в редакцию 16.06.2005*

УДК 82.0

Просцевичус В.Э.

АРХИТЕКТОНИКА ЖЕРТВЫ В РОМАНЕ А. С. ПУШКИНА “ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН”

Известные слова Достоевского о тайне, которую Пушкин унес с собою в могилу, раньше всего наводят на мысль о главном творении великого русского поэта. “Разгадка” романа в стихах не далась ни современникам, ни потомкам. Однако с течением времени, по крайней мере, внятно обозначилась фундаментальная двойственность пушкинского слова: “В интерпретациях пушкинского романа отчетливо видны два типа, два направления. Одно из них ищет исторических, социокультурных, поведенческих соответствий романа и жизни, другое – во главу угла ставит поэтику текста. Методологически они оба прорисованы как полярности, но практически, как правило, выступают комбинированно, попеременно доминируя и не достигая крайних точек” [1, с. 25].

В работах, прежде всего, новейших исследователей явно просматривается настойчивое смещение положительных акцентов с “рассказываемых событий” на “событие рассказывания”. Собственно говоря, “родоначальником” такого методического подступа к роману стал Ю.Н. Тынянов: “Пушкин сделал все возможное, чтобы подчеркнуть *словесный* план “Евгения Онегина”. Выпуск романа по главам, с промежутками по несколько лет, совершенно очевидно разрушал всякую установку на план *действия*, на *сюжет как на фабулу*; не динамика семантических значков, а динамика слова в его поэтическом значении” [2, с. 64].

Однако, в главной, как представляется, своей части теоретическое предположение Тынянова воспринято не было. Так, ниже следующее обобщение Ю.М. Лотмана сориентировано, скорее всего, именно на “динамику словесных значков”: “Разные и отдаленные слова одновременно ощущаются как варианты одного понятия. Это делает каждый вариант понятия в отдельности трудно предсказуемым, и, следовательно, особо значимым. Необходимо отметить и другое: не только отдельные лексемы сближаются в сложной архитектонике, но и элементы различных (часто – противоположных)

стилистических систем оказываются включенными в единую стилистическую структуру. Такое уравнивание различных стилистических планов ведет к осознанию относительности каждой из стилистических систем в отдельности и возникновению иронии. Доминирующее место иронии в стилевом единстве “Евгения Онегина” – очевидный и отмечавшийся в литературе факт” [3, с. 64].

Двоение смыслов, оценок, решений довлеет практически всем серьезным исследованиям. Мнимо растворяющим это тягостное препятствие кажется, в самом деле, понятие иронии. С нашей точки зрения, перманентная ироническая взаимоотноена едва намечаемых смысловых констант, безусловно, органическая, но вряд ли – доминирующая стилевая особенность романа. Преодоление теоретической безответственности, каковая, в сущности, скрывается за апелляциями к пресловутому ироническому протезу Пушкина, возможно в перспективе, открываемой принципиальным методологическим постулатом М.М. Бахтина: “Нужно иметь раз и навсегда в виду, что реакция на предмет, его оценка и самый предмет этой оценки не даны как разные моменты произведения и слова, это мы их абстрактно различаем; в действительности оценка проникает предмет, более того, оценка создает образ предмета, именно формально-эстетическая реакция сгущает понятие в образ предмета” [4, с. 13].

Постулированный в высказывании Бахтина приоритет оценочной реакции по отношению к предмету изображения позволяет помыслить развитие “многозначной”, чреватой “вероятностями” – с точки зрения *композиции* – фабулы романа в перспективе *архитектоники* как “... воззрительно необходимого, не случайного расположения и связи конкретных, единственных частей и моментов в заверенное целое...” [4, с. 6].

* * * * *

Непостижимая, но непосредственно знакомая с детства легкость, с какой роман Пушкина усваивается сознанием самого “неподготовленного” читателя находит ближайшее “научное” объяснение в том обстоятельстве, что читатель романа попадает в мир, где упразднена причинность. Рефлексы этого сугубо эстетического феномена обнаруживаются на уровне словоупотребления в пушкинском повествовании.

Так, слово “честь” служит в романе для обозначения оснований очень разных, мягко говоря, по своему моральному наполнению событий. (Соблазн искать на таком основании общий корень этих событий представляется нам *соблазном* по преимуществу, того рода соблазном, которому поддалась Татьяна, посетившая пустынную обитель Онегина.)

Приведем примеры.

Письмо Татьяны (третья глава):

Кончаю! Страшно перечесть...
Стыдом и страхом замираю...
Но мне порукой ваша **честь**,
И смело ей себя вверяю...*

Перед дуэлью:

...Евгений,
всем сердцем юношу любя,
Был должен оказать себя
Не мячиком предрассуждений,
Не пылким мальчиком, бойцом,
Но мужем с **честью** и умом.

Объяснение причины дуэли в шестой главе:

Но шёпот, хохотня глупцов...
И вот общественное мнение!
Пружина **чести**, наш кумир!
И вот на чём вертится мир!

Отповедь Татьяны в последней главе:

Зачем у вас я на примете
.....
Не потому ль, что мой позор
Теперь бы всеми был замечен
И мог бы в обществе принести
Вам соблазнительную **честь**?

* Роман цитируется по изд.: Пушкин А.С. Евгений Онегин // Полн. собр. соч.: В 10 т. – М.: Наука, 1964. – Т.5: Евгений Онегин. Драматические произведения. – С. 5-213.

Будучи непротиворечивыми внутри себя, эти высказывания, как легко заметить, прямо противоречат друг другу, точнее, они не имеют, как кажется, общего предмета. Противопоставить одно другому просто невозможно. Вместе они дают антиномически исчерпывающие описания *чести*, так сказать, “в себе”.

Традиционно эта, неоднократно, конечно, замеченная особенность пушкинского стиля объясняется пушкинским протеизмом, ироничностью, неоднозначным взглядом на жизнь и проч. Очевидная, как кажется, легковесность таких объяснений дает нам право на принципиальное различие *внутри одного и того же* значения слова “честь” как означающего признание субъектом большей, чем его существование, ценности. Различие это выявляется постольку, поскольку можно мнить высшую по отношению к жизненному существованию ценность либо *внутри* мира, т.е. – в другом жизненном существовании, либо – *вне мира*. В первом случае мы “получаем” честь, принудившую Онегина выйти к барьеру, во втором – ту честь, которую надеялся пробудить в нем повествователь. “Общим знаменателем”, коль скоро нечто в этом роде может быть принято во внимание в данном случае, становится понятие о жертве.

Проблема этического определения события возникает тогда, когда человеческие отношения проецируются на “экран” обнаруженной готовности к жертве. Оценка человека с точки зрения соответствия или несоответствия поведения человека нормам должного поведения и есть проявление чести как готовности к жертве. Говорить о чести, так сказать, наедине – невозможно. Здесь принципиально важно, что о нас подумают *другие*. В отношении двух людей – жертвующего и принимающего жертву вписывается третья позиция – условно говоря, позиция “требующего” жертвы и следящего за “правильностью” ее принесения, позиция *другого*. Это – композиционное описание ситуации, поскольку ситуация чести композиционна по отношению к архитектонике жертвы.

Ситуация, актуализирующая апелляцию к *чести*, одна и та же: персонаж, Онегин, востребован к жертве. В зависимости от того, где “располагается” инстанция, жертвы требующая, меняется не содержание понятия *честь* – меняется статус героя: он, статус, может быть либо композиционным, либо архитектурным. Взятый композиционно, персонаж является инструментом сопоставления ценности личного биологического существования и ценности существования воображенного, в какой-то мере – идеального: существования в мнении привилегированных субъектов, образующих *свет*. Несовершенство этого инструмента обнаруживается только тогда, когда персонаж входит в архитектурный статус. Это происходит, когда меняется архитектурный статус такого персонажа, как *свет*, столь же, как оказывается, “противоречивого”. Эта противоречивость обнаруживаем в сравнении двух описаний большого света в романе:

*В бесплодной сухости речей,
Распросов, сплетен и вестей,
Не вспыхнет мысли в целы сутки,
Хоть невзначай, хоть наобум,
Не улыбнется томный ум,
Не дрогнет сердце хоть для шутки.
И даже глупости смешной
В тебе не встретишь, свет пустой.*

И:

*Вот крупной солью светской злости
Стал оживляться разговор;
Перед хозяйкой лёгкий вздор
Сверкал без глупого жеманства,
И прерывал его меж тем
Разумный толк без пошлых тем...*

Свет “пустой” и свет, где жив “разумный толк без пошлых тем” – это, опять-таки, один и тот же свет, вовсе не берущийся с так называемых “разных точек зрения”. Шабаш монстров во сне Татьяны; деревенское мнение, ждущее сва-

товства Онегина; скучные сплетницы Петербурга: это все свет – свет, требующий жертвы.

Актуализация инстанций требования жертвы (свет) и приятия жертвы (Онегин) индуцируется романоучреждающим архитектурным мотивом: влюбленностью Татьяны. В высшей степени необоснованно выглядело бы заключение, что причиной гибели Ленского (жертвы *par excellence*) стала любовь Татьяны к Онегину как первое звено в причинно-следственной цепи, приведшей к дуэли. Гораздо ближе к делу, с нашей точки зрения, утверждение, что любовь как свойство композиционной организации человеческого существа необходимо высвобождает в мире место для жертвы. Свет как персонаж романа востребован к существованию постольку, поскольку миру необходима инстанция, требующая жертвы: мнимо-привилегированная позиция *требующего любви*.

Требование жертвы, готовность к жертве и приятие жертвы не являются “продуктом” сознательного выбора субъектов, это – формы их бытия (коль скоро речь идет об архитектонике).

Событие жертвы – смерть Ленского – возбуждает в романной архитектонике движение “перемены ролей”. В частности, свет занимает позицию готовности к жертве по отношению к Татьяне. Именно с этим связано “преображение” света в повествовании: свет, требовавший жертвы и получивший ее, архитектурно необходимо превращается в свет, готовый к жертве “в лице” князя Н., любящего Татьяну. (С нашей точки зрения, безымянность князя призвана подчеркнуть личную неопределенность инстанции, приносящей жертву).

Но эта, требующая жертвы инстанция равным образом представлена и Онегиным, и Татьяной. Персонажи как бы собираются в пространстве, где нет ресурса дления жизни, где упраздняется композиция, и, стало быть, повествователь. Роман завершается.

Эстетический конфликт романа разрешается пресуществованием требования жертвы в просьбу о милости. Ответное движение имеет человекообразующий статус.

Цитированная литература

1. Чумаков Ю. В сторону Онегина // Гуманитарные науки в Сибири. – Новосибирск, 1998. – № 4.
2. Тынянов Ю. О композиции “Евгения Онегина” // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
3. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М., 1988.
4. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986.

Анотація

У статті розглядається семантична динаміка слова в романі О.С. Пушкіна “Євгеній Онегін” в аспекті архітектоніки завершення художнього твору.

Annotation

The article deals with semantic dynamic of the word in the novel “Eugene Onegin” in aspect of architectonic completion of a literary work.

Стаття надійшла до редакції 24.06.2005
Стаття поступила в редакцію 24.06.2005

ОБРАЗ АНГЕЛА У КОНТЕКСТІ РОМАНТИЧНОЇ ІРОНІЇ ГАЙНРІХА ГАЙНЕ

У добу Романтизму (зокрема у текстах німецького романтизму) іронія отримала розгорнуте обґрунтування і різноманітні художні втілення [про дослідження іронії див.: 1-3]. Німецькі романтики розширили розуміння іронії до світоглядного принципу: романтична іронія повинна бути універсальною і безкінечною, тобто скерованою на все як у сфері реального, зумовленого буттям, так і у сфері ідеального, духовного життя людини. Принцип універсальної романтичної іронії диктував митцю внутрішню установку: не зупинятися ні перед чим, усе піддавати сумніву або запереченню; вільно переходити від однієї думки до іншої, підкреслюючи відносність та обмеженість усіх встановлених людиною правил. Романтична іронія акцентує відносність, чи навіть ілюзорність будь-яких обмежених змістом і значенням сторін життя – побутової рутинності, станової вузькості; ідіотизм замкнених у собі ремесла і професії зображаються як щось добровільне, прийняте на себе людьми заради жарту. У Дж.Байрона і особливо у Г.Гайне сили рутинності і гніту часто перемагають вільні сили життя [4, с. 180].

Крім того, романтична іронія зазнавала еволюційних змін: спочатку це іронія свободи, потім – сарказм необхідності. Спершу вільний дух автора перебуває у союзі з вільним духом об'єктивного життя, а згодом цей союз розпадається: об'єктивне життя зазнає рутинності і підкорює їй автора і кращих його героїв. У Л.Тіка, Г.Гайне іронія була чистою сатирою, спрямованою однаково й проти дійсності, і проти самого автора, нездатністю піднятися над чистим запереченням [4, с. 180].

Зауважимо, що у ліриці Г.Гайне – у зображенні кохання поета – увесь час відчувається певна міфологічна підоснова. Прямою вказівкою на цю міфологічну сферу, традиційну для європейської поезії від її фольклорних і середньовічних начал і до епохи Гете і романтизму, є русалки, принцеси, місяць, зірки, троянди, солов'ї [5, с. 132]. Досить часто на сторінках “Книги пісень” (особливо у “Стражданнях

юності” та “Ліричному інтермецо”) постають цвинтарі (“die Kirchhofe”), мерці (“die Toten”), примари (“die Geister”), холодна домовина (“ein kühles Grab”).

Розглядаючи образ ангела у поезії Гайнріха Гайне, ми повинні пам'ятати про ідейно-філософські орієнтації цього поета. Закоріненість у юдаїстичні традиції не дозволяє інтерпретувати поетичну ангелологію Гайне у межах християнської традиції, тому ми розглянемо її у межах фольклорно-міфологічної юдейської традиції. Зауважимо, що постать ангела у поезії Гайне з'являється досить часто. У різних ліричних ситуаціях ангели виконують різну ідейно-художню функцію, але у романтичній ліричній системі Гайне ця функція неодмінно пов'язана з семантикою романтичної іронії. Наведемо тепер декілька прикладів. У вірші “Das ist ein Flöten und Geigen” (“І скрипка, і флейта грає”) (із “Книги пісень” (“Buch der Lieder”), цикл “Страждання юності” (“Junge Leiden”)) ангели сумують з приводу нерозділеного кохання ліричного героя, тут іронія втілена поетом вже у самому образі ангелят, що плачуть і зітхають:

Das ist ein Klingen und Dröhnen
Von Pauken und Schalmei'n;
Dazwischen schluchzen und stöhnen
*Die guten Engelein**

[6, с. 72; курсив наш – Г.У.].

Образ “ангела” зустрічаємо і у вірші “Nacht lag auf meinen Augen” (“Ніч лягла на мої очі”) із циклу “Lyrisches Intermezzo” (“Ліричне інтермецо”). Згадаємо, що у “Ліричному інтермецо” йдеться про історію кохання ліричного героя: як зародилося його почуття, який він щасливий своїм коханням; втім до цього почуття блаженства додається почуття туги і меланхолії – передчуття майбутніх страждань. Невдовзі приходять сумніви і страждання: обранка не любить його. Кохана стала дружиною іншого – ліричний герой у відчаї. В останніх віршах циклу чергуються спомини про перші дні кохання, докори коханій, іронія стосовно неї, відчай, думки про самогубство. І у вищезгаданому вірші, зокрема, лірич-

* “Чути дзвін і гудіння Литавр і дудок; А між тим плачуть і зітхають Добрі ангелята”.

ний герой бачить сон про те, що він лежить у труні, бо покінчив життя самогубством. Слід додати, що у даному вірші є відчутним вплив романтичної “цвинтарної” поезії, поезії жахів у дусі Е.-Т.-А. Гофмана. Почувши голос коханої, ліричний герой хоче піднятися, та йому бракує сил. Заспокоюючи його, вона говорить про ангелів, з якими він зустрінеться на небесах:

Ich will dir küssen, Heinrich,
Vom Auge fort die Nacht;
Die Engel sollst du schauen
Und auch des Himmels Pracht *

[6, с. 92 – 93; курсив наш – Г.У.]

