

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

***Литературоведческий
сборник***

Выпуск 26-27

Донецк, 2006

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. – Вып. 26-27. – Донецк: ДонНУ, 2006. – 248 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;

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

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

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

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

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

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

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

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

Кравченко О.А., кандидат филологических наук, доцент;

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:

Мироненко Л.А., 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, 2006

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 исключаящее, а наоборот, предполагающее сосуществование и диалог различных школ, концепций, языков и т.д.*
- *«Литературоведческий сборник» – это возможность для филологов разных теоретических и практических ориентаций 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

Пыпенко О.Ю.

ПРОБЛЕМА КОНКРЕТНОСТИ-УСЛОВНОСТИ ПРЕДМЕТА В ЛИРИЧЕСКОМ МИРЕ

В лирическом мире (художественном мире лирического произведения) предметный уровень является факультативным*. Однако “беспредметная” лирика в чистом виде – достаточно редкое явление. Как правило, мир лирического стихотворения все же содержит большее или меньшее число предметных деталей.

Изображение предметной среды в лирическом произведении не достигает той степени проработанности и подробности, какая обычна для эпики. Тем не менее (а возможно, что и тем более), значимость предметности в лирическом мире чрезвычайно велика. В отборе пластических деталей лирического мира, в их взаимном расположении и отношении, в характере их связи с содержательным уровнем произведения ярко проявляется своеобразие лирического способа художественного освоения мира.

Предметный уровень лирического мира обладает рядом типологических особенностей, резко отличающих лирическую предметность от эпической или драматической. Задачей данной статьи является краткое рассмотрение этих особенностей.

Г.Н. Пospelов в работе “Лирика: среди литературных родов” пишет: “Не всегда... легко установить границы между собственно медитативной лирикой и другими разновидностями этого литературного рода. Для этого необходимо обратить внимание на то, в какой мере в том или другом стихотворении детали словесной изобразительности обладают вместе с тем и прямым предметным значением или же, при наличии своей

* Данная статья продолжает рассмотрение основных проблем изучения лирического мира. Об этом см. также: Литературоведческий сборник. Выпуски 21-22, 23.

психологической или отвлеченной иносказательности, они такой предметности не имеют” [1, с. 88]. Как видим, проблема соотношения словесной и предметной изобразительности имеет по крайней мере два аспекта: во-первых, это проблема определения степени конкретности или условности (иносказательности) предмета в лирическом мире, во-вторых – проблема разделения словесной и предметной изобразительности. Остановимся вначале на первом аспекте проблемы. Степень конкретности предмета в лирике – величина исторически изменчивая, связанная, кроме того, с требованиями жанра и индивидуально-авторской лирической системы. Но и в целом, при всех различиях в подходе к конкретности-условности в разных системах лирики, конкретность художественного предмета в лирике – принципиально иного рода, чем в эпическом произведении.

История литературы свидетельствует, что допущение в лирическое произведение предметности в прямом, не иносказательном смысле стало возможным только на последних, наиболее к нам близких этапах развития лирики. Лирический род всегда испытывал мощное давление традиции, малейшая вольность по отношению к которой воспринималась как художественно значимая. А традиция предписывала особое, поэтическое словоупотребление. Именно поэтическая иносказательность, опосредованность изображения мира поэтическими формулами воспринимались долгое время как неотъемлемый признак поэзии. В русской поэзии процессы нарастания значимости индивидуального поэтического контекста и, соответственно, усиления конкретности лирического предмета начинаются в 1820-е годы. Переломным моментом с этой точки зрения следует считать формирование реалистического стиля в пушкинской поэзии, а предельным выражением данной тенденции в XIX веке – лирику Некрасова, в которой, как отмечает А.П.Чудаков, впервые предстает “предмет как таковой – вне его словесно-литературного ореола” [3, с. 62].

В ходе литературной эволюции предмет в поэзии становится все более конкретным, “весомым, грубым, зримым”. Но с тенденцией к усилению конкретности предмета рука об руку идут другие тенденции. Во-первых, это все более отчетливое включение художественного предмета в систему интертекстуальных связей. Через это включение предмет в лирике приобщается мощной лирической

традиции. Возникая в произведении, он сразу входит во взаимодействие с традицией, обретая новые многообразные смыслы. Во-вторых, этот конкретный предмет одновременно все более психологичен, напрямую связан с внутренним миром лирического субъекта. Классическим примером этой тенденции можно считать знаменитую “перчатку с левой руки” Ахматовой.

Учитывая закономерности литературной эволюции, нельзя при этом не отметить неких постоянных, типологически присущих лирической предметности особенностей. Одна из главных такова: самое буквально предметное значение образа в лирике всегда предполагает наличие условно-символического значения. В эпическом произведении пластическая определенность предмета сама по себе гораздо самостоятельнее, “самозначимее”, чем в лирике. В лирическом же произведении каждый предмет обладает по меньшей мере двойной референцией – вещественной и условно-символической.

Проанализируем с этой точки зрения стихотворение И.Бродского, в котором прямо декларируется вещьность изображенных предметов, отказ от поэтической условности:

Я родился и вырос в балтийских болотах, подле
серых цинковых волн, всегда набегавших по две,
и отсюда – все рифмы, отсюда тот блеклый голос,
вьющийся между ними, как мокрый волос;
если вьется вообще. Облокотясь на локоть,
раковина ушная в них различит не рокот,
но хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник,
кипящий на керосинке, максимум – крики чаек.
В этих плоских краях то и хранит от фальши
сердце, что скрыться негде и видно дальше.
Это только для звука пространство всегда помеха:
глаз не посетует на недостаток эха.

Стихотворение является, действительно, настоящей декларацией художественного метода Бродского. Декларируемым принципом здесь становится последовательное разоблачение условно-символических штампов, связанных с традиционным представлением о поэтическом творчестве. В стихотворении вы-

страиваются два ряда предметов: ряд конкретных, подчеркнута “антипоэтических”, прозаически сниженных вещей и соотносящийся с ним ряд подразумеваемых и только отчасти проявленных в тексте условно-поэтических штампов. Причем первый ряд как бы надстраивается над вторым, он приобретает значение, лишь вступая в отношения со вторым. Охарактеризовать эти отношения исключительно как противостояние – значило бы во многом упростить их.

Набор традиционных поэтических образов, по-новому осмысляемых в стихотворении, отчетливо ориентирован на русскую классическую поэзию, на ее базовый образный арсенал. Так, в русской литературе образ Петербурга основан на двух взаимодополняющих символических парадигмах: с одной стороны, Петербург – блестящая имперская столица, воплощение духа государственности, европейских амбиций. Это “окно в Европу”, балтийские просторы, солёный и холодный морской ветер... С другой стороны, Петербург – гиблое место, город, построенный на болоте и человеческих костях, нечто неорганическое, противное русскому духу, наконец, фантазмагорическое. Бродский соотносит свой образ столицы русской поэзии с обеими парадигмами, одновременно отталкиваясь от обеих: “Я родился и вырос в балтийских болотах, подле / серых цинковых волн, всегда набегавших по две”. При этом в приведенных строках нет Города, он элиминирован из текста вообще. Здесь есть лишь природа, очевидно подлинная (в отличие от рукотворного, искусственного города), неприукрашенная и вещная. Кроме того, на фоне возможных сопоставлений образы приобретают явно стилистически сниженную окраску.

Понятия, традиционно связанные с поэзией и получившие в поэтической традиции устойчивый семантический ореол, в стихотворении Бродского “заземляются”, соотносятся с конкретным предметным кругом. Это “рифмы”, которые обнаруживают прямое родство с “серыми цинковыми волнами” (чтобы и “волны” не стали условно-поэтическими, они сильно утяжелены и прозаизированы). Это “голос”, который оказывается “блеклым” и вьется между рифмами, “как мокрый волос”. “Голос” радикально противостоит всякой искусственности и красавости, он предельно прост: “если вьется вообще”. Второй член проти-

вопоставления не назван, но проявлен: это “вьющийся”, искусственный, “витиеватый” поэтический голос, неприродное, искусственное “плетение словес”.

Здесь происходит переход от абстрактного к конкретному, который осуществляется не только за счет обнаружения родства “рифм” и “голоса” с “волнами” и “волосом”, но и как перемещение образов из звукового ряда – в зрительный. Формируется оппозиция, которая получит дальше неожиданное развитие: звуковое впечатление = условность = искусственность – зрительное впечатление = конкретность = естественность. Далее образы слуха продолжают переводиться в зрительные впечатления. Тема вслушивания поэта в звуки иного мира, вдохновения именно как слухового восприятия высшей реальности вызывает в памяти мгновенный ряд классических поэтических образов от “слуха вещего” Пушкина до “О чем поет ветер” Блока (отметим в этой связи противостояние “музыкальной” поэзии символистов “вещной” поэзии акмеистов). В стихотворении Бродского “рифмам” тоже соответствует внешний звук. Строки “Облокотясь на локоть, раковина ушная в них различит не рокот” можно воспринимать как описание слуховых впечатлений воспринимающего стихи, читателя, но с такой же вероятностью они могут означать и вслушивание самого поэта в звуки реальности. Второй смысл дополнительно мотивируется поэтической традицией. В отгалкивании от нее рельефно проступает значение противопоставления “рокота” и “хлопков полотна”. “Рокот” – нечто неконкретное, неартикулированное, при этом стилистически высокое. Впрочем, в данном контексте “высокий стиль” иронически снижается, поскольку вместо предопределенных традицией “божественного глагола”, “песни ветра” или “голоса Музы” здесь – нечто не только нечленораздельное, но главное – бессодержательное. Этой условной бессодержательности противопоставлены объекты в высшей степени конкретные и пластически выраженные. Слуховые образы настолько, насколько это возможно, становятся образами зрительными. А условность настолько, насколько возможно, “заземляется”, становится конкретной, телесно переживаемой. Поэтический слух трансформируется в образ “раковины ушной”, “облокотившейся на локоть” (отметим в этом образе не только пластичность его, но и родство с природой, а значит, естественностью, через “раковину”. В раковине слышен

шум моря, то есть тех самых “серых цинковых волн”). Звуки, соответствующие “рифмам”, тоже предельно конкретны и вещны. Источники этих звуков визуализированы. Отметим, однако, новую, отличительную особенность возникающих предметных образов: они неприродны, имеют отношение к человеку. Последовательное нанизывание этих образов, конечно, неслучайно, оно обладает внутренней логикой. “Хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник, кипящий на керосинке” – эти образы связаны либо с деятельностью человека (на первый взгляд, с деятельностью исключительно бытовой, нетворческой), либо с человеком как таковым. Полотно – продукт производственной деятельности, того, что называется ремеслом. Продукт этот – самый простой, безыскусный, неприукрашенный и одновременно связанный с ткачеством как одним из первых, главных, основных ремесел. Впрочем, полотно связано и с искусством через представление о нем как о материальной основе живописного произведения. Ставни – принадлежность человеческого жилища, часть окна. Традиционное символическое значение образа окна нельзя обойти вниманием, интерпретируя этот образ. Окно – граница между природным и культурным (человеческим) и одновременно – между внешним и внутренним миром самого человека. Логика последовательности образов здесь уже проясняется. Далее – “ладони”, уже собственно часть тела человека. Причем важно, что здесь – именно руки, “инструмент” ремесла. Но почему следующий образ – “чайник, кипящий на керосинке”? Здесь, не уходя от сугубой вещности, предметности и одновременно отталкиваясь от поэтической традиции, Бродский создает иронически преломленный образ уже духовной деятельности, духовного “продукта”. “Кипение” в душе поэта, звуки его песен, обращенные к небу, дух творца – все это символический фон, на котором обретает (не теряя, конечно, предметного значения) дополнительный смысл “чайник, кипящий на керосинке” и выходящий из его носика пар. Такая интерпретация получает подтверждение в следующем, завершающем перечислительный ряд образе. “Максимум – крики чаек”: если завершающий образ дает максимальную концентрацию каких-то характеристик, значит, предыдущие накапливали эти характеристики, двигаясь по нарастающей. В самом деле, смысловое движение в этом ряду идет от “ремесла” к “искусству”, от “вещественного” к “духовному”, от “внешнего” к

“внутреннему”. Эти слова стоит заключать в кавычки, поскольку такая трактовка образов соответствует их символическому уровню, а на уровне своей предметной выраженности они подобной интерпретации не предполагают. Более того, символическая интерпретация возможна лишь под углом иронического восприятия образов.

Птица в полете – чрезвычайно устойчивый традиционный образ поэтического вдохновения и самого поэта в его ипостаси творца. Орел и лебедь – самые востребованные с этой точки зрения образы в русской поэзии. Приемлемы также в этом контексте соловей, жаворонок и другие певчие птицы (мандельштамовский щегол). “Крики чаек” – явная апелляция к традиции и не менее явное отталкивание от нее. Этот образ завершает перечисление, обозначая границы поэзии. Это полет, но полет в рамках природного, вещного мира. Это песня, но не ориентированная на заведомое благозвучие, “рочот”, а предельно прозаическая – “крики чаек” (дополняющие не более благозвучные “хлопки” и звуки, издаваемые кипящим чайником).

Два со-противопоставленных семантических комплекса, о которых мы говорили выше, можно дополнить новыми позициями. Звуковое впечатление соотносится не только с условностью, искусственностью, но и с безусловностью творчества реалиями “здешнего” мира. А зрительное впечатление означает в лирическом мире этого стихотворения не только конкретность и естественность, но и детерминированность творчества всей окружающей действительностью в ее физической плотности и зримости.

Впрочем, этими значениями данные смысловые комплексы далеко не исчерпываются. Для лирического мира стихотворения Бродского очень важны пространственные характеристики. В их анализе особенно явно проступает неразрывность и взаимообусловленность предметного и условно-символического уровня образов. Пространственной осью художественного мира здесь явно становится горизонталь. Начиная с первого стиха, с “болот”, мы не встретим вертикально расположенных пространственных объектов. Чтобы расслышать “рифмы”, нужно “облокотиться на локоть”, то есть принять горизонтальное положение. И, наконец, пространство, детерминирующее процесс поэтического творчества, предстает как “плоские края”. Это, во-первых, пространство с горизонтальной доминантой, во-вторых, про-

странство неограниченное, бескрайнее. И здесь зрительные впечатления получают полную свободу и простор: “скрыться негде и видно дальше”. В “этих плоских краях” “сердце” свободно от “фальши”. “Фальшь” – это тот самый искусственный “рокот”. Противостояние горизонтали и вертикали приобретает метафорическое измерение. “Высокое” здесь есть “возвышенное” или, скорее, “выспреннее” в негативных коннотациях этого слова. “Плоское” – настоящее, реальное, правдивое. Образ эха, возникающий в последнем стихе, окончательно проясняет противостояние двух смысловых комплексов. “Рокот”, “фальшь” – это поэзия, ориентированная на “эхо”, остающаяся в рамках поэтических условий, не совершающая прорыва к реальности. Альтернатива такой поэзии – поэтическое творчество, непосредственно обращенное к живой действительности, где “скрыться негде”.

Как мы убедились, множество образов этого стихотворения обладают отчетливой и даже подчеркнутой предметностью, пластической выразительностью. При этом проникновение в художественное содержание произведения невозможно без символической и метафорической трактовки этих образов наряду с их буквальным пониманием в рамках предметного значения. Эта трактовка основывается, во-первых, на традиционных устойчивых значениях образов, закрепившихся в лирике, во-вторых, на общекультурном арсенале устойчивых символических образов, и, в-третьих, на индивидуально-авторской системе символических значений.

После проведенного анализа вернемся, однако, к вопросу о словесной и предметной изобразительности в лирике. Этот вопрос не исчерпывается признанием двойной – предметной и условно-символической – референции образов. Здесь важным оказывается специфическое именно для лирики соотношение плана мира с планом текста. Слово в лирике – всегда непрозрачно, оно довлеет себе. Значимость словесного плана в лирике такова, что вообще может дать основания для вывода о принципиально лингвистической природе поэтического образа. М.Я.Поляков пишет: “поэтическое произведение... становится внутренне упорядоченным высказыванием, в котором лирический субъект... создает, при посредстве языковых форм и системы поэтических контекстов, лирический образ мира. Поэтому “образность” в поэзии имеет лингвистический, а не пластический характер” [4,

с. 64]. С нашей точки зрения, признание исключительно лингвистического характера поэтической образности – преувеличение, но весьма симптоматичное.

Так или иначе, независимо от степени конкретности образного плана произведения, в лирическом произведении гораздо в большей степени, чем в эпическом, предметная и словесная изобразительность нераздельны. Образ мира, создаваемый лирическим стихотворением, неотделим от словесного плана никаким усилием воображения. “Очи” и “глаза” не просто слова разной стилистической окраски. Очи и глаза – существенно разные предметы. Конечно, все вышесказанное может быть отнесено и к произведению эпического рода. Дело здесь – в степени и в значимости единства плана мира и плана текста. Конечно, “Анна Каренина” говорит не “о чем-то”, а “что-то”. Но описание предметного уровня романа, его сюжета, облика действующих лиц поддается пусть неточному, но все-таки приблизительному пересказу. В лирике же это принципиально невозможно. В ней “образ мира, в слове явленный” никакому изъятию, даже частичному, из этого слова не подлежит.

При особой “концентрированности” лирического произведения (Т.И. Сильман называет ее “перенасыщенностью стихового ряда” [5]) семантика каждого слова становится точкой пересечения многочисленных, не поддающихся точному учету влияний. Это влияния контекста стихотворения, контекста жанра, стиля, авторского творчества или его периода, влияния ритмического, синтаксического, фонетического и других уровней организации текста, соотношения двойной – синтаксической и стиховой – его сегментации и так далее. Смысл слова в лирическом произведении всегда больше его номинативности. И это возможно даже без подключения мощного механизма метафоричности, о котором речь пойдет далее. Как отмечает Л.Я. Гинзбург: “...поэтическое может быть лишено всякой метафоричности, всякой вообще иносказательности, и все же эстетическое единство контекста придает ему многопланый, расширенный смысл, реализует потенциальные возможности значений и вызывает к жизни неожиданные признаки” [2, с. 10]. Вместе с этой поэтической многозначностью слова и неотрывно от нее возрастает и многозначность мира. Реалии этого мира не

существуют вне ритмического контекста, вне переключки синтаксических сегментов или значимого звукового облика слова.

Более того, некоторые исследователи полагают, что именно формальная сторона поэтического произведения может быть определяющей, предшествовать логико-смысловому наполнению образов. Так, В.Д.Сквозников [6] пишет о двух основных тенденциях, к которым, в принципе, сводятся стимулы лирического творчества. В одном случае определяющую роль играет идея, существующая до ее поэтического воплощения, какой-то тематический мотив. В другом случае определяющую функцию выполняет “словесно-образная, ритмическая, иная формальная находка”, детерминирующая идейное содержание образов. Очень показательным в этом отношении наблюдением К.И.Чуковского над взаимосвязью ритмического и образного строя в лирике Н.А.Некрасова: “Ритм всякого великого лирика есть проявление его основного душевного склада, его темперамента, и не следует ли из всего вышесказанного, что ритм в поэзии Некрасова, как и во всякой поэзии, есть явление первичное, а образы – явление производное, если не всегда и не всецело, то часто и в значительной степени обусловленное и даже порожденное ритмом. Он сам обмолвился однажды, что в процессе творчества звуки у него предшествуют мыслям, или, по крайней мере, являются отдельно от них:

В груди кипят рыдающие звуки...

Пора, пора им вверить мысль мою!” [7, с. 123].

Подытоживая все сказанное о предметной и словесной изобразительности в лирическом произведении, можно сделать следующие выводы.

1. В лирике предметное значение образа осложнено непременно его условно-символическим значением, связанным с поэтической традицией, с общекультурным символическим арсеналом и с индивидуально-авторским символическим контекстом. Именно за счет этой двойной референции происходит усложнение лирического события, о котором говорилось выше.

2. Предметная и словесная изобразительность в лирике полностью проникнуты друг другом и нераздельны.

3. Отсюда предметность в лирическом мире принципиально многозначна, контуры лирического предмета дwoятся и

троются вместе с удвоением, утроением (и так далее) значений слова. Приведем в этой связи высказывание Б.А.Ларина: “Как ритмическое членение есть очевидная и общепризнанная основа *знаковой* стороны лирики, так кратность, осложненность – существенный признак ее *семантической* стороны. <...>Лирика в большинстве случаев дает не просто двойные, а многорядные (кратные) смысловые эффекты; эти ряды значений не равно отчетливы и не одинаково постоянны” [8, с. 66].

Цитированная литература

1. Пospelов Г.Н. Лирика: среди литературных родов. – М., 1976.
2. Гинзбург Л.Я. О лирике. – М., 1997.
3. Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. – М., 1992.
4. Поляков М.Я. Цена пророчества и бунта. – М., 1975.
5. Сильман Т.И. Заметки о лирике. – Л., 1977.
6. Сквозников В.Д. Лирический род литературы. // Теория литературы. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М., 2003.
7. Чуковский К.И. Кнутом иссеченная муза // Чуковский К.И. Собрание сочинений. В 2-х т. – Т. 2.
8. Ларин Б.А. О лирике как разновидности художественной речи // Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. – Л., 1974.

Анотація

У статті представлений аналіз своєрідних рис предметності в ліричному світі. Йдеться про проблеми співвідношення конкретного та символічного значень ліричного предмету.

Annotation

The article represents the analysis of peculiarities of the object in the lyrical world. It deals with the problem of correlation of the concrete and the symbolic meanings of the lyrical object.

Стаття надійшла до редакції 12.04.2006
Статья поступила в редакцию 12.04.2006

ДОСЛІДЖЕННЯ УСТАЛЕНИХ СТРУКТУР СЮЖЕТНОГО РІВНЯ (СЮЖЕТНИХ СХЕМ) В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Визначенням “сюжетна схема”, вживаним на позначення певних інтертекстуальних структур сюжетного рівня, сучасне літературознавство оперує активно, і в тих випадках, коли мова йде про певні константи сюжетобудови творів певної жанрової визначеності, і при розгляді традиційних сюжетів. У цій статті сюжетні схеми будуть розглядатися в аспекті повторюваності в історії культури подієво-смыслових рядів, що складають основу сюжеттики окремих творів, так що надалі ми будемо розглядати сюжети, редуковані до рівня схем, або усталені комплекси мотивів, що становлять основу сюжетобудови літературних творів.

Специфікою дослідження усталених структур сюжетного рівня в сучасному літературознавстві вважаємо свого роду традиціоналізм, зокрема, те, що навіть інновації сучасного його стану санкціонуються зверненням до досвіду літературознавства першої половини ХХ ст., потенціал якого ще далеко не вичерпано. З огляду на це зробимо короткий екскурс в минуле вивчення сюжетів та мотивів.

Поняття “сюжет” набуло схематизації у студіях порівняльно-історичних, що шукали спільні риси у словесності різних часів і народів (теорії міграції сюжетів, самозародження їх). Вирішальним моментом у становленні сюжетології та мотивології, за визнанням дослідників, була “Поетика сюжетів” О.М. Веселовського [1], де вперше було обґрунтовано теорії мотиву як найпростішої оповідної одиниці, запропоноване розмежування сюжету і мотиву [Див. про це: 2].