Образ ангела у Гайне пов’язаний зі сновидіннями і у вірші “Mir träumt’: Ich bin der liebe Gott” (“Мені приснилося, я – Бог”) (із циклу “Die Heimkehr” (“Повернення на Батьківщину”)). Слід зауважити, що даний вірш є сатирою на прусських офіцерів, які нічого не роблять, лише їдять і п’ють. Ліричний герой бачить себе уві сні Богом, якого оточують ангели і співають його вірші, тут пафос романтичної іронії розповсюджується на весь універсум:

Mir träumt’: Ich bin der liebe Gott,
Und sitzt im Himmel droben
Und **Englein** sitzen um mich her,
Die meine Verse loben**

[6, с. 129; курсив наш – Г.У.]

У всіх трьох наведених прикладах образ ангела семантично пов’язаний з символікою небес. Саме ангел і стає символом потойбічного життя на небі, поетові потрібен цей символ для вираження тотального універсуму іронії, частиною якої стає небо.

Звертається поет у віршах і до архангела Гавриїла з проханням врятувати поетового друга, Євгена, привівши його на небеса:

Du langer **Engel Gabriel**,
Geh, mach dich auf die Sohlen,

* “Я хочу тебе поцілувати, Гайнріхе, Геть ніч з очей; Ти повинен побачити ангелів А також велич небес”.

** “Мені приснилося: Я – Бог, І сиджу нагорі на небесах І ангели сидять навколо мене, Які вихваляють мої вірші”.

Und meinen teurene Freund Eugen
Sollst du herauf mir holen.

Da breitet aus sein Flügelpaar
Und fliegt herab **der Engel**,
Und packt ihn auf, und bringt herauf
Den Freund, den lieben Bengel *

[6, с. 129 – 130; курсив наш – Г.У.]

У цій ситуації архангел символізує посередника між небом і землею, що є фактом традиційного звернення до символіки ангелології.

В основу вірша “Adam der Erste” (“Адам Перший”) покладено біблійну оповідь про вигнання із раю перших людей – Адама і Єви. Вони були покарані за те, що зірвали заборонений плід у райському саду, не послухавши Бога. Зауважимо, що Гайне тут має на увазі сучасних йому “земних богів” – німецьких князів, які позбавляють волі людей. У цьому вірші поет називає ангела небесним жандармом із вогняним мечем, що перегукується з образним світом Біблії. Отже, у Старому Завіті Книги Буття ми читаємо: “І вислав його Господь Бог із еденського раю, щоб порати землю, з якої узятий він був. І вигнав Господь Бог Адама. А на схід від еденського раю поставив херувима і меча полум’яного, який обертався навколо, щоб стерегти дорогу до дерева життя” (Бут. 3, 23 – 24). Поєднання біблійного образу вогняного меча з образом “небесного жандарма” стало можливим у Гайне тільки у межах романтичної іронії. У Г.Гайне ці рядки звучать так:

Du schicktest mit dem Flammenschwert
Den himmlischen Gendarmen,
Und jagtest mich aus dem Paradies
Ganz ohne Recht und Erbarmen **

[6, с. 311; курсив наш – Г.У.]

* “Ти, архангеле, Гавриїл, Іди, біжи, І мого дорогого друга, Євгена Ти повинен до мене нагору привести. Тоді розправив свої крила І злетів ангел, І схопив його, і приніс його Друга, дорогого хлопця”.

** “Ти послав із вогняним мечем Небесного жандарма, І вигнав мене із раю, Без права і жалю!”

У вірші “Mich locken nicht die Himmelsauen” (“Мене не ваблять кущі раю”) (із збірки “Gedichte. 1853 und 1854” (“Вірші. 1853 і 1854”)) Гайне називає свою дружину ангелом, ставлячи її вище за ангела. Поетові не потрібен рай, бо там не має нічого кращого за його дружину; він просить Бога не забирати його, а додати здоров’я і грошей:

Mich locken nicht die Himmelsauen
Im Paradies, im sel’gen Land;
Dort find ich keine schönre Frauen,
Als ich bereits auf Erden fand

Kein *Engel* mit den feinsten Schwingen
Könnt mir ersetzen dort mein Weib;
Auf Wolken sitzend Psalmen singen,
Wär auch nicht just mein Zeitvertreib *

[6, с. 529 – 530; курсив наш – Г.У.].

Знову ж таки, занижений образ грошей сприймається тут іронічно, але це трагічна іронія романтичного героя. Аналогічним прикладом, у якому дружина німецького поета стає втіленням божественного, є вірш “Im Rhein, im schönen Strome” (“У Рейні, у гарній ріці”) із циклу “Ліричне інтермецо”. Тут Гайне порівнює свою дружину із Дівою Марією (у даному випадку, мабуть, поет спирається на християнську традицію). Звичайно, що невід’ємним елементом у зображенні цієї картини у святому соборі є образ ангела, який витає над Мадонною. Вчитаймося у ліричні рядки вірша:

Es schweben Blumen und *Englein*
Um Unsere liebe Frau;
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten genau**

[6, с. 68; курсив наш – Г.У.].

* “Мене не ваблять небесні долини У раю, на блаженній землі; Там не знаходжу я гарнішої жінки, За ту, яку я вже на землі знайшов. Жоден ангел із найвитонченішими крильми Не здатний замінити там мені мою дружину; Сидячи на хмарах, співати псалми, Не було би також моїм проведенням часу”.

** “Витають квіти і ангели Навколо Нашої Диви; Очі, губи, щічки, Такі ж як у моєї коханої”.

Зауважимо характерну деталь віршів Гайне: там, де панує атмосфера миру, спокою і, в першу чергу, кохання, згадується ангел. І саме високе почуття кохання ангел називає раєм, на противагу демонові, за визначенням якого кохання – це пекло. Підтвердженням цих думок можуть бути слова із вірша “Ich kam von meiner Herrin Haus” (“Лишивши моєї володарки дім”) із циклу “Страждання юності”:

Ei! kennt ihr noch das alte Lied,
Das einst so wild die Brust durchglüht,
Ihr Saiten dumpf und trübe?
Die Engel, die nennen es Himmelsfreud‘,
Die Teufel, die nennen es Höllenleid,
Die Menschen, die nennen es: Liebe!*

[6, с. 19; курсив наш – Г.У.].

Найважливішими з огляду на проблематику нашого дослідження видаються три вірші Г.Гайне, у яких образ ангела є центральним: “Die Engel” (“Ангели”), “An die Engel” (“До ангелів”) і “Salomo” (“Соломон”). У вірші “Die Engel” (збірка “Neue Gedichte” (“Нові поезії”), цикл “Zur Ollea” (“До Оллеа”)) Гайне розмірковує про природу ангелів: їхнє існування, їхню зовнішність та виконувани ними функції. Хоча Гайне сумнівається в існуванні раю, він вірить в існування ангелів: “Doch die Existenz der Engel, // Die bezweifelte ich nie” [6, с. 309] (“Хоча в існуванні ангелів я ніколи не сумнівався” [переклад наш – Г.У.]). Важливим для нас у даному вірші є те, що поет називає їх “світловими” – “lichtgeschöpfte”, білими – “mit den weißen Händen” [6, с. 309], проте безкрилими істотами: “Engel gibt es ohne Flügel, wie ich selbst gesehen hab” [6, с. 309] (“Ангели бувають без крил, як я сам це бачив” [переклад наш – Г.У.]). Крім того, для Гайне ангели – це у першу чергу милі, ніжні і лагідні постаті, які охороняють людей від нещастя:

* “Гей! Ви ще не забули старої пісні, Яка колись так сильно пропікала груди, Чи ваші струни вже глухі й похмурі? Ангели називають це небесною радістю, Демони називають це пекельним злом, А люди називають це – коханням!”

Lieblieh mit den weißen Händen,
Lieblieh mit dem schönen Blick
Schützen sie den Menschen, wenden
Von ihm ab das Mißgeschick *

[6, с. 310].

Проте найбільше потребує милості ангела той, хто є найменш щасливим, тобто, на думку Гайне, поет:

Ihre Huld und ihre Gnaden
Trösten jeden, doch zumeist
Ihn, der doppelt qualbeladen,
Ihn, den man den Dichter heißt **

[6, с. 310].

Так у поетичному світі Гайне реалізується художня орієнтація на релігійну (юдаїстичну) традицію ангелології. Але підкреслимо ще раз, що ця орієнтація відбувається у річищі романтичної іронії, і навіть зізнання автора про віру в ангелів підтверджує такі висновки.

У традиційній функції “охоронця” виступає ангел і у вірші “Salomo” (“Соломон”) із збірки “Romanzero” (“Романцero”), цикл “Lamentationen” (“Ламентації”). Тут втілились характерні для юдейської традиції легенди про царя Соломона. Ангели-мечоносці охороняють спокійний сон царя Соломона:

Verstummt sind Pauken, Posaunen und Zinken.
An Salomos Lager Wache halten
Die schwertgegürteten Engelgestalten
Sechstausend zur Rechten, sechstausend zur Linken ***

[6, с. 442].

* “Легідно білими руками, Легідно ніжним поглядом Вони охороняють людину. Відвертають від неї нещастя”.

** “Ваша краса і милість Втішас кожного, хоча переважно Того, хто за двох страждає, Того, кого називають поетом”.

*** “Стихли литаври, тромбони і кларнети. У Соломоновому таборі несуть вахту Опоясані мечами ангели, Шість тисяч справа, шість тисяч зліва”.

Ангели оберігають Соломона і від недобрих видінь, варто йому лише нахмурити брови, як вони вже тримають напоготові свої мечі:

Sie schützen den König vor träumendem Leide,
Und zieht er finster die Brauen zusammen,
Da fahren sogleich die stählernen Flammen,
Zwölftausend Schwerter, hervor aus der Scheide *

[6, с. 442].

Навіть переклад передає почуття іронії, у світлі якого ми прочитуємо образи ангелів: нахмурені брови поряд з дванадцятьма тисячами мечів.

Своєрідним зверненням-благанням до ангелів є вірш Г.Гайне “An die Engel” (збірка “Romanzero” (“Романцero”), цикл “Lamentationen” (“Ламентації”). Тут поет звертається до ангелів, благаючи їх підтримати і допомогти його дружині, Матильді, після його смерті:

Ihr Engel in den Himmelshöhn,
Vernehmt mein Schluchzen und mein Flehn:
Beschützt, wenn ich im öden Grab,
Das Weib, das ich geliebet hab;
Seid Schild und Vögte eurem Ebenbilde,
Beschützt, beschirmt mein armes Kind, Mathilde **

[6, с. 447].

Таким чином, образ ангела у ліриці Гайнріха Гайне дозволяє зробити висновок про широкий культурний контекст цього символу у художній системі німецького поета, у якому, проте, домінуючими є два аспекти: юдейська традиція і романтична іронія.

* “Вони охороняють короля від зла у сні, І як тільки він нахмурить брови, Так одразу з’являються сталево-вогненні Дванадцять тисяч мечів із ножен”.

** “Ви, ангели, у висоті небес, Почуйте мій плач і моє благання: Охороняйте, коли я буду у порожній домовині, Дружину, яку я покохав; Будьте щитом і наглядачем своїй подобі, Охороняйте, оберігайте мою бідну дитину, Матильду”.

Цитована література

1. Müller W.G. Ironie // Metzler Lexikon. Literatur-und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. – Stuttgart, Weimar, 2001.
2. Djaparidze J. Toward a definition of irony // Studies in Slavic literatures and culture. – East Lansing, Michigan, 1988.
3. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. – М., 1965.
4. Шпагин П.И. Ирония // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / Гл. ред. А.А. Сурков. – М., 1966. – Т. 3.
5. Гиждеу С. “Он целиком принадлежит нашему веку” // Вопросы литературы. – 1972. – № 11.
6. Heine H. Gedichte. – Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1966.

Аннотация

В статье рассмотрена поэтическая ангелология Генриха Гейне, ориентированная на фольклорно-мифологическую иудейскую традицию. Ангелы Гейне выполняют различные идейно-художественные функции, но в романтической лирической системе немецкого поэта эти функции связаны с семантикой романтической иронии.

Annotation

The article deals with Heinrich Heine's poetic angelology aimed at the folklore mythological Judaic tradition. The angels created by Heine carry out different ideological and artistic functions, but in the Romanticist lyric system of the German poet these functions are connected with semantics of the Romantic irony.

*Стаття надійшла до редакції 10.06.2005
Стаття постуила в редакцію 10.06.2005*

УДК 82.0:81'22

Рябова И.В.

ИСТОРИЯ И НАРРАЦИЯ В ПОВЕСТИ
Л.Н.ТОЛСТОГО “ХАДЖИ-МУРАТ”

В данной статье мы предпримем попытку анализа нарративных уровней повести “Хаджи-Мурат”, в полной мере отражающих как авторскую интенцию, так и структуру фикционального текста. Этапами подобного анализа могут быть, во-первых, исследование историко-событийного уровня произведения, во-вторых, его композиции и, в-третьих, собственно авторской языковой точки зрения. Понятие “история” будет использоваться нами в двух значениях: действительности в её развитии, движении и одного из уровней повествовательного текста.

В. Шмид выделяет четыре уровня нарративного конституирования: “события”, “история”, “наррация”, “презентация наррации” [1, с. 25-26]. Любой из этих уровней в отдельности, и тем более в значимой связи, является обязательным имплицитным изображением нарратора (повествователя) [2, с. 67]. С другой стороны, нарративный текст, противопоставленный дескриптивному (описательному), “указывает не на присутствие опосредующей инстанции изложения, а на определённую структуру излагаемого материала” [2, с. 13].

В концепции В. Шмида события – “фикциональный материал, служащий для нарративной обработки”, но в то же время уже “эстетически релевантный результат художественного изобретения”, а история представляет конкретизированные и отобранные элементы событий, расположенные в естественном порядке [1, с. 25]. История, таким образом, отличается упорядоченностью, логической сообразностью последовательности эпизодов, событий, отражающих определённую смысловую линию произведения. И история, и события могут рассматриваться в

контексте как эксплицитно выраженных в произведении, так и подразумеваемых элементов. Данные уровни находятся исключительно в модусе авторского замысла, в то время как последующие уровни, названные Шмидом “наррация” и “презентация наррации”, в большей мере эксплицитно выражены особым образом структурированным текстом или посредством вербализации, то есть экспонируют текст как воплощённый авторский замысел. Поэтому “история” и “события” могут быть рассмотрены как единый “гено-уровень” (В. Шмид), в котором оба составляющих компонента взаимообусловлены.

Термин “композиция” используется В. Шмидом в привычном для литературоведения смысле: как способ построения художественного произведения, организующий элементы событий в искусственном порядке [1, с. 26] и таким образом манифестирующий третий уровень нарративного конституирования – собственно наррацию. И только четвёртый уровень – презентация наррации – выявляет художественный текст средствами языка. Существуют и иные определения композиции, или значительно расширяющие пределы её текстовой компетенции или, наоборот, отождествляющие композицию с организацией вербальных средств текста. Так, по мнению В.И. Тюпы, композиция “означает прежде всего дискурсивную организацию целого как натурально-языкового высказывания, то есть предполагает организацию говорения в пределах текста” и в этом смысле “составляет основу субъектной организации литературного произведения” [3, с. 54]. В.Е. Хализев совмещает в пределах понятия композиции и структурную организацию компонентов текста, и художественно-речевые средства [4, с. 297]. В любом случае, куда бы мы ни отнесли языковой уровень текста, он манифестирует художественное произведение во всей совокупности “факторов художественного впечатления” (М.М. Бахтин), заданных автором и актуализирующихся в ре-продуктивном читательском сознании.

Воплощённая средствами языка авторская идея может проявляться в произведении определённой множественностью точек зрения, связанных с различными планами текста – идеологическим, фразеологическим, психологическим, пространственно-временным (Б.А. Успенский). Поэтому можно говорить о собственно языковой точке зрения автора, как бы фокусирующей эти планы.

В повести Л.Н. Толстого “Хаджи-Мурат” особо значимым является соотношение фактуальных и фикциональных событий, взаимодействие реальных и вымышленных персонажей, истории de-facto и истории-вымысла как “художественной конструкции возможной действительности” [2, с. 24].

Историко-событийный уровень повести разворачивается в пределах заданной автором перспективы: “часть видел”, “часть слышал”, “часть вообразил себе”. Точнее сказать, события, воспроизводящие историю Хаджи-Мурата (его выхода к русским и последующей гибели), соответствуют первым двум вариантам – “видел”, “слышал”, демонстрирующим точку зрения или постороннего наблюдателя, или человека, знающего эту историю по рассказам и многочисленным свидетельствам очевидцев. Об этом свидетельствуют, например, следующие фрагменты текста: “*Это было в конце 1851-го года*” (гл. 1), “*Хотя все, в особенности побывавшие в делах офицеры, знали и могли знать, что на войне тогда на Кавказе, да и никогда и нигде не бывает той рубки врукопашную шашками... эта фикция рукопашной признавалась офицерами...*” (гл. 5).

Третий компонент авторской перспективы – “вообразил себе” – соотносится прежде всего с фикциональными событиями, однако и в отображении реальных событий и действующих лиц играет немаловажную роль. Действительно, что могло быть известно автору (в прологе он выступает как рассказчик, предвещающий последующую историю рассказом о сорванном цветке), а что является результатом его воображения?

Фактуальные события, связанные с историей Хаджи-Мурата, могут быть представлены цепью следующих эпизодов:

- история предшествующей жизни Хаджи-Мурата, его ссоры с Шамилем;
- выход Хаджи-Мурата к русским;
- пребывание в Тифлисе у главнокомандующего, князя Воронцова;
- письмо князя Воронцова к военному министру Чернышеву;
- нахождение Хаджи-Мурата в Грозной и Нухе;
- бегство Хаджи-Мурата;
- гибель.

Фикциональные события в повести более многочисленны и связаны и с миром русских, и с историей Хаджи-Мурата: пребывание Хаджи-Мурата в ауле Махкет у Садо, ночёвка в лесу, мысли Хаджи-Мурата о семье, воспоминания о матери, судьба солдата Авдеева, его семья и т.д. Известно, что в первоначальном наброске повести (“Репей”) было всего семь частей, в которых фикциональных событий было значительно меньше, однако важные композиционные ходы уже отчётливо определены: пролог и сцена гибели Хаджи-Мурата, следующая после того, как появляется Каменев с его отрубленной головой.

Вводя в последующие варианты многочисленные сцены из жизни русских на Кавказе, из жизни самих горцев, главу о Николае I, о Шамиле и его пребывании в Ведено, Толстой следует своему принципу изображения истории (т.е. жизни в её развитии, движении) как прежде всего формы человеческого существования, в котором одинаково важны и внешние и внутренние, скрытые движения. Толстой утверждал: “Когда я пишу историческое, я люблю быть до малейших подробностей верным действительности” [Цит. по 7, с. 132]. Этот принцип подчёркивается как определяющий и в следующем высказывании писателя: “При существующем взгляде на историю всегда выставляются события политические, как самые главные, а забываются явления духовные, внутренние, которые, в сущности, определяют

всё” [Цит. по 6, 80]. Т.о., изображая реальные исторические события, Толстой сопрягает сферы частной и исторической (общественной) жизни человека, делая их равно значимыми или даже отдавая предпочтение первой. Поэтому равно значимыми становятся для писателя эпизоды смерти вымышленного героя Авдеева и Хаджи-Мурата, так же сопоставлены в идеологическом и структурно-композиционном плане главы о семье Авдеева и обеде в доме наместника Кавказа князя Воронцова. Б.Эйхенбаум обращал внимание на сочетание в произведениях Толстого 60-х гг. “генерализации” и “мелочности”, истории и бытового материала [8, с. 65]. Этому принципу писатель остаётся верен и в более поздних произведениях.

История, рассказанная Толстым о событиях на Кавказе, соотносится с реальной историей Хаджи-Мурата по принципу дополнительности, включающей определённую авторскую оценку происходящего, имплицитно выраженную в подборе фикциональных событий и фактов и эксплицитно отображённую в композиции произведения и собственно авторской языковой точке зрения.

История Хаджи-Мурата разворачивается в линейной последовательности, в то время как мир русских представляет собой соединение отдельных эпизодов и частных лиц, находящихся в отношении к Хаджи-Мурату в явной или скрытой оппозиции или симпатизирующих ему. Повесть разделена на главы (всего 25), каждая из которых включает несколько эпизодов, связанных общим смысловым ядром. Мир горцев сопоставляется с миром русских, и это сопоставление оказывается весьма значимым для выявления смысловой линии произведения, точки зрения автора в плане идеологии (Б. Успенский).

В идеологическом и структурно-композиционном плане, как уже отмечалось выше, соотносятся главы о смерти Авдеева и Хаджи-Мурата. Смерть Авдеева случается из-за бессмысленной перестрелки, затеянной как развлечение; смерть Хаджи-Мурата всецело вписывается в контекст имеющейся авторской оценки смерти как важнейшего в жизни каждого человека момента –

“окончания её и возвращения к тому источнику, из которого она (жизнь) вышла” (гл. 5). Смерти Авдеева приписывается ложная значительность и в официальной реляции, посланной в Тифлис, и в сообщении семье – “убит на войне, “защищая царя, отечество и веру православную”; гибель Хаджи-Мурата не бессмысленна и оправдана важным мотивом – вырвать семью из рук Шамиля. Смерть Авдеева описана глазами человека, наблюдающего эту смерть со стороны, и для него поэтому закрыты внутренняя жизнь и внутренние движения героя; повествователь в данном случае остаётся в пределах внешней событийности, между тем как в рассказе о смерти Хаджи-Мурата звучит голос человека, переживающего эту смерть: автор выявляет своё всеведение, сообщая о мыслях и воспоминаниях Хаджи-Мурата, о последних минутах его сознания.

В уравнивающем соседстве оказываются у Толстого вымышленные персонажи и реально существовавшие лица. В повествуемой автором истории происходит актуализация несущественных, на первый взгляд, событий: вполне очевидно, что глава о семье Авдеева не включается в фабульные перипетии происходящего, точно так же, как не включается и глава о званом обеде в доме наместника Кавказа князя Воронцова. Однако эти главы как раз и вводят в текст тот “бытовой материал”, который позволяет говорить об истории с человеческой точки зрения. Именно таким образом история приобретает свою человеческую, личностную, а потому и истинную сущность.

Глава о Николае I, с одной стороны, включена в цепь причинно-следственных отношений с последующими главами, повествующими о набеге и разорении аула, о ненависти горцев к русским и их решении покориться Шамилю. С другой стороны, она соотносится с главой о Шамиле по принципу структурного и смыслового параллелизма

- портретных характеристик, высокой личной самооценки (холодность, неподвижность лица; производимое на окружающих впечатление величия);

- традиционного ритуала (церковь/молитва, предписание о действиях в Чечне/приказ о неподчинении русским, решение дел о наказаниях и т.д.);
- “бытового” плана: (случай в маскарade/Аминет).

Пролог и последняя фраза заключительной 25-й главы составляют как бы композиционную рамку произведения, причём пролог, повествующий о сорванном цветке “татарина” и не включённый в событийный план, не просто задаёт определённую перспективу повествования, но и сопрягает два его модуса – диегетический и экзегетический. В.Шмид определяет экзегесис и диегесис следующим образом: “Понятие “экзегесис”...обозначает тот план, в котором происходит повествование и производятся всякого рода сопровождающие изложение истории объяснения, истолкования, комментарии, размышления или мета-нарративные замечания нарратора. Под “диегесисом” я разумею “повествуемую историю”. Прилагательное “диегетический” означает “относящийся к повествуемой истории” [1, с. 31-32]. Авторское “я”, не-многочисленные, но очень существенные замечания и комментарии, имеющиеся в тексте (план экзегесиса), меняют пространственно-временную перспективу – ретроспективную точку зрения во времени автора, наделённого всеведением, переключают на восприятие человека, незримо присутствующего и совершающего последовательный обзор происходящих событий. Анализируя смену точек зрения в романе Толстого “Война и мир”, Б. Успенский сравнивал подобные авторские описания с движением объектива кинокамеры [5, с. 105]. В какой-то мере такая позиция автора уравнивает его с персонажами события.

В этой связи показательна концовка произведения. Толстой прерывает повествование о Хаджи-Мурате на его решении бежать от русских и перемещается на пространственно-временную позицию Бутлера и Марьи Дмитриевны, ничего не знающих о гибели Хаджи-Мурата и видящих только его отрубленную голову, которую привёз Каменев. В смысловом отноше-

нии очень важна оценка случившегося Бутлером и Марьей Дмитриевной, которые искренне симпатизировали Хаджи-Мурату и теперь потрясены его страшной кончиной. Но интересен и сдвиг повествования по пространственно-временной оси: Бутлер просит Каменева рассказать, как всё было, и Каменев рассказывает, но рассказывает уже только героям; читателю о смерти Хаджи-Мурата говорит сам повествователь, снова демонстрирующий свою автономную позицию, не связанную с внутренней точкой зрения какого-либо персонажа. Авторская позиция относительно реальна, он как бы сам присутствовал при случившемся и знает об обстоятельствах гибели Хаджи-Мурата не из рассказа Каменева. Последняя фраза повести подчёркивает авторскую итоговость повествования и как бы снова переключает читательское восприятие в модус “события рассказывания”: *“Вот эту-то смерть и напомнил мне раздавленный репей среди вспаханного поля”*.

Различного рода авторские комментарии, объяснения, мета-нарративные замечания, как уже было отмечено, относятся не к повествуемой истории, а к событию самого повествования. Приведём несколько примеров.

1. *“В этой смерти никто не видел того важнейшего в этой жизни момента, – окончания её и возвращения к тому источнику, из которого она вышла...”* (Гл. 5).
2. *“– Расскажи мне (по-татарски нет обращения на вы) всё с начала, не торопясь, – сказал Лорис-Меликов”* (Гл. 11).
3. *“В те времена на Кавказе каждая рота заведовала сама через своих выборных всем хозяйством...”* (Гл. 2).
4. *“Но ему (Николаю I) приятно было быть неумолимо жестоким и приятно было думать, что у нас нет смертной казни”* (Гл. 15).

Первый пример демонстрирует “медитацию повествователя” (В. Тюпа), второй представляет собой авторский комментарий. Начало третьей фразы – распространённая речевая формула ретроспективного дискурса. Последний пример особенно харак-

терен в связи с употреблением местоимения первого лица, переключаящим повествование в модус “коммуникативной событийности” (В. Тюпа). Однако местоимение “у нас” в данном контексте может свидетельствовать и о внутренней точке зрения Николая, и тогда этот пример вполне в компетенции понятия “языковая точка зрения”. Но скорее всего в данном случае речь всё-таки может идти о позиции повествователя. Обратим внимание также на то, что первый пример в языковом отношении соответствует взгляду Толстого на внутреннюю речь персонажа: *“Я люблю то, что называется неправильностью, что есть характерность”* [Цит. по 9, с. 141]. В.В. Виноградов отмечал: *“...синтаксический период, синтаксическая фраза, в стиле Толстого не движется по заранее обдуманной и замкнутой логической схеме, как в книжном языке, а непосредственно отражает ход мысленно произносимой, как бы импровизируемой монологической речи”* [9, с. 143]. Таким образом, средствами языка осуществляется своеобразная персонификация повествователя, его индивидуального стиля.

Пользуясь терминологией Б.Успенского, можно сказать, что в “Хаджи-Мурате” превалирует внешняя по отношению к описываемому лицу точка зрения, нежели внутренняя. Даже в тех относительно немногочисленных случаях, когда в повести встречаются *verba sentiendi* (глаголы ощущения), они демонстрируют “избыток видения” (М.М.Бахтин), от которого не отказывается повествователь. Приведём примеры из текста: *“...улыбка эта п о р а з и л а Полторацкого...”*, *“Воронцову, в особенности его жене, к а з а л о с ь...”*, *“Бутлер испытывал бодрое чувство радости жизни...”*, *“...в эту минуту Шамиллю ничего н е х о т е л о с ь делать, ни о чём н е х о т е л о с ь думать...”*, *“Хаджи-Мурат в с п о м н и л свою мать...”*, *“Он не двигался, но ещё ч у в с т в о в а л...”*.

В случае, когда “повествователь – в собственном значении этого слова – наделён авторским всеведением, не связанным опделённой позицией во времени и пространстве”, можно гово-

речь об аукториальном повествовании [3, с. 56], которое в повести Толстого подчёркивается тем, что все события излагаются на языке одного человека – повествователя. Единственный персонаж, которому автор “доверяет” рассказывание, – Хаджи-Мурат, сообщающий историю своей жизни адъютанту князя Воронцова Лорис-Меликову. Рассказ этот был опубликован в “Русской старине” (1881, №3) [7, с. 618]. Можно с уверенностью сказать, что в данном случае более имеет место озабоченность Толстого исторической достоверностью изложения, нежели вопросами композиции. Повествователь как бы незримо присутствует во время рассказа Хаджи-Мурата и таким образом узнаёт его историю.

В тексте повести есть много указаний на различные способы “говорения” персонажей – и русских, и горцев. Так, передавая речь горцев, Толстой использует слова и выражения из разных языков и наречий: татарского, кумыцкого, ногайского; речь русских (Воронцова, Марьи Васильевны, Чернышева, Николая I) передаётся по-русски и по-французски. В одних случаях Толстой воспроизводит речь непосредственно на языке оригинале, в других – лишь делает указания, на каком языке говорят герои. Иногда автор предлагает синхронный перевод сказанного на русский язык, и такие случаи лишней раз подчёркивают обособленность позиции повествователя, а сам русский перевод относится к экзегесису, а не к диегесису.

Вот некоторые характерные примеры “говорения”:

1. “ - Не хабар? – спросил Хаджи-Мурат старика, то есть: “что нового?”

- Хабар иок – “нет нового”, - отвечал старик... ” (гл. 1)

2. “ - Там мои три конные меня ждут, - сказал Хаджи-Мурат.

- Айя! – кивая головой, говорил Бата ” (гл. 1).

3. “ - Vous ne pouvez pas m`empêcher d`aller voir madam la generale.

(“ - Ты не можешь препятствовать мне навестить генеральшу”.)

- Можно бы в другое время.

- А я хочу теперь ”. (гл. 6)

4. “ Хаджи-Мурат...неторопливо, внятно и почтительно, на кумыцком наречии, на котором он хорошо говорил, опустив глаза, сказал:

- Отдаюсь под высокое покровительство великого царя и ваше.

Обещаюсь верно, до последней капли крови служить белому царю и быть полезным в войне с Шамилем, врагом моим и вашим ”. (гл. 10)

5. “ - Твоя сын – кунак, - сказал он (Хаджи-Мурат) по-русски, глядя по курчавым волосам Бульки, влезшего ему опять на колено.

- Он прелестен, твой разбойник, - по-французски сказала Марья Васильевна мужу ”. (гл. 6)

Первый пример представляет тот случай, который был описан выше. Во втором и третьем примере имеет место смешение иноязычной и русской речи. В четвёртом случае автор опосредованно, со своей точки зрения, сообщает читателю о языковой ситуации общения героев, не подчёркивая при этом, особенности их разговорной манеры. Пятый пример демонстрирует индивидуальную манеру “говорения” Хаджи-Мурата, все неправомерности его речи, но речь Марии Васильевны автор передаёт неперсонифицированно, со своей собственной точки зрения.

Рассматривая особенности передачи Толстым прямой речи в романе “Война и мир”, Б. Успенский отмечал: “...те случаи...когда русские мешают французскую речь с русской, не обязательно обусловлены стремлением к доскопальной передаче реальной речи в представлении автора, а могут быть следствием каких-то специальных (композиционных) задач” [5, с. 88]. Используемые в повести “Хаджи-Мурат” маркированные речевые средства, безусловно, могут считаться своеобразным техни-

ческим приёмом, но в большей мере они выражают обобщающую точку зрения автора и переводят даже индивидуализированную в относительно немногочисленных случаях речь персонажей на язык аукториального повествования.

Подобная организация языкового материала обусловлена построением повести по принципу со- и противопоставления отдельных глав и эпизодов. Внешняя по отношению к описываемым событиям точка зрения, преобладающая в повествовательном мире Толстого, соединяет ретроспективное авторское видение событий, уже свершившихся, и позицию постороннего наблюдателя событий, совершающихся на глазах.