Сучасний стан теоретико-літературної думки засвідчує актуальність цих міркувань родоначальника історичної поетики – дисципліни, що переживає відродження на пострадянському просторі. І категорії сюжету та мотиву постійно перебувають у центрі уваги дослідників. Адже, за висловом російського літературознавця В.І. Тюпи, інтертекстуальні мотиви у своїх синхро-

них і діяхронних переплетеннях складають живу тканину літературної традиції, а комплекси мотивів, пов'язані певним традиційним сюжетом, постають ключовими моментами цієї тканини, забезпечуючи її історичну міцність [3, с. 177].

Сучасний стан розвитку сюжетології та мотивології узагальнює досвід дослідження відзначених категорій у 20 ст. Особливо значущим, у світлі декларування так званого функціонально-семантичного підходу до категорій сюжету та мотиву, постає внесок В.Я.Проппа [4] – як фактичного родоначальника дихотомічної теорії мотивів, ґрунтованої на розрізненні семантичного ядра мотиву та його конкретної реалізації тексті. Утім, термінологією відзначений підхід забезпечив американський дослідник-структураліст А.Дандіс, обґрунтувавши введення в обіг досліджень понять “мотивема” та “аломотив” [5, с. 186] (підхоплене сучасниками-фольклористами, термінологічне нововведення з часом перейшло у дослідження творчості суто авторської).

Сюжетологія, як окрема галузь теорії літератури, у західному літературознавстві розвивається у складі наратології, що асимілювала структурну поетику сюжетоскладання кінця 60-х рр. ХХ ст. Російська наратологія, яскравим представником якої є В.І.Тюпа, сюжетологію розробляє також на ґрунті положень семіотичної школи М.Ю.Лотмана, заявлених, зокрема, у його роботі “Походження сюжетів у типологічному висвітленні” (1973). До проблеми типології сюжетів (архетипів сюжетів) у генетичному аспекті сучасна поетика підходить з опорою на досвід міфопоетичних досліджень, з яких особливо авторитетними виявляються роботи О.Фрейденберг [Див. про це: 6, с. 68]. Ще один аспект історичної поетики, що детально розроблявся на протязі ХХ ст. – визначення типових сюжетних схем окремих жанрових утворень та подальший розгляд відповідних “архетипів жанрів” у генетичному аспекті.

* “Сказки могут быть определены как последовательность мотивем. Мотивемные ячейки могут заполняться разными мотивами, а конкретные альтернативные для данной ячейки мотивы могут быть названы алломотивами” [5, с. 186]. Термін “мотивема”, введений, за аналогією до поняття фонем чи морфем, для позначення усіх інтертекстуальних повторів одного мотиву, замінив таким чином “функцію” В.Я. Проппа.

У практиці порівняльно-історичних досліджень санкціонується постановка питання про генезис сюжету, при цьому конкретні спроби виділення *археосюжету*, *архетипних* сюжетних схем та ін., що стали основою для літературної сюжетики як такої, стають можливими завдяки здобуткам міфопоетики, а також досвіду розгляду питання “література та архаїчний ритуал”. Поняття “сюжетна схема” здебільшого фігурує у дослідженнях з історичної поетики на позначення усталених комплексів мотивів, що мають жанрову визначеність. Розглядаючись як важливий бік жанрового канону, зокрема, це стосується історично продуктивних різновидів жанру, ці схеми визначаються як зведені *типові схеми сюжету*, *метасюжет*, навіть “*магістральний сюжет*”.

Окремий напрям роботи відкриває для літературознавця дослідження традиційних сюжетів і мотивів. При цьому для сучасного порівняльного літературознавства характерна тенденція розгляду *традиційних* сюжетів і мотивів як одиниць одного рівня: мотив постає як згорнутий традиційний сюжет, у тому числі й як “осколок” сюжету, що репрезентує його у тексті конкретного твору. Відповідно й про комплекс мотивів у цьому контексті говорять тільки відносно цілісності конкретного традиційного сюжету, безвідносно до його жанрової реалізації. Головною перспективою порівняльних досліджень на цей час виявляється створення словника сюжетів і мотивів національної літератури. Багато уваги приділяється розробці принципів класифікації традиційних сюжетів, а також з’ясуванню можливих форм їх втілення у літературних творах. Ще один напрямок роботи – виявлення загальних принципів трансформації традиційного матеріалу в історії європейської літератури, зокрема, у часи переходу від середньовіччя до нового часу, а також у контексті процесів “неоміфологізації” ХХ ст. З іншого боку, у перспективі укладання словника сюжетів, у сучасній сюжетології ставиться завдання опису основних сюжетних схем (фабул) та основних мотивем, набір яких визначає сюжети творів від давнини до сьогодення, а також з’ясовується системний порядок породження певних фабульних схем з сюжетно-семантичних примітивів.

Особливо слід відзначити ініційоване філологами Чернівецького університету, на чолі з А.Є.Нямцу, зосередження уваги “на теоретичних аспектах функціонування традиційних сюжетів

саме міфологічного (іноді – церковного і власне літературного) походження”, звернення до “майже не практикованого раніше в українському літературознавстві аналізу інтегральної і диференціальної специфіки сюжетно-образного матеріалу” [7, с. 41]. Широкий спектр проблем теорії традиційних сюжетів і мотивів розглядається російськими вченими, об’єднаними навколо сектору літературознавства Інституту філології СО РАН, і висвітлюється у періодичному збірнику “Матеріалів до Словника сюжетів і мотивів російської літератури” (видається у Новосибірську з 1996 р.). Особлива увага приділяється поняттям традиційного сюжету і мотиву у сучасних дослідженнях з порівняльного літературознавства, з одного боку, у перспективі створення словників сюжетів і мотивів національних літератур*, а з іншого боку – через дослідження окремих аспектів функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу – метою постає виявлення загальних тенденцій світового літературного процесу [Див.: 8].

Слід також відзначити, що у межах відзначених підходів набуває різних смислових відтінків термін архетип, сфера активного вжитку якого у наш час не обмежується міфопоетикою та аналітико-психологічними літературознавчими студіями. Так, при постановці питання про генезис жанрових схем оповідної літератури відповідного архетипного статусу набувають *первинні мікросюжети*, що з найдавніших часів складають одиниці сюжетної мови літератури (так що конкретні оповідні схеми можуть розглядатись як своєрідні трансформації *сюжетних архетипів*). Натомість при дослідженні традиційних сюжетів терміном “архетип” позначаються відображені традиційними структурами всезагальні, універсальні комплекси та типи поведінки, комплекси переживань та уявлень (образи Едіпа, Федри та ін.).

Надалі у статті побіжно розглянемо, в яких аспектах постають у сучасному українському та російському літературознавстві категорії сюжету і мотиву, особливу увагу звертаючи на проблеми типології. Прагнучи схематично позначити

* Результат роботи російських вчених – “Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание”. – Новосибирск, 2003. – Вып. 1.

основні позиції термінологічного словника сучасної сюжетології, ми зробили спробу звести до єдиної площини спостереження науковців (передусім українських та російських) над типологією сюжетних структур.

Сюжетні схеми. У сучасній теорії літератури це сполучення здебільшого вживається на означення *жанрових* сюжетних схем (“По суті, кожен жанр і навіть кожен історично продуктивний його різновид мають свою особливу сюжетну схему” [9, с. 202]).

Сюжетні структури, що характеризують окремі жанрові утворення, обмежені рамками літератури певної доби, позначаються як “зведена *типова схема сюжету*”, “*комплекс мотивів*” (наприклад, давньогрецького роману [10]), “*метасюжет*” (давньоримської комедії [11]), навіть “*магістральний сюжет*”^{*} (російської класицистичної трагедії XVIII ст. [13]) та ін.

Вони співвідносяться з універсальними схемами, що виявляються у зв’язку з питанням про генезис сюжетної оповіді, і окреслюються через ряд понять:

1) “*археосюжет*” – єдиний, базовий сюжет світової літератури, що окреслюється В.І.Тюпою через його основні фази [14];

2) типи сюжетів / “*архетипні сюжетні схеми*” визначаються сучасною історичною поетикою з опорою на розроблену О.Фрейденберг концепцію “солярного” та “вегетативного” варіантів циклічного сюжету – як основних варіантів метафоричного розгортання єдиного кругообігу “життя – смерть – життя” [Див: 6, с. 68; 15, с.224-227].

Окрему галузь дослідження становлять **традиційні сюжетні схеми**. За визначенням А.Є.Нямцу, на яке спираються сучасні вітчизняні літературознавці, традиційна сюжетна схема (модель) – це умовно реконструйована подієво-семантична структура, що має систему інтегральних і диференційних ознак, які в сукупності утворюють естетично осмислену соціально-

* Термін Л.Є.Пінського (“Магістральний сюжет”, 1989 [12]). Як наголошує Д.В.Ларкович, сама постановка питання про наявність магістрального сюжету у тій чи іншій галузі літературної практики є прагненням розглянути систему глибоко споріднених явищ як єдиний текст, де вихідна жанрова модель одержує безпосередню реалізацію в інваріантних формах авторських інтерпретацій [13, с. 51].

ідеологічну і морально-психологічну модель сутнісних боків людського життя [8, с. 61]. Домінантні характеристики структурного оформлення легендарно-міфологічних ситуацій: специфічна послідовність подій + специфічні стосунки героїв + асоціативно-символічний контекст, що поєднує події і ставлення персонажів до них і створює “енергетичні” зв’язки між подіями і позицією героїв у них. Завдяки відносній постійності цих характеристик реципієнту у певному смислі “нав’язується” певна етична оцінка зображеного (модельованого), що сприймається одночасно в універсальному і конкретному соціально-історичному і національно-побутовому значеннях [8, с. 41]. Ще одне поняття, вживане у сучасному літературознавстві стосовно традиційних сюжетів – “архетип”. Ним позначаються, у відповідності до практики західного літературознавства (див., наприклад, “Словник театру” П.Паві [16, с. 25]), відображені традиційними структурами всезагальні, універсальні комплекси та типи поведінки, комплекси переживань та уявлень (образи Едіпа, Федри та ін.)*.

Класифікація традиційних сюжетів здійснюється в основному за двома параметрами.

За *способом утворення* сюжетних схем у цілому Л.Пінський виокремлює дві фази в історії європейської сюжеттики:

1. Сюжет-фабула панує в часи середньовіччя. В основу твору лягає дійсний історичний факт або легенда, власне, історичний факт в легендарному освітленні. При розробці такого сюжету “думка тут безпосередньо переходить від одиничного до загальнолюдського, від факту до проблеми; підставою для узагальнення при цьому служить “класичний”, освячений традицією “реальний” (як в історії) характер факту.

2. Сюжет-ситуація не передбачає тотожності героя і фактів його історії, натомість у творах, об’єднаних таким сюжетом, від-

* Так, у другому розділі монографії “Ідеї та образи Нового Завіту в світовій літературі”, названому “Загадка Іуди (Євангельський архетип зради у світовій літературі)”, А.Є. Нямцу розглядає цей образ як “архетипну модель поведінки, яка абсолютизується як прояв одного з боків індивідуального світобачення” або як “морально-психологічний концентрат універсальної поведінкової моделі, що увібрала у себе певну частину загальнолюдського досвіду” [17, с. 39].