Особенностью повествовательной манеры Толстого является максимальная объективизация излагаемой истории, которая достигается значительным преобладанием внешней событийности над событийностью внутренней. Имеющиеся в тексте повести немногочисленные комментарии и замечания, эксплицитно отражающие субъективно-авторский взгляд на историю, не разрушают заданную перспективу наррации, а переключают её в модус коммуникативной событийности, которая сопрягает полюс авторского видения и рефлексии читательского сознания, активизирующего смысловой потенциал отобранного и композиционно упорядоченного фактуального и фикционального материала.

Цитированная литература

1. Шмид В. Нарративные уровни: “события”, “история”, “наррация” и “презентация наррации” // Текст. Интертекст. Культура: Сб. докладов. – М., 2001.
2. Шмид В. Нарратология. – М., 2003.
3. Тюпа В.И. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). – М., 2001.
4. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2002.

5. Успенский Б. Поэтика композиции. – СПб., 2000.
6. Переверзин В.М. Жанрообразующая роль романизации истории в большойэпической форме (на примере “Войны и мира” Л.Толстого) // Филологические науки. – 2003. – №6.
7. Толстой Л.Н. Избранное. – М., 1986.
8. Эйхенбаум Б. О литературе. – М., 1987.
9. Виноградов В.В. О языке Толстого // Литературное наследство. – Т. 35-36. – М., 1939.

Анотація

У статті досліджуються наративні рівні повісті Л.М. Толстого „Хаджи-Мурат”. Особлива увага приділяється композиції твору, яка певним чином організує фактуальний і фікціональний матеріал. Підкреслюється думка про переважання власне авторської мовної точки зору, що поєднує події, про які розповідається, з подією самої розповіді.

Annotation

Narrative levels of L.N. Tolstoy’s story “Hadzhy-Murat” are considered in the article. Special attention is given to the composition of the work that organizes factual and fictional material. The idea of prevalence of the author’s linguistic point of view, attending narrated events and the event of the narration itself is stressed.

*Стаття надійшла до редакції 14.06.2005
Стаття поступила в редакцію 14.06.2005*

Климова Е.В.

СЛОВО И ЧИСЛО В КОНЦЕПЦИИ Н.С. ГУМИЛЕВА

*У человека есть свойство
все приводить к единству;
по большей части он
приходит этим путем к Богу.*
[1, т. 3, с. 159]

Исследователи творчества Н.С. Гумилева часто обращались к числу и форме в его мировоззрении, считая именно их главными в его концепции [2, 3]. Начиная еще со статьи Блока “Без божества, без вдохновенья” Гумилева считали мастером, “делателем” стихов [1, т. 3, с. 423], а его поздние произведения – скорее исключением, чем реализацией его теорий.

Начало XX века можно назвать периодом “всеобщего распада и сдвига” [4, с. 633]. Чувствуя грядущие перемены, стоя на пороге чего-то нового, многие философы, писатели и поэты попытались обобщить, осмыслить опыт прошлого. Андрей Белый писал в 1910 году: “Новизна современного искусства лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами; мы переживаем ныне в искусстве все века и все нации; прошлая жизнь проносится мимо нас” [5, с. 82].

У многих поэтов в одном произведении можно было встретить символы, почерпнутые из самых разных культурных традиций. Среди этих поэтов были и Белый, и Хлебников, и Клюев, и Мандельштам, и Гумилев [см. 6, с. 341]. Андрей Белый в своей теории символизма предусматривает такую возможность, “возможность соединения разных символов-образов и единство каждого из них – между собой связаны: содержательная сущность образа-символа обнаруживается при соположении разных стилей” [6, с. 343].

Что же касается Гумилева, то он говорил о невозможности сотворить что-либо новое и считал, что задача состоит в комбинировании всего сотворенного [см. 7, с. 181]. Используя этот прием, он, однако, отсылает нас к Теофилю Готье: “Он <Т. Готье – Е.К.> не подразделял мир на высшие и низшие касты, на враждебные друг другу течения. Он уверенной рукой отовсюду брал,

что ему было надо, и все становилось чистым золотом в этой руке” [1, т. 3, с. 190]. Из этого высказывания также становится понятным, чем принципы поэтики Гумилева отличались от методов, например, Хлебникова (стихотворение “Ладомир”) [см. 6, с. 341]. Гумилев считал, что недостаточно взять образ и поместить в стихотворение как в чуждую среду. Брать нужно то, что необходимо для создания определенного впечатления; перерабатывая материал так, чтобы он “становился золотом”, преображался, органично вплетаясь в произведение. Иначе иное богатство может привести к тому, что “воображаешь себя в лавчонке торговца редкостями” [1, т. 3, с. 40].

На наш взгляд, нельзя этот принцип приписывать только позднему Гумилеву. Ведь его самого часто обвиняли в экзотичности, использовании редких, необычных образов, буквально пересчитывая его пантер, носорогов и попугаев [см. 8] – как будто в “лавке редкостей” из его последующих рецензий. Т.е. он все же отличал свое творчество от “любителей редкостей” в стихах и искал именно синтеза, интегральности разных стилей.

И не только стилей. Стихотворение, согласно теории Гумилева, должно удовлетворять “не только воображение, но и чувству, не только глазу, но и уху” [1, т. 3, с. 196]. Для этого поэт должен “равномерно напрягать все силы своего духа, принимать слово во всем его объеме” [1, т. 3, с. 117]. Это теория о четырех сторонах стихотворения: фонетике, стилистике, композиции и эйдолологии из “Теории интегральной поэтики” Гумилева. Кроме того, к плану этой книги была приложена схема, вероятно, та самая, о которой вспоминали современники поэта: “Он (Гумилев – Е.К.) принялся составлять сравнительные таблицы богов разных народов, и главным числом выступало число 12” [1, т. 3, с. 331]. Но в самой схеме соотносятся 12 богов римской мифологии, 4 “касты” и поэты XIX – XX веков. Снова перед нами попытка рассмотрения мира как единого целого, где все взаимосвязано. Однако, глядя на эту схему, можно предположить, что основой теории Гумилева об интегральности было число. Но вчитаемся в его строки:

И от мысли родилось слово –
Предводитель священных числ.

В слове скрытое материнство
Отыскало свои пути:

– Уничтожиться как единство
И как множество расцвести.
“Поэма начала”

Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города ...

А для низкой жизни были числа,
Как домашний подъяремный скот,
Потому что все оттенки смысла
Умное число передает.

“Слово”

Он писал об этом не только в стихах, но и в прозе: “Там, внизу, уже нет жизни, есть только смутное растительное прозябание, бытие цифр” [1, т. 2, с. 253].

Блок, конспектируя выступление Гумилева, записал его слова: “Вначале было Слово, из Слова возникли мысли, слова, уже не похожие на Слово, но имеющие, однако, источником Его; и все кончится Словом – все исчезнет, останется лишь Оно” [цит. по: 1, т. 3, с. 297].

Стоит также вспомнить неоконченную повесть “Веселые братья”, где обсуждается вопрос о единстве и счёте, где счёт есть “грех великий, сатанинское разделение”. “Бога из цифр вывели, так за Богом еще что-нибудь выводить начнете... Вот вы все три да три. Так, пожалуйста и три мира подавайте, земной, Божеский и еще какой...” [1, т. 2, с. 289].

Таким образом, становится понятным, что число для Гумилева не могло быть отправной точкой, а лишь средством для придания четкости, структурированности его теориям, лекциям, к которым относятся все его схемы, известные нам [см. 9]. Место числа – “низшая жизнь”, основа. Стремление же к чему-то высшему, к единству, интегральности – это теория о Слове, “которое было вначале”. К этому Гумилев и обращается, работая в 20-х годах над “Поэмой начала”. Закончить ее он или не успел, или до нас дошли не все ее части, однако современники отмечали, что он “размахнулся наподобие Данте”: поэма должна была состоять из 18 песен, разделенных на 6 книг [см. 1, т. 3, с. 416]. Теория общности всего сущего в нашем мире ясно выражена в этой поэме:

С сотворенья мира стократы,
Умирая, менялся прах,
Этот камень рычал когда-то,
Этот плющ парил в облаках.
“Поэма начала”

Также очень интересен образ “Умирающего Дракона, Повелителя древних рас” из этой поэмы. Этот древний мифический образ у Гумилева получает неожиданное наполнение. В стихотворении “Поэт” читаем:

Как в полные блеска чешуи драконов,
Священных поэтов морей.

То есть, существо, причастное к Началу, обладающее Знанием – поэт. Далее в поэме Дракон-поэт говорит человеку-жрецу:

Разве в мире сильных не стало,
Что тебе я знанье отдам?
Я вручу его розе алой,
Водопадам и облакам.

При этом нужно отметить, что герой стихотворения “Я и Вы”, т.е. сам Гумилев, пишет:

Я читаю стихи драконам,
Водопадам и облакам.

Стихи он читает равным себе, драконам. А стихи и есть “знанье”, которое Дракон-поэт из “Поэмы начала” не хочет отдать человеку.

Но поэзия для Гумилева хотя и знанье, но отнюдь не средство познания мира, как, например, у Брюсова [10, с. 557], а, скорее, религия. Или, по крайней мере, сторона той же монеты [см. 1, т. 3, с. 20]. Что такое религия? Связь. Связь с Богом, но – как считал Гумилев – коллективная. А поэзия – средство для личного, индивидуального контакта через преображение души каждого [см. 1, т. 3, с. 20].

Иными словами, в мире, где каждый должен пройти через ряд преобразований, Поэты как бы направляют, преображают людские души на пути от низшей, разделенной жизни – числа – к общности, к Слову – к Богу.

Цитированная литература

1. Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. – М., 1991.
2. Шелковников А.Ю. Критика в художественной системе Н. Гумилева. – Барнаул, 1999.
3. Мусинова Н.Е. Проблема художественной формы в аспекте целостности: творчество Н.С. Гумилёва. – Кострома, 2002.
4. Иванов Вяч. Вс. Собрание сочинений. – Брюссель, 1971. – Т. 1.
5. Белый А. Символизм как миропонимание – М., 1994.
6. Иванов Вяч. Вс. О воздействии "эстетического эксперимента" Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества. – М., 1988.
7. Жизнь Николая Гумилева в воспоминаниях современников. – М., 1991.
8. Войтоловский Л.Н. Парнасские трофеи // <http://www.gumilev.ru/main.phtml?aid=5000881>
9. Зобнин Ю.В. Николай Гумилев – учитель поэзии (по материалам архива П.Н. Лукницкого в ИРЛИ) // <http://www.gumilev.ru/main.phtml?aid=5000855>
10. Брюсов В.Я. Синтетика поэзии // Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1957. – Т. 6.

Анотація

Статтю присвячено аналізу співвідношення слова та числа, натхнення та майстерності у концепції М.С. Гумільова, видатного діяча срібного віку російської культури. Аналіз заснований на його віршах і висловах, спогадах сучасників.

Annotation

The article deals with the analysis of the correlation between word and number, inspiration and mastery in the concept of Nicolay Gumilov, the prominent figure of the Silver Age of Russian culture. The analysis is based on his poems and utterances, recollections of his contemporaries.

*Стаття надійшла до редакції 1.06.2005
Стаття поступила в редакцію 1.06.2005*

УДК 82.0

Білокінь С.О.

**ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЕННЯ ОБРАЗУ МІСТА В
УКРАЇНСЬКІЙ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІЙ ПРОЗІ 20-Х РОКІВ
XX СТОЛІТТЯ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ
В.ДОМОНТОВИЧА “ДОКТОР СЕРАФІКУС”,
В.ПІДМОГИЛЬНОГО “НЕВЕЛИЧКА ДРАМА”)**

Під час розгляду образу міста в інтелектуальній прозі 20-х років увага критиків переважно зосереджується на романі В. Підмогильного “Місто”, до чого власне підштовхує сама назва. Так дослідники відзначають, що у цьому творі подається “географічна панорама Києва 20-х р. XX ст.” (О. Капленко), зображується “атмосфера тодішнього побуту, культурно-мистецького життя” (Л. Ставицька).

Це й не дивно, адже, як відомо, роман “Місто” було написано під впливом творів Бальзака та Мопассана, однією з особливостей яких є саме зображення широкої панорами міського життя Парижа. Підмогильний подає за французьким зразком соціальний зріз життя Києва.

Об'єктом аналізу є образ міста у творах, які належать до української інтелектуальної прози 20-х років – у повісті В. Домонтовича “Доктор Серафікус”(1928) та у романі В. Підмогильного “Невеличка драма”(1930). С. Павличко у роботі “Дискурс українського модернізму” зазначає: “До 20-х років українська література, за винятком творів Винниченка, не мала розвинутої урбаністичної прози. У 20-ті вона вперше заявила про себе у творчості Валер'яна Підмогильного й Віктора Петрова” [1, с. 209].

Шлях до читачів у кожного з цих творів був нелегким. Так сталося, що повість “Доктор Серафікус” була вперше опублікована лише 1947 року в Мюнхені – майже через два десятиліття від часу написання. Незважаючи на те, що “Невеличка драма” існувала з 1930 року в журнальному варіанті, вона також посправжньому “прийшла до читача” значно пізніше – тільки у паризькому виданні 1956 року. Адже справедливим є риторичне питання критика Ю. Шереха у статті, присвяченій цьому роману: “Хто читає романи з продовженням в журналах?” [2, с. 331].

Таким чином, твір став дійсним фактом літературного життя тільки у 1956 році.

Дія в обох творах відбувається у Києві, до того ж приблизно в один і той же час – за часів Непу. Ми маємо на меті розглянути, яким постає образ Києва у цих творах та якими міськими локусами він представлений у кожного з авторів, пам'ятаючи про те, що художній простір, як зазначає Ю.Лотман, “зовсім не зводиться до звичайного відтворення тих або інших локальних характеристик реального ландшафту” [3, с. 251]. Як твердить дослідниця В.Савельєва “образ міста у літературі соціально реальний та ірреальний одночасно” [4, с. 94], таким чином ми можемо говорити про створення кожним письменником свого індивідуального міського простору. З нашої точки зору, цікаво подивитися на образ міста у творах, в яких очевидно саме місто не є безпосередньо предметом зображення.

Дослідник В. Топоров, розглядаючи міський простір як місце дії художнього твору, вважає за доцільне виділяти у його межах “сюжетно значущі локуси”, кожен з яких реалізується стосовно кожного персонажа як “свій/чужий, сприятливий/несприятливий” [5, с. 483].

Міські локуси, які наявні у романі “Невеличка драма” – це кімната Марти, махортрест, де вона працює, дім Маркевичів, кабінет Юрія Славенка.

Проте, якщо ми розглянемо усі ці локуси, то побачимо, що критик Ю.Шерех безумовно був правий, вказуючи на те, що “дія прикріплена до одного місця – це місце кімната” [2, с. 331]. З цим твердженням погоджується і відомий дослідник творчості В.Підмогильного В.Мельник, який зокрема відзначає, що “Ю.Шерех... здається, одним з перших відкрив камерність “Невеличкої драми”... [6, с. 249]. Таким чином, “сюжетно значущим” у межах твору є лише локус кімнати, в той час як інші локуси є практично незадіяними під час розгортання сюжету.

Однією з основних ознак, що відрізняє, на думку Ю.Шереха, романи В.Підмогильного “Місто” та “Невеличка драма” є те, що у останньому з названих творів “дія теж відбувається у Києві, але місто не цікавить більше письменника”, в той час як “образи Києва в його околицях і центрі, садах і бульварах, ресторанах, каварнях і культурних закладах, панораму

міського життя” [2, с. 331] широко зображуються у першому. Критик, на нашу думку, має рацію, в тому, що зображення Києва не є метою автора у даному творі. Дійсно, письменник не прагне відтворювати географію міста або його життя. Ю. Шерех з цього приводу відзначає: “Ми знаємо, що Марта Висоцька мешкає на Жилианській вулиці, а Льова Роттер на Печерську, на Арсенальній, але це тільки назви, орієнтири, а не образи” [2, с. 331].