чувається спорідненість зображеного становища, ставлення героя до дійсності (“дон-кіхотське становище”, “гамлетівська ситуація”). Фабула та її герой – плоди художнього вимислу автора. Зароджуючись у літературі пізнього Ренесансу, сюжет-фабула передвіщає особливості сюжеттики Нового часу (“роман про митця”, “роман кар’єри”, “роман про зайву людину” тощо) [12, с. 154].

Інші термінологічні визначення для диференціації двох способів творення сюжету пропонує сучасний російський Ю.В.Шатін [Див.: 18].

Перший спосіб утворення (архаїчний) – відштовхуючись від імен головних персонажів (більш архаїчний спосіб), так що саме ім’я викликає певний ряд асоціацій з певними діями, що складаються у завершену схему.

Другий – на основі предикату (більшою мірою характерний для Нового часу). Зчеплення фабул з іменами персонажів виявляється досить умовним. Як зазначає Ю.В.Шатін, абсолютна більшість предикатів, задіяних при утворенні фабульних схем, легко вкладається у три групи:

1 – пов’язані з конфліктами, що впливають із певного ступеню спорідненості чи його значущої відсутності; 2 – обумовлені соціальним статусом чи професією персонажа (бідняк, офіцер, провінційний учитель); 3 – з обумовленими певним типом поведінки (праведник, блудний син, скупий, гравець) [18, с. 59].

Інший критерій класифікації – за типом джерела літературного сюжету. Так, А.Є.Нямцу виділяє міфологічні, легендарно-фольклорні, літературні, історичні, легендарно-церковні сюжети [8, с. 9-10]. Типологія мотивів у В.І.Тюпи, де мотив і сюжет розглядаються як семантичні одиниці одного рівня, передбачає їх розподіл на міфогенні (мотив проникає у літературу з міфу), етногенні (мотиви побутових реалій життя певного етносу), кліогенні (мотиви реально-історичного походження) та сюжетогенні [3, с. 177].

Спеціальному розгляду в сучасному порівняльному літературознавстві підлягають закономірності *трансформації сюжетів* в історії європейської літератури, у різні культурно-історичні епохи. Ведеться дослідження тих аспектів функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу, що мають принципове значення при дослідженні загальних тенденцій сві-

тового літературного процесу. При цьому А. Нямцу відзначає трансформаційний типологізм конкретних легендарних структур у межах епохи, що породила їх, а також наполягає на порівнянні однотипності їх формально-змістовної еволюції у подальші часи, при зміні творчих методів чи під впливом інших факторів, що визначають специфіку літературного процесу у певному регіоні [19, с. 17]. Особлива увага приділяється ним двом етапам в історії європейської літератури.

Передусім це середньовіччя – доба виникнення і становлення легендарних структур, що відзначається тісним перетинанням онтологічного та ціннісного планів у мажах одного матеріалу. Визначення “іконографічний” А.Є.Нямцу вживає на позначення даного етапу функціонування у мистецтві євангельських сюжетів – як такого, що “не передбачає індивідуально-авторського ставлення до заданої християнством ідейно-семантичної та дидактичної модальності цих сюжетів” [19, с. 6].

Розглядаючи розширення трансформаційного діапазону матеріалу в подальші часи, особливу увагу дослідник приділяє “неоміфологічними” процесам у світовій літературі 20 ст. Відзначається, зокрема, якісне руйнування традиційної семантики і аксіологічних домінант легендарно-міфологічного матеріалу, їх діалектичний взаємозв’язок і взаємообумовленість з онтологічними факторами.

Аксіологічна переорієнтація традиційного матеріалу в цей час здійснюється або 1) накладанням універсальних колізій на модельовану реалістично-життєподібну дійсність, або 2) включенням у традиційний матеріал актуальних для епохи реципієнта символів, алюзій, ремінісценцій [8, с. 50]. Як специфічна форма переосмислення традиційного матеріалу виділяється створення так званих “літературних апокрифів”, в яких загальновідомі колізії і смислові домінанти підлягають якісному переосмисленню, як би “вивертаються” [8, с. 50].

На матеріалі творів, що органічно поєднують в собі традиційне та іноваційне, В.І.Тюпа, оперуючи поняттям гіпермотиву, виділяє такі окремі форми звернення митців до традиційних сюжетів:

1. Цитування – вводиться у текст як сюжетний паралелізм до ситуацій і подій інноваційної фабули.

2. Асиміляція. Частина периферійних традиційних атрибутів гіпермотиву (мікромотивів) замінюється інноваційними, так що гіпермотив вводиться у текст неявно, але досить визначено.

3. Дисиміляція. Гіпермотив втрачає свої ядерні атрибути, однак зберігає можливість бути реконструйованим за розсіяними у тексті периферійними мікромотивами [3, с. 178-179].

Як уже видно з наведеного вище, сюжетологія оперує поняттям мотиву, вживаючи цей термін на позначення певних інтертекстуальних повторів і безпосередньо співвідносячи його з категорією сюжету. Наведемо визначення поняття, запропоноване Н.Д.Тамарченком: “Мотив – будь-яка одиниця сюжету (чи фабули) в аспекті повторюваності, типовості, тобто така, що має значення або традиційне (відоме з фольклору, літератури; з жанрової традиції), або характерна саме для творчості даного письменника і навіть окремого твору” [9, с. 194]. У подальшому викладі мова йти буде тільки про мотиви, що конституюються на рівні інтертекстуального повтору.

Сучасними вченими декларується функціонально-семантичний підхід до категорії літературного мотиву: мотив осмислюється як повтор, але не лексичний, а функціонально-семантичний (один традиційний мотив може бути маніфестований у тексті нетрадиційними засобами, одна фабула може бути “розіграна” не властивим їй персонажами) [20, с. 6]. З опорою на трактування Є.М. Мелетинського [див., напр., 21, с. 46], декларується принципова предикативність мотиву, в основі якої – зв’язок з моментом фабульної дії [22, с. 14]. При тому, що більшість визнає базовий зв’язок мотиву та сюжетної події, у ряду дослідників феномен мотиву з сюжетною подією не співвідноситься, натомість під поняття мотиву підводяться тематичні засади [див. про це: 22, с. 19-21].

Спеціальному розгляду підлягає категорія *мотиву* у співвідношенні з поняттями *сюжету/фабули*. Передусім констатуємо, що в наш час у ряді випадків діє інерція визначення мотиву саме відносно категорії сюжету (що йде від “Поетики сюжетів” О.М.Веселовського). Тому нерідко, коли у сучасних джерелах згадуються сюжети традиційні, одразу зустрічаємо уточнення такого типу: “з точки зору сучасної термінології” словник сюжетів може бути тільки словником фабул [20, с. 5]. У такому разі

йдеться про одну з традицій диференціації понять сюжет і фабула, а саме, сприйняття фабули як позатекстового матеріалу, а сюжету – як художньої обробки цієї фабули [див.: 9, с. 187].

Мотив як згорнутий сюжет. На протигагу заявленому в “Поетиці сюжетів” відмежуванні мотиву від “сюжету як комплексу мотивів”, сучасні дослідники літератури – у перспективі роботи над словником літературних сюжетів і мотивів – наполягають на доцільності розгляду мотивів як мікросюжетів, так що традиційний мотив може розглядатись як традиційний сюжет, “згорнутий” в один мотив [20, с. 4-5], як фабула, сконцентрована у своїй ключовій мотивемі [3, с. 174]. Ще одне поняття – гіпермотив, як комплекс мотивів, об’єднаних традиційним сюжетом. Особливість співвідношення окремого мотиву та сюжету в цілому В.І Тюпа окреслює таким чином: “Специфіка художньої мови і мислення така, що осколковий аломотив [невірних друзів] за своєю семантичною ємністю не поступається повному сюжетомотиву блудного сина, а той, у свою чергу, не поступається усій сукупності мотивів цієї літературно-продуктивної притчі” [3, с. 174]; “У силу своєї континуальності [...] мотив семантично еквівалентний цілому комплексу мотивів (субстрату), як і усіялому своєму субмотиву (субституту)” [3, с. 176].

Комплекс мотивів. Питання про *комплекс мотивів* – це питання про зв’язок окремих мотивів в одному сюжеті, про те, чи має їх об’єднання свою внутрішню логіку, і вперше поставлене воно в російському літературознавстві було О.М.Веселовським. Як зазначають дослідники, позиція самого О.М.Веселовського виявилась подвійною [див. 9, с. 200-202]. З одного боку, він говорить про свідомий і довільний характер комбінування мотивів у казці (хоч й називає “схематизм сюжету” свідомим тільки наполовину). З іншого боку, позначаючи сюжети як “складні схеми” з єдиним змістом, дослідник констатував факт повторюваності їх “від міфу до епосу, казки, саги і роману”, у зв’язку з чим і говорив про “словник типових схем і положень” [9, с. 302, 305].

Як наголошує Н.Д.Тамарченко, у літературознавстві наступних десятиліть 1) було спростовано твердження про довільну послідовність мотивів у казці (В.Я.Пропп, 1928), 2) а також був простежений зв’язок закономірної послідовності мотивів із

загальною художньою картиною світу в цьому жанрі словесної творчості (В.Я.Пропп, 1946). Раніше ця ж проблема вирішувалась у працях О.М.Фрейденберг (1936) та М.М.Бахтіна (1937-1938) на матеріалі грецького роману, і сюжетні схеми тут були результатом осмислення і вираження основної ситуації (основної суперечності) зображеного світу [9, с. 202]. Також з часом була санкціонована моделююча роль мотиву, яку він, на думку ряду дослідників, дещо недооцінював [Див. про це: 6, с. 65].

Жанрові сюжетні схеми надзвичайно різноманітні. По суті, кожен жанр і навіть кожен історичний різновид жанру має свою сюжетну схему. Так, виділена М.М.Бахтіним інваріантна схема грецького авантюрного роману варіює більш загальну схему, що лежить в основі багатьох різновидів авантюрного роману, а яких сюжет будується на сполученні мотивів *війни* і *кохання*. Якщо ж надати цій формулі більш загальної схеми авантюрного сюжету, то вона вказана О.М.Фрейденберг: “розлука – пошук – поєднання”. Але в такому вигляді схема авантюрного роману може підходити й для інших жанрів [9, с. 200].

Не тільки у фольклористиці, а й у сучасному літературознавстві, що плідно засвоїло положення “Морфології чарівної казки” В.Я.Проппа, досить чітко відбулось утвердження уявлення про *мотив* як “*функцію*”.

У зв’язку з цим можна відзначити два погляди на семантику мотиву:

1) поняття оповідної функції не замінює поняття мотиву, яке використовувалось раніше, до В.Я.Проппа, кожне з них застосовується у своїй сфері [див.: 3, с. 174];

2) поняття функції є визначальним для характеристики мотиву як такого [див.: 23].

З погляду останнього, можна у принципі виділяти два підходи до вивчення мотиву: 1) *фабульно-тематичний* (варіантний); 2) власне *функціонально-семантичний* (інваріантний).

У рамках першого підходу мотив називається та визначається у своєму змісті за його найбільш репрезентативним, характерним фабульним варіантом.

Другий підхід зосереджується на семантичному інваріанті мотиву, відокремлюючи його від фабульних варіантів (дихотомічна теорія мотиву). При цьому семантичне ядро мотиву визна-

часться як “функція” у трактуванні В.Я.Проппа, тобто, за словами І.В.Сілантьєва, як “діяльнісне відношення між героєм та ситуацією (у широкому значенні цього слова, що включає й інших героїв, і обставини, і процеси, і події)” [23, с. 20]. Так само орієнтуючись на досягнення В.Я.Проппа, інший російський дослідник Н.Д. Тамарченко наполягає на ідентифікації мотиву відповідно до ролі позначених дій (вчинків персонажів, подій їх життя) у розгортанні сюжету [24, с. 41]. Йдеться про можливість виділення сюжетної функції мотиву. Але відносно якої сукупності сюжетів, якого цілого як комплексу мотивів?

1. В.Я.Пропп говорив про функції, послідовність яких визначає певне жанрове утворення – чарівну казку. Так що передусім про значущість, сюжетну функцію окремого мотиву можна говорити відносно певної усталеної сюжетно-жанрової парадигми (як у фольклорних жанрах, так і в суто літературних).

2. За межами цієї сюжетно-жанрової парадигми окремий мотив може набувати функціонального навантаження (специфічного не тільки для жанру, але й літературного напрямку, літературного методу) при його співвіднесенні з окремою ланкою інваріанту літературного сюжету як такого (археосюжету як комплексу мотивів), як це бачимо у роботах В.І.Тюпи [25].

Огляд літературознавчих праць з історичної поетики та порівняльного літературознавства під кутом зору виділення комплексів мотивів як жанрових сюжетних схем дозволяє нам виокремити кілька сфер дослідження.

1. Генезис архетипних (базових) мотивів. Генетична історична поетика: категорія архетипного мотиву у Є.М.Мелетинського. Походження виводиться з оповідних схем міфологічних оповідей, простежується їх трансформація у процесі формування комплексів архетипних мотивів, визначальних для жанрових утворень оповідного фольклору, давньої та середньовічної літератури [Див.: 26]. Виділяється мотивний репертуар архетипу героя, характерного для різноманітних жанрів.

2. Фольклорні епічні жанри. При дослідженні визначення схеми сюжету, характерної для творів певного жанру, відбувається через послідовність мотивів-функцій (“формула чарівної казки” В.Я.Проппа).

Так, за спостереженнями Б.Н.Путилова, в епічних піснях мотиви складаються у блоки, що переносяться з сюжету в сюжет і виявляють значення саме як єдине ціле (виступають як мікросюжети, найчастіше не завершені). Вони виявляються складовими більш ємної одиниці – теми, так що оповідь рухається від теми до теми [27, с. 152-153].

3. Література традиціоналістської доби. Тут виділяються зведені типові схеми, “метасюжети” жанрів, які ми розглядали вище.

4. Література доби “індивідуально-авторської художньої свідомості” [див. 28]. Її найбільшою мірою стосується зауваження, зроблене І.В.Силантьєвим відносно літератури Нового часу: саме мотив як носій усталених значень і образів та одночасно як елемент, що бере участь у складанні оповіді конкретних творів, забезпечує зв’язок традиції та особистої творчості [29, с. 163].

Дослідження традиційних структур сюжетного рівня у літературних творах нетрадиціоналістської доби можливе різними шляхами:

1) виявлення типової сюжетної схеми, властивої для окремого традиційного (фольклорного чи літературного) жанрів, що лягла в основу сюжетобудови твору. Наприклад, можливе звернення до моделі В.Я. Проппа з метою дослідження літературних жанрів, для яких виявилась продуктивною сама сюжетна модель героїчної чарівної казки (зокрема, для детективного оповідання) [Див.: 30].

2) виділення окремих визначальних (сюжетотворчих) мотивів. Мотив виступає тут як повторювана (значуща) для людини ситуація – і як спільний елемент сюжету різних творів.

Репрезентативним для цього напрямку є дослідження Н.Д.Тамарченка, що розглядає роль мотиву (тобто його сюжетні функції) у структурі епічного твору. Його цікавлять, власне, функції вибраної пари мотивів у складі тих сюжетів, у яких їх сполучення буде і найбільш очевидним, і максимально наділеним смислом (у яких мотиви, таким чином, відіграють сюжетотвірну роль). Функції мотивів можуть бути традиційними, тобто характерними для певного жанру (наприклад, мотиви “злочину та покарання” відіграють сюжетотвірну роль у готичному та соціально-кримінальному романі) [Див.: 24].

Ще один аспект дослідження комплексів мотивів – зв’язок героя та його мотивного репертуару. У давніх і середньовіч-

них літературах ці зв'язки усталені, вони локалізуються у межах певної жанрово-тематичної традиції (тобто знову йдеться про мотивні комплекси, пов'язані з героями грецького роману, середньовічного життя, повісті про гордого царя та ін.). Що стосується літератури нового часу, то і тут у ряді випадків відзначається збереження тематико-семантичних зв'язків героя і мотиву, так що, зазначає І.В.Силантьєв, "своїми мотивними комплексами оточені герої сентименталізму, романтизму, реалізму (див. характерні фігури "маленької людини", "бідного студента", "купця-самодура")" [22, с. 16-17].

За усієї відокремленості відзначених напрямків роботи, не можна не відзначити, що у сучасному літературознавстві спостерігаються тенденції перетину їх проблематики, що й відкриває науковцеві нові перспективи досліджень. Так, практикований у сучасному російському літературознавстві розгляд жанрової сюжетної схеми (комплексу мотивів) у співвіднесенні з архетипним сюжетом чи археосюжетом (як вираженням образу світу, основної сюжетної ситуації) дозволяє увиразнювати сюжетотвірну роль, тобто сюжетні функції окремих мотивів у структурі творів. А це відкриває подальші перспективи дослідження сюжетних функцій окремих мотивів в історичних різновидах певного жанру, що входять до відмінних художніх систем.

Також нам видається перспективним розгляд динаміки взаємодії в історії літератури жанрової сюжетної схеми та традиційної сюжетної схеми як двох основних носіїв традиційного начала у процесі художнього звернення до певних шарів культурної традиції, які, з одного боку, ставали плідним джерелом легенд ("історій", зосереджених навколо імені легендарного персонажа), що з часом набували літературної обробки, а з іншого боку, мали визначальний вплив на формування предикативних сюжетних схем (грунтованих на зовнішньому статусі чи типі поведінки героя). Попередні спостереження дають підстави говорити про формування на підставі останніх окремих родо-жанрових модифікацій таких предикативних сюжетів. Саме під цим кутом зору нами й будуть надалі розглядатись процеси трансформації традиційних сюжетів агіографічного походження, з метою виділення основних типів сюжетних схем, властивих

для тих чи інших історичних різновидів драматичних жанрів в історії європейської літератури.

Цитована література

1. Путилов Б.Н. Веселовский и проблемы фольклорного мотива // Наследие Александра Веселовского. Исследования и материалы. – СПб., 1992.
2. Веселовский А.М. Историческая поэтика. – М., 1989.
3. Тюпа В.И. Словарь мотивов как научная проблема (на материале пушкинского творчества) // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание. – Новосибирск, 2003. – Вып. 1.
4. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. – М., 2003.
5. Дандис А. Структурная типология индейских сказок Северной Америки // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М., 1985.
6. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. Учеб. пособие. – М., 2001.
7. Наенко М. Дискурс модерного літературознавства в 90-х роках // Біблія і культура. Зб. наук. статей. Вип. 3. – Чернівці, 2001.
8. Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы, 1999.
9. Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т. 1. Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004.
10. Бахтин М.М. Эпос и роман. – М., 2000.
11. Андреев М.Л. На границах комедии. – М., 2002.
12. Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. – М., 1988.
13. Ларкович Д.В. Магистральный сюжет русской трагедии XVIII века // Материалы к “Словарю сюжетов и мотивов русской литературы”. Вып. 5: Сюжеты и мотивы русской литературы. – Новосибирск, 2002.
14. Тюпа В.И. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // Материалы к “Словарю сюжетов и мотивов русской литературы”: От сюжета к мотиву. – Новосибирск, 1996.
15. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997.
16. Нави П. Словарь театра. – М., 1991.

17. Нямцу А. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. – Ч.1. – Чернівці, 1999.
18. Шатин Ю.В. Муж, жена и любовник: семантическое древо сюжета // Материалы к “Словарю сюжетов и мотивов русской литературы”. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск, 1998.
19. Нямцу А. Легенда о Дон Жуане в мировой литературе. – Черновцы, 1998.
20. Тюпа В.И., Ромодановская Е.К. Словарь мотивов как научная проблема (вместо предисловия) // “Материалы к “Словарю сюжетов и мотивов русской литературы”: От сюжета к мотиву. – Новосибирск, 1996.
21. Мелетинский Е.М. “Историческая поэтика” А.Н.Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. – М., 1986.
22. Силантьев И.В. Мотив в системе категорий нарратива // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Литературное произведение: Сюжет и мотив. Вып. 3. – Новосибирск, 1999.
23. Силантьев И.В. Семантическая структура повествовательного мотива // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 4. Интерпретация текста: Сюжет и мотив. – Новосибирск, 2001.
24. Тамарченко Н.Д. Мотивы преступления и наказания в русской литературе (Введение в проблему) // Материалы к “Словарю сюжетов и мотивов русской литературы”. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск, 1998.
25. Тюпа В.И. К вопросу о мотиве уединения в русской литературе Нового времени // Материалы к “Словарю сюжетов и мотивов русской литературы”. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск, 1998.
26. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М., 1994.
27. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. – М., 1975.
28. Аверинцев С.С., Андреев М.Н., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литератур-

- ных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994.
29. Силантьев И.В. О некоторых теоретических основаниях словарной работы в сфере сюжетов и мотивов // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание. – Новосибирск, 2003. – Вып. 1.
30. Смиренский В.Б. Предвосхищение тайны (О продуктивности мифологических и фольклорных сюжетных архетипов) // Литературные архетипы и универсалии. – М., 2001.

Аннотация

В статье рассматриваются исследования интертекстуальных структур сюжетного уровня (сюжетных схем) в современном украинском и российском литературоведении.

Annotation

The study of intertextual structure of plot level (scheme of plot) in contemporary Ukraine and Russian literary criticism deals in the article.

Стаття надійшла до редакції 30.01.2006
Статья поступила в редакцию 30.01.2006

ПОНЯТИЕ МИФОЛОГЕМЫ: НЕЗАВЕРШЕННЫЙ ДИАЛОГ

Понятие “мифологема” в современном литературоведении не имеет общепризнанного определения; до сих пор не сложилось терминологически строго очерченного представления об объеме и содержании этого понятия; остаются размытыми границы между взаимосвязанными, но нетождественными понятиями “архетип” – “мифологема” – “мифема”. Активизация понятия “мифологема” в практике литературоведческого анализа происходит без соразмерного нарастания дисциплины его использования, что лишает его семантической определенности и придает ему нежелательную многозначность. В известной мере это понятие находится в стадии обретения статуса термина, постепенно преодолевая свою метафоричность и многозначность.

Одним из первых, кто обратился к понятию “мифологема”, был К.Г. Юнг. Разумеется, ключевым понятием в теории К.Г. Юнга является архетип, однако в анализах архетипов, проявляющихся во снах, фантазиях и продуктах художественного творчества, он нередко использовал термин “мифологема”. В качестве синонима к этому термину для обозначения форм выражения архетипических структур К.Г. Юнг широко использует термин “символ”. Символ у Юнга понимается как “наилучшее из всех возможных выражение какого-то сложного факта, еще не до конца воспринятого сознанием” [1, с. 31]. Архетипы являются специфическим содержимым коллективного бессознательного. Само по себе бессознательное не доступно для наблюдения и анализа, однако оно может манифестировать себя в более или менее отчетливо фиксируемых образных формах. “Содержимое бессознательного прежде всего хочет быть увиденным, а этого можно достичь только посредством придания ему формы, и оно также хочет, чтобы о нем судили только после того, как все, что оно хочет сказать, получит осязаемую форму” [1, с. 45]. Юнг отмечал, что для сознания наиболее естественным воплощением

содержимого коллективного бессознательного является “образ, который визуально и конкретно, словно картина, выражает природу инстинктивного импульса” [1, с. 110]. Появление символов носит необходимый характер потому, что архетип – это некий не представимый наглядно фактор, который в определенный момент развития человека “приходит в действие, начиная выстраивать материал сознания в определенные фигуры” [2, с. 136]. Он с необходимостью возникает тогда, когда бессознательное пытается выразить какие-то факты, для которых в сознании нет никаких понятийных категорий. Таким образом, символ это определенная стадия в процессе упорядочивания внешней и внутренней реальности в специфической образной форме.