Проте, не зважаючи на відсутність конкретних образів, ці так звані “орієнтири” відіграють у межах твору свою роль. Так, шлях, означений ними, набуває своєрідної значущості для одного з героїв роману – безнадійно закоханого у Марту фельдшера Льови Ротера. Для нього є певна символічність у дорозі “з Печерська до Жилианської вулиці”, яка “була довга й знайома йому до найменших подробиць”, але від цього не ставала нудною. Адже, коли йшов до Марти в останній раз (перед своїм від'їздом з міста), то “пригадував інші дороги якими був ходив, інші міста, які бачив раніше, всі відтинки землі, де ступала його нога відтоді як себе пам'ятав” [7, с. 236]. Така поступова градація “інші дороги”, “інші міста”, “всі куточки землі”, свідчить про те, що ця за два роки вивчена дорога раптом розширила для героя свої межі, почала асоціюватися з всіма тими шляхами, які він пройшов. І тут, дійсно, зовсім не важливо, що географічно це саме київська дорога. Адже в контексті твору вона перш за все виступає символом життєвого шляху від народження до смерті.

Таким чином, можемо сказати, що у романі “Невеличка драма” немає власне ані зображення Києва - міста, в якому, як відомо, безпосередньо відбувались події твору, ані його географії, ані міського життя у його постійному вируванні та русі, як це було у романі “Місто”. Місто Київ постає як тло, на якому розгортається дія.

Серед окремих міських локусів, що виконують певні функції у повісті “Доктор Серафікус” потрібно насамперед виділити такі: кімната головного героя, бібліотека, “садок” або “скверик”, пляж, кав'ярня.

Бібліотека та власна кімната – це міські простори, які є важливими для наукової діяльності головного героя, професора Комахи на прізвище “Доктор Серафікус”. При цьому треба відзначити, що з цих двох локусів реально описаним у межах твору

є тільки простір кімнати героя, що є своєрідною фортецею, до якої Серафікус прагне нікого не впускати. В той час як “бібліотека” існує лише як поняття, а не як образ. До речі, для біохіміка Ю. Славенка з “Невеличкої драми” також найприроднішим та найбільш комфортним є простір кабінету, в якому знаходяться його книжки. Як твердить С. Павличко: “Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя. Ця свідомість достатньо рафінована, вона вихована бібліотекою, а не природою, вона пізнала філософські сумніви, розчарування і біль самотності...” [1, с. 206].

Юрія Славенка з “Невеличкої драми” та Василя Хрисафоновича Комаху з “Доктор Серафікуса можна вважати “героями свого місця” (Ю. Лотман), яких неможливо уявити поза ним, в даному разі таким “своїм місцем” є простір міста, а конкретно його наукові заклади та власні кабінети. Навіть більш того, такі герої інколи стають безпорадними у просторі, що їм незнайомий. Гарною ілюстрацією може бути подорож Серафікуса до Кам’янця, який виявився Могилевом.

“Садок” або “скверик”(так називається у межах твору невеличкий міський парк) - є місцем, де професор Комаха, відпочиваючи після напруженої праці у бібліотеці, познайомився з п’ятирічною Ірцею. Цей скверик став місцем їх постійних зустрічей, під час яких Ірця грала “комашину маму”, відвівши професорові Комасі роль “комашиного тата”.

Локус пляжу у творі також є сюжетно значущим. Так, п’ятий розділ книги починається словами: “Корвин останній час приятелював з Вер. Вони познайомились *на пляжі*” [8, с. 206] (курсив наш – Б.С.). Далі ми дізнаємось, що “Вер любила пляж, річку...берег, верболіз натовп. ...любила ...як натовп роздивлявся їй” [8, с. 206]. Проте, варто відзначити, що вказівки на місцезнаходження пляжу, як власне і скверу, який відвідував Серафікус, у тексті немає. Пляж постає місцем зустрічей сучасного митця Корвина та “нової жінки” (В.Агеева) спортсменки Вер Ельснер. Отже, в контексті цього урбаністичного твору пляж перебрав на себе ту функцію, яку виконував в українській селянській літературі 19 ст. затишний вишневий садочок.

Концептуально важливим при змалюванні образу міста у “Докторі Серафікусі”, ми вважаємо, зображення нічних блукань

героїв безпосередньо після першого знайомства: “З пляжу поїхали вдвох...десь пили каву, блукали по якихось глухих вуличках, завулках, де ніколи раніше не доводилось бувати, сиділи на кручі над Дніпром, знов блукали по вулицях...” [8, с. 211]. Отже, пригоди відбуваються у невизначеному просторі, що особливо виразно підкреслюються словами, які характеризують “маршрут” героїв: “десь”, “по якихось вулицях”. Єдине, що точно відомо, що були біля Дніпра. А єдиним топографічним орієнтиром є київський “будинок з химерами”, згадка про який зробила ці блукання ще менш географічно окресленими, адже : “Вниз од цього будинку Корвин повів Вер кривими стежками. Вони падали, підіймалися, губилися, йшли вперед і верталися назад. Вони плуталися в п’їтмі на переплутаних стежках провалля.”[8, с. 212].

Такий традиційний міський заклад, як кав’ярня, також відіграє свою роль у долі героїв. Саме вона є місцем першої зустрічі Вер та доктора Серафікуса, зустрічі, що невдовзі фатально змінить розмірене та впорядковане життя професора Комахи. Взагалі, Серафікусові, за власним зізнанням, було “завжди аж надто неприємно бувати на людях” [8, с. 242]. Професор ніяків і почував себе незручно у театрах або кав’ярнях, він відчував, що може зробити щось недоречне, так власне і сталося під час знайомства з Вер Ельснер: “Ложечка, що її крутив у руках Комаха, раптом падає дзвюкає об столик, зривається і губиться десь на підлозі між стільцями. Комаха лізе під столик, мацає руками на підлозі...” [8, с. 245]. Проте, тут треба підкреслити інше – Серафікус зустрічає жінку, яка згодом зламає його певність у власній теорії “серафічності” саме у ворожому для себе публічному просторі. У просторі, який є природним для Вер, але не для нього.

Після аналізу зазначених вище міських локусів, ми можемо сказати, що художній простір обох досліджуваних творів, за класифікацією Ю.Лотмана, може вважатися “точковим” для героїв-науковців - Славенка та Серафікуса і – “лінійним” для героїв-мандрівників - Льови Ротера, Корвина, Вер. Для перших переміщення є небажаними, а “хронотоп дороги” ворожим. В той час як функція других полягає як раз “у тому, щоб переходити межі, що є неперехідними для інших” [3, с. 257].

Отже, героїв можна схарактеризувати відповідно до того, який з міських локусів є для них найбільш прийнятним: так, за-

мкнений у собі і самотній Серафікус понад усе прагне до тиші бібліотеки або до власної кімнати-фортеці, в той час як митець Корвин та спортсменка Вер віддають перевагу пляжам та кав'ярням. Також однією з важливих функцій міських локусів є те, що вони виступають місцями зустрічей Серафікуса з Тасею, Ірцею та Вер та Корвина з Вер.

Таким чином, ми бачимо, що спільною рисою локусів, які описані або просто названі у обох творах, є їхня абстрактність. У творах не йдеться про конкретний київський пляж, кав'ярню, скверик, бібліотеку, загс, адже це скоріше абстрактні пляж, кав'ярня, скверик, бібліотека, загс, що наявні у будь-якому великому місті. Тут варто згадати висловлювання Ю. Лотмана стосовно того, що “доволі істотним показником буде питання про простір, в який дія не може бути перенесена. Перелік того, де ті чи інші події не можуть відбуватись, окреслить межі світу модельованого тексту” [3, с. 258]. Дійсно у досліджуваних творах спостерігається ситуація, коли дія може бути перенесена до іншого міста, але не може відбуватися, наприклад, на селі. Міський простір, як бачимо, є такою умовною “межею світу” у цих творах. Історії, про які розповідається, є справді міськими, вони просто не могли б відбутися поза містом, адже герої функціонують лише в його межах. І навіть Марта, що була родом з Канева, тільки мріє побувати в рідних місцях, але насправді реальні події її життя відбуваються у великому місті.

Проте, відмінність у зображенні міста, а саме Києва, у межах цих творів таки існує. Так, не можна залишити поза увагою той факт, що поза безпосередньою сюжетною дією, В. Домонтович говорить дещо саме про Київ, хоч і не про сучасний, а про Київ кінця 10-х початку 20-х років. Так, вперше на сторінках твору справжній образ міста постає у ретроспективній розповіді автора про минуле Вер, яке, як виявилось, було невід'ємним від минулого її міста. Значущість цього опису Києва підсилюється, тим, що він подається ретроспективно, адже як твердить український літературознавець Н.Х. Копистянська “відбір у ретроспекції завжди більш суворий, ніж у самій дії твору, тут не може бути випадкового, неважливого” [9, с. 188].

Найбільшу увагу привертає уривок, пов'язаний з подіями, що сталися після 1918 року: “Тоді прийшли голодні роки. Місто вми-

рало. Брук вулиць заріс травой, трамваї перестали ходити, крамниці стояли з вибитим склом вікон... Більшість знайомих роз'їхалося з міста: тікали вчителювати на село, доти ніколи не вчителювавши, працювати на цукроварнях... Меншість лишалась у голодному тихому місті і вивчала тонку науку “пайкології”...” [8, с. 216].

Автор говорить досить обережно, пам'ятаючи весь час про цензуру, він не називає точного часу цих подій. Це він зробить тільки пізніше у автобіографічній “Болотяній Лукрозі”, говорячи про те, що протягом 1920-1923 років “місто вмирало” [10, с. 280]. А тут автор каже розпливчато – “голодні роки”. Домонтович безумовно стримує свої емоції, присвятивши болочій для нього темі лише єдиний абзац твору.

Місто часів Непу автор характеризує, як таке, в якому люди тишили себе ілюзією власної самодостатності” [8, с. 236]. Він пояснює це так: “Освівши в місті, вони так чи інакше урбанізувались... Вони працювали, жили купували килими, меблі, валюту, пишались один перед одним ситцем і шовком на оправах своїх книжок” [8, с. 236]. Отже, Домонтович описує поведінку звичайного київського міщанства, а потім одразу ж говорить про діяльність Сергія Єфремова, Григорія Іваниці, Миколи Плевако, Сергія Пилипенка та багатьох інших, іронізуючи над ними. Автор висміює бездарних, з його точки зору, діячів української культури, протиставивши їм “неокласиків”, які, в той час, коли згадані “діячі” покращували свій побут, напружено працювали: “Зеров перекладав “Кримські сонети” А. Міцкевича, Рильський в Романівці – “Пана Тадеуша” [8, с. 236].

Отже, концептуальною особливістю створення образу міста у повісті “Доктор Серафікус” В. Домонтовича та у романі “Невеличка драма” В. Підмогильного є його певна умовність та схематичність.

Проте треба мати на увазі, що твори Домонтовича є творами, за влучною характеристикою Ю. Шереха, з “подвійним дном”, а тому не викликає подиву, що у повісті “Доктор Серафікус”, образ Києва все-таки з'являється, хоч і ретроспективно. Автор не може втриматись від того, щоб, хоч би й стримано, не висловити свій біль з приводу “мертвого міста”, яким був Київ на початку 20-х років.

Можливо, що відсутність рельєфно означеного образу міста до певної міри є свідченням неможливості авторів говорити відверто та небажання писати те, що не відповідало б дійсності. Проте більш вірогідним є інше пояснення: образ міста є концептуальним, він так само трансформований і сконструйований, як і герої інтелектуальної прози, і є так само нетрадиційним, як і стосунки автора з героєм та читачем, які перетворились на своєрідну "інтелектуальну гру". Всі ці явища стали можливими тільки на сторінках інтелектуальних творів у 20-х роках ХХ століття. В той же час можна говорити і про вплив доби на специфіку зображення міста, враховуючи те, що "технізація міста, – як зазначає Ю. Лотман, – ... призводить до зруйнування міста як своєрідного історичного організму" [11, с. 14].

Таким чином, цілком зрозумілим є той факт, що обидва автори подали зображення лише окремих абстрактних локусів міста. Вони власне створили образ міста, що зображене як своєрідний "мінус – простір" (В. Топоров). Місто постає як абстракція, як ідея міста, як своєрідний тип простору, в якому тільки і могли відбуватися історії, описані у розглянутих творах.

Цитована література

1. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі – К., 1999.
2. Шерех Ю. Білок і його збурення / Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / Упоряд. О. Галета. – К., 2003.
3. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. – М., 1988.
4. Савельева В.В. Художественный текст и художественный мир. – Алматы, 1996.
5. Топоров В.Н. "Минус" – пространство Сигизмунда Кржижановского / Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ.: Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995.
6. Мельник В.О. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ століття – К., 1994.

7. Підмогильний В. Невеличка драма / Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / Упоряд. О. Галета. – К., 2003.
8. Домонтович В. Доктор Серафікус / В. Домонтович Без ґрунту. – К., 2000.
9. Копистянська Н.Х. Художній час як категорія порівняльної поетики / Словянські літератури: доповіді, – К., 1993.
10. Домонтович Болотяна Лукроза / В. Домонтович Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. – К., 2000.
11. Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Т.2. – Таллинн, 1992.

Аннотация

В статье рассматриваются особенности создания образа города в украинской интеллектуальной прозе 20-х годов ХХ столетия. Анализируются функции основных "сюжетно значимых" локусов в произведениях В. Домонтовича и В. Пидмогильного.

Annotation

The article deals with the peculiarities of the city image in the Ukrainian intellectual prose of the 20-s of the ХХ с. It analyzes the functions of the main "plot-significant" locuses in the works by V. Domontovich and V. Pidmogilny.

Стаття надійшла до редакції 4.04.2004
Стаття постуила в редакцію 4.04.2004

Ревяков И.С.

**СТРАШНЫЙ СУД И НОЧНОЙ ГОРШОК
(О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПОЭТИКИ
ДАНИИЛА ХАРМСА)**

Мне кажется, у Хармса было, может, неосознанное ощущение ответственности за каждое совершенное дело и за каждое слово, записанное или сказанное, хотя бы мысленно: “За каждое праздное слово дадите ответ на Суде”.

Яков Друскин [1, с. 54]

1

Цель данной статьи заключается в том, чтобы на примере стихотворения Д. Хармса “СОН двух черномазых ДАМ” проследить развертывание двух онтологических аспектов его поэтики: чуши и чуда, – и их соотношение друг с другом в контексте одного конкретного стихотворения. Но прежде, чем перейти непосредственно к развертыванию темы нашей статьи, сделаем ряд предварительных замечаний. Во-первых, чушь, по Хармсу, может быть определена как “жизнь в своем настолько нелепом проявлении, что она уже становится лишенной смысла” [2, с. 108], а чудо является “нарушением физической структуры мира” [3, с. 508]. Во-вторых, тексты Д. Хармса нельзя рассматривать изолированно друг от друга, иначе мы рискуем потерять бездны смысла, потому что тексты постоянно перекликаются друг с другом и содержат внутренние отсылки друг к другу. В-третьих, учтем, что Д. Хармс, по предположениям Л. Кациса, отождествлял себя с ветхозаветным пророком Даниилом [4, с. 479]. “Это тем более важно, – утверждает Л. Кацис, – что многие образы Апокалипсиса традиционно проясняются и толкуются через книгу Даниила” [4, с. 479]. В-четвертых, Хармс отождествлял себя не только с пророком Даниилом, но и представлял себя Новым Христом, Христом Третьего Завета, – как

утверждает все тот же Л. Кацис, специально исследовавший эту проблему [4, с. 472]. Связано это со стремлением чинарей* “Благоговестовать – нести новую Благоую Весть – Новое Евангелие” [4, с. 472].