В основе юнговского символа лежит механизм “*participation mystique*” (мистической сопричастности), описанной Л. Леви-Брюлем. Символ является выражением коллективного бессознательного, а потому является связующим звеном между отдельным человеком и всем человечеством, мировой культурой в целом. Символы способны выразить внутреннее переживание единства, которое, по Юнгу, имеет непосредственное отношение к природе бессознательного: “С одной стороны, бессознательное производит впечатление полноты различного, но, с другой – полного единства” [2, с. 90]. Бессознательное, по Юнгу, есть всеобщий посредник между людьми; оно представляет собой Единое, объемлющее всех, общий для всех людей психический субстрат. Символ всегда выражает сложнейшую ситуацию, настолько далеко выходящую за рамки языковых понятий, что выразить ее недвусмысленным образом вообще невозможно. Символы, покоящиеся на архетипическом основании, вообще не могут быть сведены к чему-либо другому. Юнг предлагает их рассматривать как своего рода автономные образования, которым присуща спонтанность и целенаправленность.

Как уже отмечалось выше, К.Г. Юнг использует термин мифологема в качестве синонима к слову символ. Его употребление связано, в одних случаях, с желанием сделать акцент на том, что тот или иной символ более всего знаком человеку по одной из мифологических систем (к примеру, “Египетская мифологема сущностного тождества отца с сыном”), а в других – со стремлением показать несомненную архетипическую природу

некоторых образов и при их анализе перейти на более универсальный и фундаментальный язык мифа. Чтобы перейти на этот язык достаточно подставить орла вместо самолета, змеинный укус вместо инъекции и т.д. “Таким образом мы достигаем первоначальных образов, которые лежат в основе всех мыслительных актов и оказывают значительное влияние на все наши представления, в том числе и научные” [2, с. 91].

К.Г. Юнг замечал, что “истинность и нуминозная сила мифологемы значительно подкрепляются доказательством ее архетипического характера” [2, 108]. Из этого утверждения следует вывод о том, что, во-первых, архетип в некоторых случаях способен формировать мифологемы, наполнять их своей энергетикой. Во вторых, возможно существование мифологем без архетипического основания. Понятие архетип оказывается шире понятия мифологемы: архетип – это динамичный функциональный комплекс, мифологема – одна из возможных форм его выражения. При этом конкретная мифологема не способна воплотить в себе весь содержательный потенциал архетипа. Наряду с термином символ и мифологема в качестве формы воплощения архетипов Юнг использует понятия мотив, идея и архетипическое представление. В этом также проявляется убежденность Юнга в том, что одному архетипу соответствует большое количество разнообразнейших выражений, и в каждом конкретном случае для обозначения этого выражения он подбирает наиболее подходящее понятие. Юнг разделяет также образные выражения архетипов, к которым относятся все выше упомянутые, и процессуальные – ритуальные практики: инициация, обряды, связанные с рождением, свадьбой, болезнью и т.п.

При этом Юнг не сводит содержание мифологем только их к психологическому наполнению: “Особый акцент на архетипических предрасположениях не означает, что в моем понимании мифологемы имеют исключительно психологическое происхождение. Я никоим образом не упускаю из виду социальные факторы, столь же необходимые для их возникновения” [2, с. 120]. Однако Юнг не предлагает подробного анализа этих социальных факторов и склонен, скорее, объяснять социальные феномены, исходя из особенностей “психологии масс”.

Современным комментарием к юнгианскому пониманию мифологема предстает позиция С.С. Аверинцева. В энциклопедии “Мифы народов мира” не дается прямого определения термина “мифологема”, однако оно косвенно присутствует в статье “Архетип”: “Концепция архетипов ориентирует исследование мифов на отыскание в этническом и типологическом многообразии мифологических сюжетов и мотивов инвариантного архетипического ядра, метафорически выраженного этими сюжетами и мотивами (мифологемами), но никогда не могущего быть исчерпанным ни поэтическим описанием, ни научным объяснением” [3, с. 110-111]. Из определения Аверинцева следует, что мифологема – это мифологические сюжеты и мотивы, метафорически выражающие некий архетип. Подобное утверждение вполне соответствует идеям Юнга о первичности архетипа по отношению к мифологеме и о функции мифологема быть специфической образной формой воплощения, выражения архетипа. Исследователь указывает также на то, что между архетипом и мифологемой существуют метафорические отношения. Из такого определения следует вывод, что архетип может быть выражен несколькими мифологемами, подобно тому, как основой для нескольких метафор может выступать один объект, что также согласуется с идеями Юнга.

Однако между позицией С.С. Аверинцева и теорией К.Г. Юнга есть существенное расхождение. Рассматривая мифологему как символ, К. Юнг, с нашей точки зрения, акцентирует трансцендентные смыслы мифологема, выводящие ее за пределы конкретного в область культурной общности человечества в целом. Причем, генерализирующим началом мифологема оказывается наглядная представимость, форма, которая только указывает на некоторый (сколь угодно широкий) смысл.

С.С. Аверинцев говорит о метафорических отношениях архетипа и мифологема, что, очевидно, предполагает, во-первых, индивидуализацию (этнокультурную, социогрупповую, личностную) смыслового комплекса и, во-вторых, выдвигание на первый план относительно определенного семантического аспекта, обнаруживающего “ранее не постигнутые святы вещей”.

Термины архетип и символ активно использует и Мирча Элиаде, однако у него они предстают с несколько другим смы-

словым наполнением. Он отмечал, что, употребляя понятие “архетип”, он имеет в виду не те архетипы, которые были описаны Юнгом. Элиаде не соотносил этот термин с теорией коллективного бессознательного и использовал “понятие ”архетип” ... как синоним к “образцам для подражания” и “парадигмам”, то есть в конечном счете в августиновском смысле” [4, с. 30]. Блаженный Августин опирался на учение Платона и пытался превратить платоновские ”идеи” в мысли Бога-творца перед актом творения, а сверхчувственный мир, вместилище эйдосов – в иерархию христианского неба с Богом во главе. Платон, в свою очередь, постулировал существование некоего мира идей-эйдосов или образцов. Причём, этот мир ни что иное, как вечно пребывающее в равенстве самому себе вместилище абсолютных совершенных эталонов конкретных вещей. Идеи как таковые – трансцендентны и постигаются умозрительно. Чтобы стать явленными, они должны воплотиться, обрести телесность. Идеи воплощаются, опредмечиваясь в конкретных вещах. Таким образом, каждая реально существующая вещь-это слепок с идеи, запечатлевающий её образ, её инобытие. М. Элиаде положил в основу своей теории платоновско – августиновский принцип существования первообразов (архетипов), имеющих сверхъестественный и трансцендентный источник и их постоянного воспроизведения во всех видах человеческой деятельности.

Основная проблема его исследования сводится к тому, в каком виде архаичный человек воспринимал космос и свое место в нем. Он утверждал, что миф, как особая форма восприятия и осмысления реальности архаичным человеком, рассказывает о событиях, которые происходили в изначальные времена и связаны с творением мира, то есть является “священной историей”. В этом качестве миф сохраняет и передает прототипы (образцы) как священных обрядов, так и профанной деятельности человека и является единственной подлинной реальностью для архаичного человека. Все человеческие действия и творения имеют свой божественный прототип (архетип) и выступают символом сакрального, небесного. Постоянное воспроизведение архетипических образцов позволяло древнему человеку вернуться к истокам времен и преодолеть историю.

Наряду с термином мифологема часто употребляется термин мифема, предложенный К. Леви-Стросом. К. Леви-Строс рассматривал миф как составную часть языковой деятельности: “Миф – это язык, но этот язык работает на самом высоком уровне, на котором смыслу удается ... отделиться от языковой основы, на которой он сложился” [5, с. 187]. Сущность мифа составляет рассказанная в нем история, которую можно разложить на составляющие его элементы – “большие структурные единицы”, мифемы. Он назвал их так по аналогии с единицами, которые обычно вычленяются в языковых структурах – фонемами, морфемами, семантемами, подчеркивая тем самым, что миф является лингвистическим объектом. Смысл мифа определяется не столько значением этих структурных единиц, сколько тем способом, которым эти элементы комбинируются. Каждая мифема представляет собой некое событие, минимальное действие. При их анализе К. Леви-Строс заметил, что во всех случаях основным является предикат, который приписывался какому-либо субъекту: “Иными словами, каждая большая единица по природе своей есть некое отношение” [5, с. 188]. Причем, единицы мифа представляют собой не отдельные отношения, а пучки отношений, и только в результате комбинации таких пучков составляющие единицы приобретают функциональную значимость.

В практике литературоведения существуют прецеденты, когда термины “мифема” и “мифологема” употребляются как синонимы. Так, в словаре “Современное зарубежное литературоведение” *мифема, мифологема* – это название одной словарной статьи, в пределах которой эти понятия не разграничиваются. Они определяются как “термин мифологической критики, обозначающий заимствование у мифа мотива, темы или ее части и воспроизведение в более поздних фольклорных и литературных произведениях... Мифологема обозначает сознательное заимствование автором мифологических мотивов, тогда как постулируемая К. Юнгом бессознательная их репродукция как правило обозначается понятием архетип. Мифологема понимается и как мифологический “пережиток” в современной литературно-художественной практике, и как ее важнейший структурообразующий принцип” [6, с. 236]. Примечательно также, что в

этой статье архетип и мифологема предстают явлениями одного порядка и общей природы, разница между ними состоит лишь в том, бессознательно ли они вводятся в структуру произведения (архетип) или осознанно (мифологема).

Некоторые исследователи склонны рассматривать мифему в качестве предпосылки возникновения мифологема: “Если мифема вербализуется как некое мироощущение, становится частью идеологии, идейным комплексом, то она превращается в мифологему – понятие-образ, имя, имеющее магическое влияние на социальную действительность. Миф – это уже персонифицированная, антропоморфная мифологема, например, культ античного бога Диониса или современный культ вождя. С данным мифологизируемым субъектом связывают особые мистически – фатальные силы, мифологическую субстанцию” [7, с. 18]. В этом утверждении мифема осмысливается скорее как юнговский архетип, нежели как собственно мифема Леви-Строса. Для последнего мифема – это, главным образом, отношение. Она, несомненно, включает в себе содержательный аспект, но его недостаточно для появления отдельного мифа. Миф, по Леви-Стросу, возникает в результате синхронного и диахронного взаимодействия *комплекса* мифем, причем решающим в его структуре является многообразие отношений, в которые вступают между собой мифемы.

Представление о том, что архетип воплощается в мифологеме вообще довольно широко представлено в литературоведческих работах, исследующих поэтику конкретных художественных произведений. В частности, сошлемся на работу Н.О. Осиповой “Мифопоэтика лирики М. Цветаевой”. Исследовательница пишет: “На базе примитивных архетипических связей образуются мифологема внешнего и внутреннего культурного пространства, модели бинарных оппозиций, культура стихий, ситуации” [7, с. 34]. Как нам представляется, в таком утверждении не учитывается содержательный потенциал архетипа; в духе идей Леви-Строса Н.О. Осипова полагает, что именно архетипические связи формируют мифологему. При таком понимании архетипы становятся тождественными мифемам Леви-Строса, а мифологема – собственно мифу, в его же трактовке.