2

Сделав эти предварительные замечания, обратимся теперь к стихотворению Д. Хармса “СОН двух черномазых ДАМ”:

| | | |
|-------------------------------|---------------|--------------------------------------|
| Две дамы спят, а впрочем нет, | U U U U | 2, 4, 6, 8 |
| Не спят они, а впрочем нет, | U U U U | 2, 4, 6, 8 |
| Конечно спят и видят сон, | U U U U | 2, 4, 6, 8 |
| Как будто в дверь вошёл Иван | U U U U | 2, 4, 6, 8 |
| А за Иваном управдом | UUU UUU | 4, 8 |
| Держа в руках Толстого том | U U U U | 2, 4, 6, 8 |
| “Война и мир” вторая часть... | U U U U | 2, 4, 6, 8 |
| А впрочем нет, совсем не то | U U U U | 2, 4, 6, 8 |
| Вошёл Толстой и снял пальто | U U U U | 2, 4, 6, 8 |
| Калоши снял и сапоги | U U UUU | 2, 4, 8 |
| И крикнул: Ванька помоги! | U U UUU | 2, 4, 8 |
| Тогда Иван схватил топор | U U U U | 2, 4, 6, 8 |
| И трах Толстого по башке. | U U UUU | 2, 4, 8 |
| Толстой упал. Какой позор! | U U U U | 2, 4, 6, 8 |
| И вся литература русская | | |
| в ночном горшке | U UUU U UUU U | 2, 6, 8, 12, 14 [6, с. 333 – 334] |

* Отметим сразу, что в цитируемой нами статье Л. Кациса речь якобы идет об обэриутах, о чем свидетельствует само название статьи: “Прологомены к теологии ОБЭРИУ (Даниил Хармс и Александр Введенский в контексте Завета Св. Духа)” [4, с. 467]. В действительности же Л. Кацис говорит о чинарях. К сожалению, в специальной литературе до сих пор часто “смешивают” чинарей и обэриутов, полагая, что эти названия – взаимозаменяемы. На самом же деле чинари представляли собой “эзотерическое” объединение, а ОБЭРИУ было “экзотерическим”. В состав чинарей входило пять человек: Л. Липавский, А. Введенский, Я. Друскин, Д. Хармс и Н. Олейников. И именно применительно к чинарям и можно говорить о каких-то теологических, философских и мистических изысках, построениях и опытах (подробнее см. [5]). Впрочем, уже в самом конце статьи Л. Кацис все-таки говорит о “чинарстве”: “К тому же здесь в открытом виде предстало перед нами Чинарство. Ведь Хармс попал в ангельский, а Введенский в пророческий *чин*” [4, с. 488].

Стихотворение астрофично, состоит из 15 стихов. Рифмы мужские, рифмовка смежная и перекрестная, стихотворение написано четырехстопным ямбом (Я4) и лишь пятнадцатый, последний, стих – семистопный. Стихотворение астрофично, но изнутри себя самого делится на несколько частей:

- I – 1-3 стихи,
- II – 4 – 7 стихи,
- III – 8 – 11 стихи,
- IV – 12 – 14 стихи,
- V – 15 стих.

Сразу же отметим, что стихотворение начинается с констатации факта в настоящем времени: “Две дамы спят, а впрочем нет, / Не спят они, а впрочем нет, / Конечно спят и видят сон...” (1 – 3 стихи), а с 4 по 15 стихи действие стихотворения разворачивается в прошедшем времени: сон, следовательно, предшествует тому, что его видят, то есть вначале появляется сон, разворачивается, а уж только потом: “Две дамы спят, а впрочем нет”, то есть дамы видят сон уже после того, как он им приснился, на что указывают глаголы прошедшего и настоящего времени: “Конечно спят и видят сон / Как будто в дверь вошёл Иван”. Иван *уже* вошел, а две дамы *еще* видят, как он *уже* вошел. Сон снится в настоящем времени, но происходит в прошедшем. Именно поэтому время как бы поворачивается вспять и течет в обратном направлении. Сразу же задается условность, нереальность происходящего во сне, подчеркивается абсурдность самого сна: “Как будто в дверь вошёл Иван” (стих 4). Но: в 8 стихе эта абсурдность, нереальность произошедшего перечеркивается: “А впрочем нет, совсем не то”.

Первая часть представляет собою экспозицию: здесь задается условие осуществления самого стихотворения: “Две дамы спят, а впрочем нет, / Не спят они, а впрочем нет, / Конечно спят и видят сон...”. Обратим внимание на то, что две дамы, по сути дела, спят, не спят и снова “конечно спят”. Такое действие есть ни что иное, как переведенное на язык художественного произведения положение Хармса о том, что “основу существования составляют три элемента: **это, препятствие** и **то...** Препятствие является тем творцом, который из “ничего” создаёт “нечто”...

Испытывая препятствие времени, пространство раскалывается на части, образуя троицу существования... Расколотое существующее пространство состоит из трех элементов: **там, тут и там**” [7, с. 31 – 33]. Далее же, в последующих частях стихотворения, речь идет непосредственно о том сне, который видят дамы. И вот здесь – принципиально важный момент: в первой части действуют три героя стихотворения: две дамы и их общий сон, который выступает в роли препятствия, образующего троицу существования. Сам же момент сна оказывается символом двери в другую реальность, которая живет по своим “абсурдным” законам: законам чуши и чуда.

Во второй части стихотворения (стихи 4 – 7) появляются герои сна: Иван, управдом и том Толстого, из которого затем, в третьей части стихотворения, материализуется сам Толстой: обратим внимание на то, что появление книги предшествует появлению автора. В третьей части входит сам Толстой и просит Ивана о помощи. В результате: Иван с помощью топора убивает Толстого, благодаря этому ритуальному действию, происходящему в четвертой части, “вся литература русская” оказывается в ночном горшке.

3

Мы полагаем, что речь в стихотворении идет о Страшном Суде над русской литературой. Обратим внимание на то, что Хармс, по сути дела, заключает всю русскую литературу (начиная от фольклорного ее существования (на что намекает образ Ивана (то ли царевича, то ли дурака) и завершая Л. Толстым) в ночной горшок, как в тюрьму. Интересно отметить, что аналогичный момент мы обнаруживаем не только в стихах Хармса, но и в прозе, в рассказе “Судьба жены профессора”. Обратимся непосредственно к интересующему нас фрагменту рассказа. Вот, что пишет Хармс: “Идет она и спит. И видит сон, буд-то идет к ней навстречу Лев Толстой и в руках ночной горшок держит. Она его спрашивает: “Что же это такое?” А он показывает ей пальцем на горшок и говорит:

– Вот, – говорит, – тут я кое-что наделал, и теперь несую всему свету показывать. Пусть, – говорит, – все смотрят.

Стала профессорша тоже смотреть и видит, буд-то это уже не Толстой, а сарай, а в сарае сидит курица” [8, с. 143].

Примечательно, что и стихотворение и рассказ написаны примерно в одно и то же время: стихотворение датировано 19 августа 1936 года [6, с.334], а рассказ датирован 21 августа 1936 года [8, с.143]. Таким образом, “Страшный Суд” над русской литературой производится Даниилом Хармсом в три дня, в период с 19 по 21 августа 1936 года включительно. Тройка для Хармса – число необычайно мистическое и важное. Вспомним не только о “Третьем Завете Святого Духа”, но и о “троице существования”. Именно принцип троичности положен в основу мироздания. Тройка есть число, определяющее собою все мироздание и его судьбу. В 1935-1936 годах Хармс в своих дневниках делит искусство на “два лагеря”: “водяной” и “огненный”. Можно предположить, что две “черномазые” дамы символизируют собою и “два лагеря” искусства [3, с.492].

Такое разделение уже есть момент “Страшного Суда” – вспомним “Откровение св. Иоанна Богослова”, когда каждый был судим “по делам своим” (Откр., 20;13). Именно по делам происходит разделение судимых. Поэтому, вероятно, Хармс вначале и разделяет искусство, а уж только затем выносит ему свой приговор, причем, отметим это еще раз, приговор далеко нелицеприятный. Это все напоминает слова из гоголевского примечания к собственной “Авторской исповеди”: “готовишься предстать на суд пред того, пред которым ни один человек не бывает прав” [10, с. 423]. Вот Хармс, как судья, и являет себя как “того, пред которым ни один человек не бывает прав”. Суд Хармса над русской литературой, по словам Д.В. Токарева, свелся к тому, что “предшествующая литература перерабатывается Хармсом до неузнаваемости, превращается в экскременты, предстающие в виде продукта деконструкции литературного дискурса” [11, с. 13]. Отметим и то, что стихии воды и огня здесь имеют архетипическое значение и приобретают символическую окрашенность. Собственно говоря, разделение искусства на две стихии есть разделение искусства на два символа. Вода связана с “первобытным хаосом, бездной, на которую нисходит Дух, оживляя ее темные и бездонные просторы... вода могла, согласно представлениям язычников, выступать не только как спасительное, священное начало, но и

как источник зла, гибели, смерти” [12, с. 76]. Огонь же соотносится с полетом, поклонением божеству, говорением, молитвой, таинством [12, с. 243]. Если вода есть женское начало [12, с. 78], то огонь символизирует собою мужское начало [12, с. 243]. Таким образом, разделение на огненное и водяное начала в искусстве, предшествующее “Страшному Суду” над искусством, оказывается в то же время и актом творения нового мироздания, актом творения Мужского и Женского начал. Преображение мира происходит в результате его качественного изменения. В этой связи представляется уместным вспомнить слова Хармса: “Я творец мира, и это самое главное во мне. Как-же я могу не думать постоянно об этом! Во всё, что я делаю, я вкладываю сознание, что я творец мира” [13, с.79].

Подобно тому, как в результате Страшного Суда, описанного в Апокалипсисе, возникает Небесный Иерусалим (Откр., 21), так и у Хармса: в результате уничтожения всего предшествующего, всей предшествующей ему реальности, возникает новая реальность; уничтожение всей предшествующей литературы и всего предшествующего Д. Хармсу литературного дискурса должно привести к возникновению новой литературы, способной изменить, а значит, и пересотворить материальную реальность: “Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется” [3, с. 450]. Именно поэтому Хармс утверждает: “Сила, заложенная в словах, должна быть освобождена. Есть такие сочетания из слов, при которых становится заметней действие силы. Нехорошо думать, что эта сила заставит двигаться предметы. Я уверен, что сила слов может сделать и это. Но самое ценное действие силы почти неопределимо. Грубое представление этой силы мы получаем из ритмов метрических стихов” [3, с. 453].

В этой связи, обратим внимание на то, что 5, 10, 11, 13 и 15 стихи являются неполноударными (в 5 стихе безударными оказываются 1 и 3 стопы, в 10 – 3 стопа, в 11 – 3 стопа, в 15 – 2 и 5 стопы). Обратим внимание на то, что неполноударные стихи акцентируют внимание на ключевых моментах стихотворения: 1) вход управдома, который несет том Толстого, из которого затем материализуется сам Толстой (“А за Иваном управдом” (5 стих)); 2) раздевание Толстого (символическое избавление от своей собственной формы существования) и обращение к Ивану

с просьбой помочь ему в этом (“Калоши снял и сапоги / И крикнул: “Ванька помоги!”” (стихи 10 – 11)); 3) “помощь” Ивана (“И трах Толстого по башке” (стих 13)); 4) итог “помощи” Ивана (“И вся литература русская в ночном горшке” (стих 15)).

Сам момент появления Толстого в стихотворении после появления книги является чрезвычайно символическим в контексте всей хармсовской поэтики. Книга для Хармса есть орудие волшебства, с помощью которого можно изменять мир и приближаться к Абсолюту. Об этом повествует текст Хармса “Макаров и Петерсен. № 3” из сборника “Случай” [см. 14, с. 212 – 213].

4

Отрицание второй части стихотворения последующей (третьей) частью: “А впрочем нет, совсем не то...” лишает смысла как вторую часть, так и последующие части стихотворения. Если “нет, совсем не то...”, то уже нет никакой гарантии, что дальше будет “то, совсем то...”. Вот и “нарушение физической структуры мира” и “жизнь в своем настолько нелепом проявлении, что она уже становится лишенной смысла”.

Два раза в стихотворении происходит некий “сдвиг”: первый раз на уровне времени (художественное время движется вспять), второй раз на уровне всей художественной реальности стихотворения (она перечеркивается и творится заново, но в прошедшем времени). В этой связи можно сказать, что мир как бы свертывается в точку, из которой он, после своего окончательного свертывания, развернется уже в новом качестве. Впрочем, зная о мистическом отношении Хармса к слову, в частности, к слову написанному и/или произнесенному, то есть зафиксированному тем или иным образом, можно предположить, что мир свертывается не в точку, а в некий свиток, из которого он опять развернется [см. 14, с. 196, 212 – 213].

В четвертой части стихотворения совершается ритуальное убийство Толстого (вот еще один “сдвиг”, но на уровне персонажей стихотворения, то есть “частный сдвиг”, а не “всеобщий”, какими были два предыдущих), которое приводит, по сути дела, к констатации факта в пятой части: “И вся литература русская в ночном горшке”.

Отметим еще раз, что пятая часть стихотворения, содержащаяся в последнем, пятнадцатом стихе, выделяется не только на уровне содержания (как обобщение и вывод из всего вышесказанного), но и на уровне формы стихотворения (на метрико-ритмическом уровне), ибо, в отличие от предшествующих стихов, пятнадцатый стих написан не Я4, а семистопным ямбом, что подчеркивает его особую выделенность. Подобно тому, как в тексте Д. Хармса “Говорят, скоро всем бабам обрежут задницы...” есть зачин и концовка, а между ними – пустота [2, с. 109], где концовка отделена от зачина горизонтальной линией, которая выступает у Хармса в роли *препятствия*, из которого и разворачивается все материальное мироздание, и благодаря которому (препятствию) концовка оказывается так же выделенной, как и зачин, так и в рассматриваемом нами стихотворении концовка его оказывается выделенной, как итог развития всего мироздания.

5

“У человека есть своя тайна – то, что он есть; большая лежит глубоко, маленькая – на поверхности.

Тайна открывается и одновременно противится своему открытию, она неприкосновенна. Поэтому я хочу открыть ее и одновременно скрывать. Хармс играл свою тайну. Он играл, чтобы открыть ее, но она неприкосновенна, и игрой он скрывал ее. Он скрывал свою тайну, чтобы открыть ее, и открывал, чтобы скрыть”, – писал Я. Друскин, характеризуя творческое мироощущение Д. Хармса [1, с. 56]. Возможно, именно в этих словах человека, спасшего от гибели практически весь архив “взрослых” сочинений Д. Хармса, спрятан ключ к постижению тайны поэта, найти путь к раскрытию которой мы и попытались в данной статье.

Обобщая все вышесказанное, мы можем сделать выводы о том, что чудь и чудо находят свое конкретное выражение и проявление в конкретном тексте на онтологическом уровне и соотносятся друг с другом, помогая реализоваться и выразиться друг другу, а само художественное творчество Д. Хармса находится в тесной взаимосвязи с его мироощущением, является попыткой воплощения его онтологических интенций и устремлено к некоей тайне, тайне Творца, Автора, и из этой тайны и разворачивается игра Хармса в Бога-Творца и Бога-Судью.

Цитированная литература

1. Друскин Я. Чинари // "...Сборище друзей, оставленных судьбою". А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: "чинари" в текстах, документах и исследованиях. В 2 т. – М., 2000. – Т.1.
2. Ревяков И.С. Чуть как один из онтологических аспектов творчества Даниила Хармса // Филологический сборник. – Вып. 2. Сборник научных работ. – Донецк, 2001.
3. Дневниковые записи Даниила Хармса // Минувшее: Исторический альманах. – Вып. 11. – 1991.
4. Кацис Л. Пролегомены к теологии ОБЭРИУ (Даниил Хармс и Александр Введенский в контексте Завета Св. Духа) // Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература. – М, 2000.
5. "... Сборище друзей, оставленных судьбою". А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: "чинари" в текстах, документах и исследованиях. В 2 т. – М., 2000.
6. Хармс Д. СОН двух черномазых ДАМ // Хармс Д. Собрание сочинений. В 3 т. Т.1. Авиация превращений. – СПб., 2000.
7. Хармс Д. <О существовании, о времени, о пространстве> // Даниил Хармс. Неизданный Хармс. Полн. Собр. соч. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения: не вошедшее в т. 1 – 3. – СПб., 2001.
8. Хармс Д. Судьба жены профессора // Хармс Д. Собрание сочинений: В 3 т. – Т. 2: Новая Анатомия. – СПб., 2000.
9. Библия Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. – М., 1993.
10. Гоголь Н.В. Авторская исповедь // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. – Т.6. – М, 1978.
11. Токарев Д.В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. – М., 2002.
12. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М, 1996.

13. Хармс Д. Письмо К.В. Пугачевой от 16 октября 1933 г. // Даниил Хармс. Неизданный Хармс. Полн. Собр. соч. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения: не вошедшее в т. 1 – 3. – СПб., 2001.
14. Ямпольский М. Беспамятство как исток: Читая Хармса. – М., 1998.

Анотація

У статті розглядається співвідношення двох онтологічних аспектів поетики Д. Хармса: дива та нісенітниці в контексті його вірша "СОН двох черномазих ДАМ".

Annotation

The article is devoted to the analysis of the correlation of two ontological aspects of D. Kharms' poetics – miracle and nonsense – in the context of his poem "The DREAM of two swarthy LADIES".

*Стаття надійшла до редакції 26.05.2005
Стаття поступила в редакцію 26.05.2005*

Голубенко М.Р.

**ПОЭТИКА “БЕЗДНЫ ВРЕМЕНИ”
(ОБРАЗ ВОСПРИЯТИЯ БЕСКОНЕЧНОСТИ
В СТИХОТВОРЕНИИ
И. БРОДСКОГО “ПИСЬМА РИМСКОМУ ДРУГУ”)**

*Настоящее странствие, милая амазонка,
начинается раньше, чем скрипнула половица,
потому что губы смягчают линию горизонта,
и путешественнику негде остановиться.*

И. Бродский. “Ты узнаешь меня по почерку.
В нашем ревнивом царстве...” (“Уrania”)

Принципиальное значение категории времени для творческой деятельности состоит в том, что эта форма связи вещей утверждается на любом уровне иерархии бытия, в любой альтернативной реальности. Поэтому и в “настоящем странствии” возникает вопрос, который Хайдеггер сформулировал в отношении мира в целом: “...почему, каким образом и откуда говорит в бытии такая вещь как время?” [1, с. 392]

Такая исследовательская установка особенно актуальна, если воплощенное в произведении искусства время является одним из главных источников художественного впечатления. Например, когда ясно ощутимы такие феномены человеческого бытия, как медленно текущее или быстро текущее время. Поскольку первое постоянно будет в центре нашего внимания, обратимся к противоположному случаю. Прочитаем ироническое стихотворение Алексея Апухтина – обработку студенческой песни середины 19 века, в котором можно увидеть творчески развернутый хрестоматийный тезис Экклезиаста. Эта “внутренняя форма” опредмечивается на протяжении всех двадцати семи стихов в сплошной “галопирующей” и, к тому же, глубокой рифме, которая оказывается чрезвычайно сильным участником от ритма в создании иронии, поскольку уравнивает (“все суета!” [Эккл. 1:2]) все события человеческой жизни. Абсолютное созвучие по вертикали воспроизводит “дурную” бесконечность,

стирает различие между событиями, отвлекает внимание на себя от смысла самих событий. В результате даже закономерный трагический финал выглядит как случайное недоразумение:

Когда будете, дети, студентами,
Не ломайте голов над моментами,
Над Гамлетами, Лирами, Кентами,
Над царями и над президентами,
Над морями и над континентами

.....
Окружайте себя контрагентами,
Говорите всегда комплиментами

.....
Обошьют вам мундир позументами,
Грудь украсят звездами и лентами!..

.....
И прикроют ваш прах монументами. [2, с. 242]

При таком расположении идей все события “биографического” сюжета не только иронично отождествляются, как, например, лепешки от кашля (“пеперменты”) и могильные камни, но и словно протекают одновременно, сюжетное время – время человеческого бытия – ускоряется; жизнь пролетает в одно мгновение. Таким образом, временная организация стихотворения рождает смысл “мелькнет и нет” и вводит в содержательный план произведения известную пессимистическую точку зрения.

Изучение временных элементов художественного целого позволяет подключить их к решению широкого диапазона проблем: от стиля конкретного произведения до конструирования отдельных видов поэзии. Актуальность и необходимость такого подхода очевидна. В “Философии искусства” Ф.В. Шеллинга мы видим принципиальную соотнесенность понятий бесконечного и конечного с категориями художественно-эстетической предметности. Например, говоря об эпосе, он отмечает, что в нем конечное и бесконечное образуют единство, поэтому “поэт должен отдаться настоящему без душевного раздвоения, без воспоминаний о прошедшем и без забегания в будущее; ему некуда спешить, так как и в движении он пребывает в покое, предоставляя движение лишь предмету”

[3, с. 430]. Иным образом “говорит” время в лирической поэзии. Здесь проявляется противоположность бесконечного и конечного, и вследствие этого, делает вывод немецкий философ, “предметы лирического стихотворения имеют моральный, воинственный, вообще страстный характер”, поскольку “страсть – отличительное свойство конечного и особенного в противоположность общему”. И далее: “лирическое искусство есть специальная форма самосозерцания и самосознания подобно музыке, где находит свое выражение не образ, но душа, не предмет, но настроение” [3, с. 419]. Поэт здесь не пребывает в покое, поскольку в “душе” и в “настроении” время опредмечивается в постоянной динамике, ибо “именно душа надеется, имеет намерения, вспоминает”, именно она “есть причина факта, что эти состояния (прошлое и будущее – М. Г.) существуют” [4, с. 306]. Отсюда очевидный вывод: эпическое и лирическое мироощущение имеют различную временную структуру. Мимесис “реки времени”, величественно спокойное, неторопливое созерцание мира и его приятие как некой целостности с одной стороны и движение души, перемена настроения, желание изменить жизнь – с другой. Каждая из этих форм восприятия мира по-своему опредмечивается в эстетическом объекте, имеет свои способы репрезентации.

Преобразование времени (и любой другой формы связи вещей) в художественную реальность сопровождается его преломлением в материале художественного произведения и в способах организации этого материала. Так, в “Философии искусства” Ф.Шеллинг приводит мысль Дионисия Галикарнасского о том, что наиболее желательным для эпоса является то, “чтобы автор не проявлялся” [3, с. 419]. В “Письмах к римскому другу” Бродский обнажает этот прием парадоксальным образом. В этом произведении логика сюжета вступает в противоречие с логикой течения жизни, с одноплавающей и ограниченной во времени последовательностью посланий. После письма, в котором герой, чувствуя приближение смерти, обращается к другу с последней просьбой:

Забери из-под подушки сбереженья,
там немного, но на похороны хватит.

.....
Дай им цену, за которую любили,
чтоб за ту же и оплакивали цену. [5, с. 217]

Появляется еще одно письмо, состоящее с предыдущим в очевидной смысловой связи:

Зелень лавра, доходящая до дрожи.
Дверь распахнутая, пыльное оконце.
Стул покинутый, оставленное ложе.
Ткань, впитавшая полуденное солнце.

Понт шумит за черной изгородью пиний.
Чье-то судно с ветром борется у мыса.
На рассохшейся скамейке – Старший Плиний.
Дрозд щебечет в шевелюре кипариса.

Эти два четверостишия графически отбиты от предыдущей пары, как и все послания друг от друга, и также написаны Х6, то есть заключительное письмо графически и метрически никак не выделено. Такой композиционный ход указывает на некую глубинную связь там, где опыт говорит о разрыве (между “забери из-под подушки сбереженья” и “оставленное ложе”). Художественное значение преемственности материала при разворачивании ценностно и семантически неоднородного содержания мы только что рассмотрели на примере стихотворения А. Апухтина. Вспоминается также полотно Пикассо “Свидание”, сюжет которого – встреча сестер: монахини и проститутки. Однако художник пишет их в одной манере, одинаковыми темными безжизненными красками, и мы видим не проститутку и монахиню, а двух сестер, двух женщин, испытывающих одни и те же чувства.

Итак, в месте ожидаемого смыслового перехода продолжается движение, которое не знает границ. Перед нами не привычный эпилог или завещание, а продолжение некоей покинутой субъектом линии, уходящей в бесконечность. И как продолжение этой цепи, перед нами такое же письмо, как и все остальные, составляющие трагический отрезок “добровольное изгнание – смерть в одиночестве”, но открывающее идеальный ряд, где субъект не проявляется как адресант, но лишь метафизически, как форма только времени. И, таким образом, безусловный ко-

нец героя не теряется в бесконечной “реке времени”. Поскольку к нашей теме непосредственно относятся приемы композиции, опредмечивающие течение и игру времени, остановимся на этом художественном решении подробнее.

Рассмотрим сначала все письма кроме последнего, то есть собственно “письма из провинции в Рим”. Внутренняя форма жанра переписки включает в себя четкие границы пространства и времени. Идея поступательного движения внутри временных границ отражена, как мы уже отметили, в фабуле, в заглавии и в свойственных эпистолярному жанру четких или “растворенных” в семантике хронологических указателях:

Нынче ветрено.
Скоро осень.
Вот и прожили мы больше половины.
Неужели до сих пор еще воюем?
Скоро, Постум, друг твой, любящий сложенью
долг свой давний вычитанию заплатит.

В соответствии с жанровой спецификой собственно письма образуют довольно пестрый фон для последнего послания. Они динамично оттеняют финал многообразием “сюжетов”, которые обыкновенно и являются предметом в такого рода форме диалога: погода, занятия, новости, приглашение, просьба, окружающая обстановка, размышления, воспоминания. Несколько в стороне стоят две миниатюры, которые воспринимаются как произведения в произведении. В одной из них перед нами две пифагии, словно списанные героем с надгробий и снабженные собственным комментарием: “Даже здесь не существует, Постум, правил”. Интересно, что Бродский сам здесь прибегает к цитированию древнего текста [6, с. 250]. В другом случае, где передается разговор с гетерой, письмо воспринимается как эпиграмма, которую поэт посылает в Рим. К этому посланию в наибольшей степени можно отнести подзаголовок произведения: как и Марциал, герой здесь прежде всего пытается развлечь друга. Но, несмотря на такое разнообразие, художественный мир Писем” уравновешен. Этот эффект достигается благодаря стречным замедляющим композиционным приемам – лейтмотиву

тивам времени и одиночества. Постоянное присутствие образов восприятия времени вдали от человеческой суеты не только привносит статику, но и помогает, как и в финале, в образе смены субъекта высказывания, избежать пафоса. Это противопоставление определяет композицию второго письма:

Посылаю тебе, Постум, эти книги.
Что в столице? Мягко стелют? Спать не жестко?
Как там Цезарь? Чем он занят? Все интриги?
Все интриги, вероятно, да обжорство.

Я сижу в своем саду, горит светильник.
Ни подруги, ни прислуги, ни знакомых...
Вместо слабых мира этого и сильных –
Лишь согласное гуденье насекомых.

Бродский вновь использует окказиональное время – замедленное, позволяющее увидеть окружающий мир как некий длительный промежуток, который не уходит в прошлое и не поддается будущим. Герой-поэт (как и Марциал, он посылает в Рим свои книги) своим неизменным служением языку преодолевает разрушительное влияние времени, что позволяет ему с иронией говорить об исторических событиях или переменах в светской жизни:

Как там в Ливии, мой Постум, – или где там?
Неужели до сих пор еще воюем?

Помнишь, Постум у наместника сестрица?
Худошавая, но с полными ногами.
Ты с ней спал еще... Недавно стала Жрица.
Жрица, Постум, и общается с богами.

Такое отношение добровольного изгнанника к миру совпадает с отношением Поэта к своему предмету (“река времени”). Поэтому, как и в картине Пикассо, много общего в материале, из которого созданы два разных мира “Писем” – “мир с героем” и “мир без героя”. Бродский часто композиционно противопоставляет

многообразию форм что-либо неизменное, долговременное, повторяющееся. Подобную повествовательную стратегию можно объяснить находящимся в основании мира принципом целостности. У художника есть свой метод осмысления метафизической картины мира – “подражая жизни, подражать смерти”. Именно в этом единстве, проистекающем из сущности времени, становится возможным высшее определение человека. Понимание этого, по мысли Льва Шестова, можно найти уже в античности: “Греческий катарзис, очищение, имеет своим источником убеждение, что непосредственные данные сознания, свидетельствующие о неизбежной гибели всего рождающегося, открывают нам премирную, вечную, неизменную и навсегда непреодолимую истину” [14, с. 618]. Связь между Единым и человеком, увлекаемым течением времени, жизни, эпохи, всегда была предметом искусства. И в эпиграмме Марциала, и в стихотворении Пушкина “К вельможе”, где соответственно герой и персонаж выступают из мира окружающих вещей, мы находим вариации классического сюжета созерцания бездны, приближения к вечности:

Ты шестьдесят поутру обиваешь порогов, сенатор,
Я же при этом кажусь всадником праздным тебе,
Из-за того, что ни свет ни заря не бегу я по Риму
И поцелуев домой тысячи я не тащу.
Все это делаешь ты, чтобы консулом стать, чтобы править
Иль нумидийцами ты, иль в Каппадокийской земле. [7, с. 320]

Ты, не участвуя в волнениях мирских,
Порой насмешливо в окно глядишь на них
И видишь оборот во всем кругообразный.

Так, вихорь дел забыв для муз и неги праздной
В тени порфирных бань и мраморных палат,
Вельможи римские встречали свой закат.
И к ним издавека то воин, то оратор,
То консул молодой, то сумрачный диктатор
Являлись день-другой роскошно отдохнуть,
Вздохнуть о пристани и вновь пуститься в путь. [8, с. 473]

Каждый художник оказывается перед задачей сотворения образа бесконечности. Торнтон Уайлдер, например, заканчивает свой роман “Восьмой день” тем, что его... нельзя закончить. Писатель неожиданно появляется в образе рассказчика и в спокойной манере, избегая пафоса, сообщает о принципиальной невозможности изобразить границы истории, с которой познакомился читатель, поскольку она – часть другой, бесконечной Истории. Мир как целое мы узнаем в образе “цельнотканного гобелена”, из которого внешним взглядом можно выхватить лишь фрагмент, размером не больше ладони.

“Здесь рассказана некая история.

Но история существует только одна. Началась она с сотворения человека и придет к концу лишь тогда, когда угаснет последняя искра сознания последнего человеческого существа. Все другие начала и концы – всего только произвольные условности, замены, прикидывающиеся самодовлеющим целым, утешая по мелочам, или по мелочам заставляя отчаиваться. Неуклюжие ножницы рассказчика вырезают несколько фигур и кусочек времени из огромного гобелена истории. А вокруг прорехи топорщатся перерезанные нити утка и основы, протестуя против фальши, против насилия”. [9, с. 458]

Поэтому роман “не заканчивается”: останавливается внешний взгляд, белый лист сменяет вереницу знаков, в которой не находит себе места даже традиционное в таких случаях многогочие. Слово “отрывается” от материальной поверхности, Смысл возвращается в свою родную стихию – в Вечность. Сам текст оказывается “кусочком” бесконечной картины:

“Немало споров идет о рисунке, который выткан на гобелене. Иным кажется, будто они видят его. Иные видят лишь то, что им велят увидеть. Иным помнится, что когда-то они видели этот рисунок, но потом позабыли. Иные толкуют его, как символ постепенного освобождения всех угнетенных и эксплуатируемых на земле. Иные черпают силу в убеждении, что рисунка вообще никакого нет. Иные ” [9, с. 496]

Образом бесконечности заканчиваются и “Письма к римскому другу”. Обратимся к двум последним четверостишиям. Определим, каким образом в представленных здесь различных элементах выразительной системы находит отражение изменение субъектно-объектных отношений и сопровождающая переход игра времени. Сразу встает вопрос о субъекте высказывания. Безусловно, “внесюжетное” пространство и стилистика “драматической ремарки” – это “территория” автора. Однако, как мы уже знаем, герой “Писем” – поэт, а значит, мы можем видеть в финале не традиционную внешнюю смену поэтического субъекта (герой – автор), а еще одно произведение в произведении, т. е. изменение субъектности. Герой предстает всецело воображающим – Поэтом. Кроме того, как мы уже говорили, никаких внешних атрибутов “слов автора” в тексте нет.

При разрыве сюжетной траектории в финальном восьмистишии происходит заметный семантический и стилистический сдвиг. Хронологическое повествование героя из своего “настоящего” сменяется картиной неизменного, повторяющегося, вечного. (Ср. в “Кафе”: “живые картины, которые пишет время” и “покой, безмятежность, безадресность, форма «небытия»). Неожиданное послание открывается единственным в стихотворении парадоксальным стихом: “Зелень лавра, доходящая до дрожи”, – где отсутствие созерцателя проявляется в стирании внешней формы предмета, в ослаблении предметной определенности, свойственной эпистолярному жанру, в котором сообщение нуждается в ясно очерченных понятиях:

Нынче ветрено и волны с перехлестом.
Посылаю тебе, Постум, эти книги.
Здесь лежит купец из Азии.