Особого внимания заслуживает концепция Ю.М. Лотмана, в которой со всей очевидностью проявляются характерные признаки позднего структурализма, в частности, размыкание структуры в контекст (социальный, культурный и пр.). Анализируя механизмы смыслопорождения в мифологеме, Ю.М. Лотман говорит не столько о связи означаемого и означающего, сколько о том, что она получает *значение* благодаря богатству связей, которые она способна образовывать: "Мифологемы – коллективные и индивидуальные – являются именами собственными, либо выступают в функции имен собственных. Говорить ... о содержании имен собственных или, тем более, пытаться разложить это содержание на компоненты, было бы бессмысленно. Однако каждое слово, а мифологема – особенно, помимо своего референциального значения и вне зависимости от того, обладает ли оно сигнификативным значением или нет, в памяти говорящего/слушающего включено в некоторый круг привычных ассоциаций, понятных только носителю данной культуры" [9, с. 23]. Иными словами, с точки зрения Лотмана, мифологемы не обладают свойствами универсальности и всеобщности, они могут быть понятны только носителям той культуры, которой они были порождены. Лотман также настаивает на том, что мифологема является неким комплексом, не разложимым на единицы простейшего порядка, как имя собственное (ср. А. Лосев: "Миф есть развернутое магическое имя" [10, с. 171]). С этим согласуется позиция В.П. Горана: "Употребление выражения "мифологема судьбы" как раз и вызвано желанием оттенить то обстоятельство, что древнегреческие мифологические представления о судьбе исследуются главным образом в плане их концептуального содержания, основные моменты которого составляют органическое единство" [11, с. 7.] Из этого утверждения следует вывод, что мифологема представляет собой некое концептуальное органическое единство.

Некоторые современные исследователи анализируют коммуникативные свойства мифологемы, отмечая ее образно-знаковый характер и способность выступать в качестве содержательного универсального и аксиологически значимого культурного кода: "Мифологемы в системе мифопоэтики выполняют

функцию знаков-заместителей целостных ситуаций и сюжетов... они органически взаимосвязаны и взаимодополняемы [12, с. 10]; “Мифологема – единица мифологической системы, через посредство которой организуется человеческая деятельность: свернутое поэтапное действие здесь замещается знаком, служащим сигналом к действию, готовностью действовать. (Здесь полезно вспомнить английский фразеологизм *to jump at conclusions*: досл. ‘прыгать на выводы’). Мифологема не просто ‘многое объясняет’ (это, скорее, свойство концепта), она ‘многое замещает’ и ‘многое вызывает’, выступает в роли своеобразного ‘триггера’ (англ. *trigger* – спусковой крючок)” [13, с. 65]. Последнее определение особенно подчеркивает знаковую природу мифологемы. В этом качестве мифологема является интерсубъективным посредником, обладающим регулятивной функцией в сфере межличностных отношений и предназначенном для хранения и трансляции определенного сообщения.

Подведя итоги, мы можем дать рабочее определение мифологемы. Итак, мифологема – это воплощение архетипа (в юнгианском смысле), образная форма его реализации и существования; содержательный потенциал архетипа воплощается каждый раз в новых формах (мифологемах), полностью не совпадающих друг с другом. Мифологемы порождаются факторами как психологического, так и социального характера. Они также представляют собой органическое концептуальное единство, идеологический комплекс, пучок ассоциаций, врожденный или неявно навязанный культурой. Формой существования мифологем является Имя, наименование, слово-образ. Некоторые мифологемы (не имеющие архетипического основания) порождают круг ассоциаций, которые могут быть поняты только носителю данной культуры. Мифологемы выступают в качестве содержательного универсального и аксиологически значимого культурного кода. Они также выполняют функцию знаков – заместителей целостных ситуаций и сюжетов.

Коснемся еще одного аспекта проблемы разграничения понятий архетип и мифологема. Архетип имеет двоякую природу: с одной стороны, архетип – это лишь возможность оформления, тенденция, призыв к оформлению. В этом смысле он являет-

ся гипотетически сконструированным элементом коллективного бессознательного, принципиально не имеющим содержания. С другой стороны, когда мы говорим об определенном архетипе, мы обязательно привязываем с ним определенное содержание. В некотором смысле архетип подобен гипсовому слепку, который не равен фигуре, отлитой из него, но который является ее порождающим принципом и в определенной степени обладает даже более полным содержанием, чем она сама.

Мифологема также имеет двоякую природу. Мифологема – это некий инвариант, высокой степени обобщение, реализующееся в виде конкретных образов. Такое ее динамичное содержание порождает одну из проблем применения этого термина: он употребляется как для обозначения некоего идеального объекта, так и для его конкретного воплощения в художественном произведении.

Следовательно, отношения между архетипом, мифологемой и художественным образом – это процесс превращения, перехода одного феномена в другой, причем на отдельных стадиях архетип и мифологема, мифологема и художественный образ являют собой нечто единое (подобно медали с аверсом и реверсом). Графически этот процесс можно изобразить следующим образом:

Архетип \Rightarrow архетип/мифологема \Rightarrow мифологема \Rightarrow мифологема/художественный образ \Rightarrow художественный образ

Причем комплекс архетип/мифологема существует в сфере психики человека, а мифологема/художественный образ – в структуре художественного текста. Так называемые “чистые” стадии этого процесса являются умозрительными, гипотетически сконструированными моделями; их реальные манифестации существуют только в “смешанном” виде.

Цитированная литература

1. Юнг К.Г. Избранное. – Минск, 1998.
2. Юнг К.Г. Ответ Иову. – М., 2001.
3. Аверинцев С.С. Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия., 1980. – Т. 1.
4. Элиаде М. Космос и история. – М., 1987.

5. Леви-Строс К. Структурная антропология. – М., 1985.
6. Современное зарубежное литературоведение. – М., 1996.
7. Мишучков А.А. Специфика и формы мифологического мышления. www.orenburg.ru/culture/credo.
8. Осипова Н.О. Мифопозитика лирики М. Цветаевой. – Киров, 1995.
9. Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. – Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллинн, 1992.
10. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М., 1990.
11. Горан В.П. Древнегреческая мифологема судьбы. – Новосибирск, 1990.
12. Еремеева О. Мифопозитика творчества Джима Моррисона. – М., 1996.
13. Кашкин В.Б., Пейхёнен С. Этнонимы и территория национальной души. – Воронеж, 2000.

Анотація

У статті зачіпаються деякі проблеми визначення терміну міфологема в практиці літературознавства. Робиться спроба з'ясування меж терміну, його об'єму і змісту. Також аналізується схожість і відмінність між взаємозв'язаними, але не тотожними поняттями “архетип” – “міфологема” – “міфема”.

Annotation

The article touches upon some problems of the definition of the term “mythologema” in the practice of literary criticism. The attempt is made to clarify the borders of the term, its volume and contents. The article also analyses the resemblance and difference between the notions “archetype” - “mythologema” - “mythema” which are interconnected but not similar.

*Стаття надійшла до редакції 20.01.2006
Статья поступила в редакцию 20.01.2006*

СКАЛЬДОВИЙ ПАНЕГІРИК ЯК ЯВИЩЕ ПРАЖУРНАЛІСТИКИ

У кожного сталого стану буття є компоненти, які у “згорнутому вигляді” містять попередні й майбутні стадії свого розвитку. Кожному явищу, котре існує зараз, передувало його зародження, початковий етап розвитку, генезис, або “праявище”. Науці відомі “прамова”, “прарелігія”, “праісторичне мислення”, “пражурналістика” [1]. Отже, пражурналістика – це комплекс культурних передумов, які мали певні функції суспільної комунікації, тобто це “такі процеси суспільної комунікації, які, по-перше, існували до зародження друкованих періодичних видань; по-друге, були пов’язані з цілеспрямованим розповсюдженням у психологічній масі актуальної, соціально значимої інформації; по-третє, сприяли виникненню сучасних форм періодики й публіцистики” [2, с.4], іншими словами, “це такий стан масово-інформаційної діяльності, що передує народженню друкованих періодичних видань і характеризується усними та письмовими рукописними способами збирання, обробки й поширення інформації в стародавньому світі” [3, с.6].

У формуванні такого складного явища як журналістика “брали участь” декілька джерел-витоків, що первісно існували не повністю сформованими, “розмитими”. Одним з них є поезія скальдів, котра була широко розповсюджена у Норвегії та Ісландії, особливо у IX-X ст. – “епоху вікінгів” (епоху напруженої боротьби між централізуючими силами та ватажками феодальної вольниці) і являла собою результат перетворення певних елементів епічної поезії на нову систему, народжену зміною функції словесного мистецтва, яке вперше звернулося від розповіді про минуле до впливу на актуальне теперішнє (інструментом цього впливу була чітко регламентована та детально канонізована форма, за якою визнавалося “авторське право” її творця) [4, с.5]. Уже ці висновки М.І. Стебліна-Камєньського дозволяють віднести скальдову поезію до пражурналістського явища.

Досі цьому явищу були присвячені наукові розвідки лінгвістів та істориків літератури, найважливішими з яких для нас є роботи О.А. Смирницької [6] та Є.А. Гуревич й І.Г. Матюшиної [7]. О.А. Смирницька зробила продуктивне співставлення віршової та лінгвістичної системи скальдової поезії. Сучасне дослідження Є.А. Гуревич та О.А. Матюшиної являє собою когнітивне поєднання літературознавства, культурології і власне лінгвістики у спробі “об’ємного” опису вказаного історико-культурного явища. Ми ж пропонуємо журналістикознавчий аналіз творчості скальдів, зосередившись на її репрезентативному жанрі – панегірику, в котрому виокремлюється чотири головних різновиди (хвальні, поминальні, генеалогічні, щитові).

Головна мета хвальної пісні полягала у прославленні князя, котрий отримав перемогу у жорсткій і тривалій битві. Ось тому саме хвальна пісня й надавала скальдові повне забезпечення при кожному скандинавському дворі. За *структурою* хвальна пісня розподілялася на драпи (текст зі стевом – повторюваною резюмуючою сентенцією) та флокки (цикл віс, пов’язаних однією темою). Завдяки наявності стеву (який містив у собі квінтесенцію магічного впливу на адресата усього тексту) драпа соціально цінувалася набагато більше флокку. Енергетична сила *стеву* забезпечувалась, по-перше, конденсованістю вихвалення (решта тексту містила фактичну інформацію про деталі з біографії правителя, а стев був спрямований лише на переконання у чистому виді); по-друге, особливою роллю прямо названого імені (потіпа ргоргіа замість синонімічної субституції – хейті, кеннінгів, видкеннінгів), яке й було провідником зовнішнього впливу, спрямованого на його власника. Позитивний “заряд” стева підсилювався; по-перше, повторюваністю, що долала самодостатність кожної окремої віршованої строфи та створювала загальну симетричність поетичного візерунку (яка мала власну магічну дієвість); по-друге, оригінальністю форми, несподіваної та витонченої (зв’язаний стев, розщеплений стев, стев-обрамлення); по-третє, наративним попередженням про композицію драпи у самому її тексті; по-четверте, зовнішніми, акустичними та зоровими, спецефектами при виконанні драпи перед аудиторією.