И хотя далее речь идет о самых обыкновенных вещах, среди которых жил герой, первый стих, занимая сильное место, набрасывает метафизический покров на всю картину, которая к тому же безлюдна и, мы покажем это далее, не имеет границ, как “цельнотканый гобелен” Уайлдера.

Бродский, переводя здесь повествование в метафизический план, сталкивает разные формы восприятия в одном акте

мысли. Для большей ясности приведем еще несколько примеров опредмечивания этой яркой фигуры.

Плывет в тоске необъяснимой
среди кирпичного надсада...
.....
и льется мед огней вечерних...
“Рождественский романс” [5, с. 7]

Художник нам изобразил
Глубокий обморок сирени...
О. Мандельштам “Импрессионизм” [10, с. 155]

Отметим также, что, вглядываясь в прошлое, мы видим нарастание интенсивности творческого оформления нехудожественных жанров. Так, например, Александр Суворов рапорт графу Панину о близкой поимке Пугачева заключает знакомой нам стилистической фигурой: “Надежда блистает!” [Цит. по: 11, с. 138].

М.Л.Гаспаров в статье “Поэзия Пиндара” этот поэтический метод извлекать больше смысла описал так: “...чувства меняются своим достоянием, – и тогда мы читаем про “чашу, вздыбленную золотом”” [12, с. 55]. И в нашем примере не передается шелест листьев на ветру, (как, например, изображается во втором письме привычный звуковой фон в саду), а происходит семантический прорыв, раскрывается новое состояние эпического единства конечного и бесконечного. До последнего письма лирический элемент поддерживался в том числе и изображением конечного в бесконечном, их противопоставлением:

Нынче ветрено и волны с перехлестом.
Скоро осень, все изменится в округе.
Смена красок этих трогательней, Постум,
чем наряда перемена у подруги.

Дева тешит до известного предела –
дальше локтя не пойдешь или колена.
Сколь же радостней прекрасное вне тела:
ни объятье невозможно, ни измена!

В первом стихе последнего письма метафорическое одушевление “зелени” – главенствующего вечного элемента пейзажа (далее – “изгородь пиний” и “шевелюра кипариса”) – сближает с ней человека, созерцающего бездну:

Взгляни на деревянный дом.
Пмножь его на жизнь. Пмножь
на то, что предстоит потом.
Полученное бросит в дрожь... [5, с. 510].

Поэтому в последнем письме мы ясно ощущаем характерную тональность Бродского, в которой опредмечивается Вечность:

Я внимал бы ровному голосу, повествующему о вещах,
не имеющих отношенья к ужину при свечах... [5, с. 301].

Рассмотрим стилевое воплощение преодоления предметной точки зрения, которое уже намечено в только что проанализированном нами стихе. С одной стороны смысл последнего письма противоречит названию произведения – не “Письмо к римскому другу”, а скорее *urbi et orbi*, – с другой – сближается с основными мотивами предыдущих писем: одиночеством, покоем, бескрайним простором, “всепожирающим” временем. Последнее письмо является полностью описательным, чем и объясняется остановка сюжетного времени, которая напрямую соотносится с центральным тематическим комплексом финала – преодолением небытия. В материи стиха проступают приметы вечности. Они становятся особенно выразительными на фоне описания покинутого героем мира, в котором “вечная вещь” – книга – как полноправный поэтический субъект занимает освободившийся излюбленный уголок героя: “на рассохшейся скамейке – Старший Плиний”. В свою очередь описательный элемент, а вместе с ним и замедление сюжетного времени, оттенен уже отмеченным разнообразием мотивов и средств изложения эпистолярного жанра в предыдущих письмах. В них отражено не только течение, но и игра психологического времени, поскольку

герой постоянно слышит его противоположные “голоса”, ощущая свое положение между прошлым и будущим, столицей и провинцией, одиночеством и радостью встречи с другом.

В последнем письме также отсутствуют отмеченные нами ранее хронологические указатели. Их место могут заменить знаки открытого временного значения: “как всегда”, где речь идет о природе (“чье-то судно с ветром борется у мыса”) или “теперь”, где герой-поэт напоминает нам о себе (“стул покинутый, оставленное ложе”). Таким образом, композиционно противопоставлено субъективное содержание и главный его элемент – игра психологического времени – и объективное описание, в котором через пластическую изобразительность представлен образ бесконечности. “Рассказ останавливается, рассказчик и читатель... выходят из его потока, чтобы в незаинтересованном созерцании статичной картины пережить свою внеситуативность” [13, с. 61]. В последнем письме мы выходим из “хронологии”, то есть из ситуации, которую нельзя отделить от нашей телесной жизни, и погружаемся в состояние вечнодлющегося. В художественной реальности писем мы находим два мира – где правит время и иного, – которым соответствуют лирическое и эпическое мироощущение, причем второе, несомненно, является принципиальным фоном всего произведения.

Характер организации словесного материала также придает поэтическому рассказу замедленность движения. Последние два четверостишия – лексически, синтаксически и семантически самый ровный отрезок произведения. По вертикали и по горизонтали мы видим очень согласованное проявление языковых элементов, чему противится смысловой характер предыдущих писем-мыслей. Строгое расположение по стихам фраз, выражающих к тому же одну и ту же художественную идею, и синтаксический параллелизм, придают интонации характер морского прибоя, отсчитывания времени – “Понт шумит”. С этим согласуется полное отсутствие каданса, которое можно определить как интонационную фигуру бесконечности. После синтаксически выделенной предпоследней фразы, в которой значительными паузами с двух сторон отмечен “вертикальный” акцент пейзажа, “вечная вещь” – книга как субъект преодоления небытия, – в последней строке мы снова возвращаемся к естест-

венной модели – “подлежащее – сказуемое – обстоятельство”, – определяющей интонацию предыдущих стихов.

Итак, мы наблюдаем художественное выражение невозможности для последнего письма быть завершением “истории”. Композиционная незаконченность становится приемом изображения “бездны времени” и тем самым не противоречит эстетической завершенности произведения – нет необходимости продолжать повествование, поскольку по фрагменту узнается вся картина. Стихотворение заканчивается тем же, чем и начиналось – описанием “прекрасного вне тела”, но теперь высказывание лишено всякого субъективного содержания. Идея бесконечности трансформируется в образ пейзажа, с которым сливается герой в единственно возможной здесь форме – своего телесного отсутствия. Перед нами уже не индивидуальное бытие между прошлым и будущим, не лирический герой – субъект восприятия “всепожирающей” стихии – “мы, оглядываясь, видим лишь руины”, – а всеобщее состояние, несоотносимое с модусами времени, и Слово, с которым связывается идея продолжения Жизни:

На разошедшей скамейке – Старший Плиний.

Цитированная литература

1. Хайдеггер М. Время и бытие // Время и бытие: Статьи и выступления – М., 1993.
2. Апухтин А. Н. Сочинения. – М., 1985.
3. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М., 1999.
4. Августин Аврелий. Исповедь. – М., 1991.
5. Бродский И.А. Перемена Империи: Стихотворения (1960 – 1996). – М., 2001.
6. Гаспаров М.Л. Древнегреческая эпиграмма // Гаспаров М.Л. Об античной поэзии. – СПб., 2000.
7. Марциал М.В. Эпиграммы. – СПб., 1994.
8. Пушкин А.С. Собр. Соч.: В 3 т. – М., 1985. – Т.1.
9. Торнтон Уайлдер. День Восьмой – М., 1977.
10. Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. – М., 2001.
11. Грот Я.К. Жизнь Державина – М., 1997.

12. Гаспаров М.Л. Поэзия Пиндара // Гаспаров М.Л. Об античной поэзии – СПб., 2000.
13. Аверинцев С. С. Греческая “литература” и ближневосточная “словесность” // Образ античности. – СПб., 2004.
14. Шестов Л. Киргегард и экзистенциальная философия // Шестов Л. Апофеоз беспочвенности – М., 2000.

Анотація

Стаття присвячена своєрідності зображення “безодні часу” у вірші Й. Бродського “Листи до римського друга”. Розглядається проблема єдності композиційної незавершеності та естетичної довершеності твору.

Annotation

The article deals with the originality of representation of “the abyss of time” in J. Brodsky’s poem “The Letters to The Romanian Friend”. The article considers the problem of the unity of the compositional incompleteness and the aesthetic wholeness of the literary work.

*Стаття надійшла до редакції 3.06.2005
Стаття постуила в редакцію 3.06.2005*

Відомості про авторів

- Білокінь С.О.* – аспірант ДонНУ
Бубир Н.В. – аспірант ДонНУ
Гіришман М.М. – доктор філологічних наук, професор ДонНУ
Голубенко М.Р. – здобувач ДонНУ
Домашенко О.В. – кандидат філологічних наук, доцент ДонНУ
Климова О.В. – здобувач ДонНУ
Кравченко О.А. – кандидат філологічних наук, доцент ДонНУ
Логвинова І.В. – аспірант ДонНУ
Пипенко О.Ю. – аспірант ДонНУ
Попова А.В. – старший викладач ДонНУ
Просцевічус В.Е. – доцент Горлівського державного педінституту іноземних мов
Ревяков І.С. – аспірант ДонНУ
Рябова І.В. – старший викладач Донецького інституту соціальної освіти
Свенцицька Е.М. – доцент Донецького гуманітарного інституту
Удяк Г.І. – кандидат філологічних наук, викладач Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка
Чобанюк М.М. – викладач Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка
Шкуронат М.Ю. – здобувач Горлівського державного педінституту іноземних мов
Шульдишова А.А. – аспірант ДонНУ

Сведения об авторах

- Белоконь С.А.* – аспірант ДонНУ
Бубирь Н.В. – аспірант ДонНУ
Гиршман М.М. – доктор филологических наук, профессор ДонНУ
Голубенко М.Р. – соискатель ДонНУ
Домашенко А.В. – кандидат филологических наук, доцент ДонНУ
Климова Е.В. – соискатель ДонНУ
Кравченко О.А. – кандидат филологических наук, доцент ДонНУ
Логвинова И.В. – аспирант ДонНУ
Попова А.В. – старший преподаватель ДонНУ
Просцевичус В.Э. – доцент Горловского государственного педагогического института иностранных языков
Пыпенко О.Ю. – аспирант ДонНУ
Ревяков И.С. – аспирант ДонНУ
Рябова И.В. – старший преподаватель Донецкого института социального образования
Свенцицкая Э.М. – доцент Донецкого гуманитарного института
Удяк Г.И. – кандидат филологических наук, преподаватель Дрогобычского государственного педагогического университета им. Ивана Франко
Чобанюк М.М. – преподаватель Дрогобычского государственного педагогического университета им. Ивана Франко
Шкуронат М.Ю. – соискатель Горловского государственного педагогического института иностранных языков
Шульдишова А.А. – аспирант ДонНУ

ЗМІСТ

| | | |
|---|--|-----|
| редакції | | 5 |
| ДІЛ 1. ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ | | |
| Іман М.М. | Автор – рід – жанр – стиль: їх відношення і взаємозв'язок в індивідуально-авторську епоху | 6 |
| Щасенко О.В. | Про суб'єктивно-антиномічне завершення поетичного цілого | 25 |
| Щасенко О.Ю. | Ліричний суб'єкт як світотвірний фактор | 36 |
| Щасенко О.А. | Піднесене як не-естетичне | 53 |
| Щасенко Е.М. | Концепція слова в працях Ю.М. Лотмана | 61 |
| Щасенко М.Ю. | До проблеми іконічності в літературознавстві | 71 |
| Щасенко Н.В. | Поняття рок-жанру | 82 |
| Щасенко А.А. | Музичні елементи в літературному тексті: проблеми сучасного вивчення | 90 |
| Щасенко М.М. | Постколоніальна критика | 99 |
| ДІЛ 2. ПОЕТИКА, ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ | | |
| Щасенко А.В. | Трансформація "просвітницької прогулянки" в "Замогильних нотатках" Ф.-Р. де Шатобріана | 111 |
| Щасенко І.В. | Проблема диференціації романтизму в сучасному літературознавстві | 124 |
| Щасенко В.Е. | Архітектоніка жертви в романі О.С. Пушкіна "Євгеній Онегін" | 133 |
| Щасенко Г.І. | Образ ангела у контексті романтичної іронії Гайнріха Гайне | 140 |
| Щасенко І.В. | Історія та нарація в повісті Л.М. Толстого "Хаджи-Мурат" | 149 |
| Щасенко О.В. | Слово та число в концепції М.С. Гумільова | 162 |
| Щасенко С.О. | Особливості творення образу міста в українській інтелектуальній прозі 20-х років ХХ століття (на матеріалі творів В. Домонтовича "Доктор Серафікус", В. Підмогильного "Невеличка драма") | 167 |
| Щасенко І.С. | Страшний Суд та нічний горщик (про деякі особливості поезики Даниїла Хамса) | 176 |
| Щасенко М.Р. | Поетика "безодні часу" (образ сприйняття безкінечності у вірші Й. Бродського "Листи до римського друга") | 186 |
| Щасенко про авторів | | 200 |

СОДЕРЖАНИЕ

| | | |
|--|---|-----|
| РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ | | |
| Гиршман М.М. | Автор – род – жанр – стиль: их отношения и взаимосвязь в индивидуально-авторскую эпоху | 6 |
| Домашенко А.В. | О субъективно-антиномическом завершении поэтического целого | 25 |
| Пыпенко О.Ю. | Лирический субъект как мирообразующий фактор | 36 |
| Кравченко О.А. | Возвышенное как не-эстетическое | 53 |
| Свенцицкая Э.М. | Концепция слова в трудах Ю.М.Лотмана | 61 |
| Шкурпат М.Ю. | К проблеме иконичности в литературоведении | 71 |
| Бубырь Н.В. | Понятие рок-жанра | 82 |
| Шульдишова А.А. | Музыкальные элементы в литературном тексте: проблемы современного изучения | 90 |
| Чобанюк М.Н. | Постколониальная критика | 99 |
| РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА, ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ | | |
| Щасенко А.В. | Трансформация "просветительской прогулки" в "Замогильных записках" Ф.-Р. де Шатобріана | 111 |
| Щасенко І.В. | Проблема дифференциации романтизма в современном литературоведении | 124 |
| Щасенко В.Э. | Архитектоника жертвы в романе А.С. Пушкина "Евгений Онегин" | 133 |
| Щасенко Г.И. | Образ ангела в контексте романтической иронии Генриха Гейне | 140 |
| Щасенко І.В. | История и наррация в повести Л.Н. Толстого "Хаджи-Мурат" | 149 |
| Щасенко Е.В. | Слово и число в концепции Н.С.Гумилева | 162 |
| Щасенко С.А. | Особенности создания образа города в украинской интеллектуальной прозе 20-х годов ХХ века (на материале произведений В. Домонтовича "Доктор Серафикус", В. Пидмогильного "Небольшая драма") | 167 |
| Щасенко І.С. | Страшный Суд и ночной горшок (о некоторых особенностях поэтики Даниила Хармса) | 176 |
| Щасенко М.Р. | Поэтика «бездны времени» (образ восприятия бесконечности в стихотворении И. Бродского «Письма римскому другу») | 186 |
| Щасенко об авторах | | 201 |

УДК 82.0

Від реда

РОЗДІЛ
Гіршман

Літературознавчий збірник. – Вип. 21-22. – Донецьк: ДонНУ,
2005. – 204 с.

Домашен

Пипенко
Кравчені
Свенциц
Шкуропа
Бубир Н.
Шульди

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного
літературознавства.

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

Чобанюк

Рецензенти:

РОЗДІЛ
Попова А

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

Логвинов

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

Просцеві

Удяк Г.І.

ISBN 966-72-77-79-8

Рябова І.Е

© Донецький національний університет, 2005

Климова С
Білокін С

Підписано до друку 14.07.2005 р. Формат 60х90/16. Папір типографський.
Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 12,75. Тираж 300 прим. Замовлення №1074

Ревяков І.І

Видавництво Донецького національного університету,
83055, м.Донецьк, вул. Університетська, 24

Голубенко

Надруковано: Центр інформаційних комп'ютерних технологій
Донецького національного університету
83055, м.Донецьк, вул. Університетська, 24

Відомості

Свідоцтво про держреєстрацію:
серія ДК №1854 від 24.06.2004 р.