Якщо хвальна пісня являла собою уславлення та увічнення сучасного живого героя, то **поминальна пісня** – його посмертне уславлення. У сучасному суспільстві подібні функції виконує *некролог*, з яким поминальну пісню споріднює елегійний спосіб подачі матеріалу, майже однакова жанрова домінанта – контамінація панегірику з поховальним плачем. Головні *функції* поминальної пісні угруповуються за двома векторами. Перший вектор спрямований на особу славетного померлого: перепроводження його в інший світ та забезпечення йому достойного потойбічного життя, збереження та вшанування його пам'яті, забезпечення його першості над іншими конунгами “на вічні часи”; другий вектор є репрезентацією колективної реакції на сумну подію: вираження суспільної думки та настроїв аудиторії, відновлення життєвої сили соціального колективу при зіткненні зі смертю (тут поминальна пісня нагадує важливий елемент погребального ритуалу скандинавів – розкішний бенкет з оргіями [8]), магічне унеможливлення загрози повернення мерця з того світу. Підрізновидом поминальної пісні є **меморіальна пісня**, яка створювалась через досить великий проміжок часу після смерті героя (нагадує сучасні поминальні ювілейні статті) і являє собою панегірик на честь померлого. Загальною ж функцією і власне поминальної, і меморіальної пісні є хвальна функція, бо єдине, що в увічненні стародавніх германців не могло подолатися смертю – це “громкая слава деяний достойных” [9, с.22], а власне смерть – це момент, коли “герой” переходить у світ слави, бо тільки зі смертю він досягає завершеності і тільки слава залишається після нього [10, с.26].

Концепт слави визначав і функцію **генеалогічної** пісні, бо важливою складовою цього концепту була генеалогічна інформація: минуле королівського роду, втілене у безперервній низці поколінь від його легендарного родоначальника до останнього представника династії. Але минуле взагалі не було предметом скальдової поезії, головне завдання якої полягало у наданні “авторитету” сучасності. Власне генеалогічні відомості традиційно складали зміст певної частини “малих” жанрів епосу (“мнемонічних”, “вчених” віршів), а скальдова хвальна пісня складалася для уславлення діючого представника королівського роду, і тому підкорене цій актуальній меті зображення подій

минулого у генеалогічній пісні втрачає свою самостійну цінність і глибину (усі події всупереч природній лінійності генеалогічного ряду визначалися на часовій осі нерелевантно за допомогою семантично нечіткої лексики “давно”) і “перевертається” в сучасне, перетворюючись на п’єдестал, на якому й вибудовується хвала справжньому герою і адресату пісні.

Тобто, генеалогічна пісня – це життя героя, однак складений не з його власних діянь, а з “надгробків” його предків, про самого ж героя говориться у заключних строфах пісні.

Отже, панегірик генеалогічного типу “бачить” свою мету не у тому, щоб оспівувати минуле знатного роду, а у тому, щоб уславлювати його живого ватажка за гідну похвали якість – шляхетність. Але у бурхливу епоху військових походів і завоювань, коли людина славилась передусім своїми власними діяннями, генеалогічна пісня посіла місце маргінального піджанру, межуючи, з одного боку з власне хвальною піснею (уславлення сучасного героя), а з іншого, – з поминальною (уславлення померлих предків).

Отже, скальди прославляли правителів і увесь їх рід, “оплакували” кончину і вшановували пам’ять, завжди отримуючи за це щедрі “гонорари” від самого князя, а за поминальну поезію – від його найближчих родичів. Але коли скальд не уславлював того чи іншого князя, а той цього хотів, то існувала традиція “замовлення” панегірика на свою честь за допомогою подарунка – щита із зображенням міфологічних сцен: в ролі дарителя виступала людина, котра хотіла отримати від конкретного скальда панегірик; прийняття ж у дар щита вимагало від адресата обов’язкової “компенсації” за отриманий дорогоцінний предмет – прославлення дарителя у так званій **щитовій драмі**. Це прославлення стає схожим на передачу дарителю якоїсь матеріальної цінності, еквівалентній подарункові.

Але щитова драма, на відміну від інших різновидів скальдового панегірика, не містила прямого славословлення на адресу дарителя: експліцитно хвала виражалась лише у простій констатації актуальної ситуації (в стеві скальд виголошував, що усе, про що розповідається у пісні, зображено на подарованому йому щиті, і називав ім’я того, від кого цей щит був отриманий). Головний же зміст щитової драми полягав у переказі міфів, сцени з яких були зображені на щиті: те, що зброяр виконав за

допомогою різця, “коваль слова” відтворював засобами віршування. Це віршоване відтворення зорових образів розподіляється на два типи – виражальне та зображальне. До першого ми відносимо нарративне повідомлення – розповідь на задану “картинкою” тему, до другого – пластичне відображення через поезію (словесний відбиток побаченого). Перетворення “картинки” на ланцюжок “епізодів” вербального тексту, в яких зображувались важливі елементи зорових образів за типом відображення дійсності тяжіє до сучасного журналістського жанру – газетної або радіозамальовки.

Ми розглянули чотири різновиди скальдового панегірика. Головним предметом відображення їх усіх (навіть генеалогічної пісні та щитової драми) був герой сучасності (на відміну від епічної поезії, котра оспівувала героя минулого). Такий предмет відображення споріднює скальдову пісню із журналістикою, поперше, за хронотопом (принципова приналежність теперішньому), по-друге, за жанровою типологією: скальдовий панегірик несе в собі елементи портретного нарису.

Поєднувала скальдову пісню із журналістикою і *функціональна прагматика тексту*. Панегіричне уславлення являло собою органічне з’єднання магічної дії, спрямованої на збільшення талану адресата, з актом впливу на суспільну думку, котрий полягав у створенні позитивного іміджу людини, що належала до суспільно-політичної верхівки (позитивний політичний імідж намагається створити й сучасна журналістська пропаганда, особливо під час виборчих перегонів). Впливовість журналістського тексту визначається такими поняттями як “ефективність” та “дієвість”. Уявлення давньоскандинавського суспільства про дієвість панегіричної пісні найяскравіше відбиваються у порівнянні такої пісні із “курганом слави” (“пісня про Ариньборна”) та у розповсюдженому у середовищі скальдів звичаї відкупатися від суворого покарання хвальною піснею (“викуп голови”) на честь того, хто його вимагав (нещирість такого тексту очевидна, але й він вважався дієвим, бо, з точки зору давньоскандинавського суспільства, спеціальна віршована форма та публічне виголошення були гарантом обов’язкової дієвості тексту).

Скальдове уславлення героя несло в собі ще дві супровідних функції, котрі також були схожими із

журналістськими: фіксацію сучасних подій та увічнення (формування пістетного ставлення до них) теперішнього. Якщо перша супровідна функція (фіксація сучасних подій) є взагалі конститутивною функцією журналістики, то друга (увічнення теперішнього), на перший погляд, не є суто журналістською рисою.

Скальдова пісня створювала природно відсутню пістетну дистанцію до сучасності (подібно до тієї, що була в епосі по відношенню до “абсолютного минулого”). Але те, що в епосі було первісно дано самим предметом поезії, у скальдиці створювалось у процесі напруженої формотворчості, кінцева мета якого полягала у приданні цінності і міці військoим звитягам ватажків у походах. Таке увічнення сучасності можна знайти й у журналістиці (наприклад, героїзація Великої вітчизняної війни на шпальтах радянських газет).

Мета уславлення реальної сучасності визначала особливу рису поетики, яка вирізняла його серед інших типів середньовічної поезії, – *фактографічність* (котра є конститутивною рисою журналістики!). Поезія для скальда, як і журналістська техніка для журналіста, була **способом констатації фактів, що представляли позахудожній інтерес і перебували поза сферою їх творчості**. Тобто, отримуючи свій “матеріал” (yrkisefni) ззовні і перетворюючи його у вірш, скальд, подібно сучасному журналістові, не мав ніякої влади над змістом власної поезії, бо з точки зору аудиторії будь-яке творче “перетворення факту”, а тим паче художній вимисел, були несумісні з “правдою” і тлумачилися як “вігадки”, чи навіть “брехня”. Це підтверджує вислів із найвідомішої ісландської “королівської саги” “Земне коло”: “Ібо, хотя у скальдов в обычае всего больше хвалитъ того правителя, перед лицом которoго они находятся, ни один скальд не осмелился бы приписать ему такие деяния, о которых все, кто слушает, да и сам правитель, знают, что это ложь и небылицы. Это было бы насмешкой, а не хвалой. У Харольда [короля Норвегии – Т.К.] были скальды, и люди еще помнят их стихи ... <...> Мы признаем за правду все, что говорится в этих стихах о походах и битвах конунгов” [11, с. 15] [Курсив мій. – Т.К.].

Отже, замовники хвальних пісень очікували від скальдів не “цікавої вігадки”, а “правдивої інформації” про здобуті ними

звитяги і перемоги, а тому змістом скальдової поезії. як і журналістики. повинні були ставати факти “незагальної дійсності” (М. Стеблін-Каменський). Але звичайно ж не можна повністю ототожнювати творчість скальдів із журналістикою. Фактографічність скальдової поезії органічно поєднувалась із традиційними мотивами тотальних загальних місць (loci communes) – конвенційної, принципово “безадресної” поетичної форми, що не була пристосована для передачі інформації про конкретну подію. Поєднання майже протилежних явищ – “фактографії” з “безадресністю” відбувалося за рахунок вироблених традицією специфічних прийомів індивідуалізації – топонімів, етронімів та видкеннінгів. Топоніми та етроніми одразу перетворювали умовний опис бою на *повідомлення* про реальну битву, а видкеннінги (своєрідні поетичні займенники, імена-ідентифікатори) прямо вказували на героя і адресата хвальної пісні і описували його як конкретну особу. Саме закріпленість видкеннінга (як особливого різновиду перифразових найменувань) тільки за людиною і відрізняє видкеннінг від кеннінгів (імен максимально абстрактних і таких, що принципово заперечують індивідуалізацію визначеного об’єкту).

Отже, кеннінг належить поетичній мові і не пов’язаний із ситуативним дискурсом, а видкеннінг, навпроти, належить поетичному мовленню і зумовлений поза поетичною дійсністю. Створюючи видкеннінг, скальд кожного разу використовував готову одиницю загальної структурної схеми, задану поетичною мовою, і приводив її у відповідність з конкретною ситуацією реальної дійсності. Оволодівши прийомами, що дозволяли перетворювати загальне на окреме, трансформувати абстрактну поетичну риторичку на повідомлення про конкретні факти, скальди знайшли вирішення проблеми, що була поставлена перед ними самими умовами існування хвальної пісні: з одного боку, хвальна пісня відгукувалась на конкретну ситуацію, а з іншого, була призначена для “окремого” зберігання в традиції як самостійний поетичний текст, що утворювався спеціально, не залежав від моменту виконання, був автономним і позаситуативним і, що найголовніше, – розраховувався на неоднократне повторювання. Але ця самодостатність скальдової

панегіричної пісні, котра створювалася навіки з тим, щоб пережити її адресата, і її творця, трималась саме на використанні нескладних прийомів індивідуалізації та конкретизації, котрі й дозволяли визначити відповіді на *традиційно журналістські запитання* – *що? де? коли? і як?*

Але забезпечуючи життєздатність хвальної пісні, ці прийоми однак не надавали їй ні наративності, ні зв'язності, властивих власне журналістському тексту. Називаючи місця та землі, де проходили битви, або визначаючи противника і його ватажка, скальд повідомлював про це, керуючись лише однією метою – прославити адресата пісні. Події як такі займали його при цьому лише настільки, наскільки вони служили основою для вихваляння його героя. У цьому й полягає одна з причин того, що, незважаючи на властиву їй фактографічність, хвальна пісня зовсім не “прагнула” перетворитися на послідовну розповідь.

Хвальна пісня – це “парадна форма”, котра була призначена для того, щоб непорушно зберігати певний мінімум інформації про героя. Однак деталізованість словесного орнаменту значно перебільшувала лаконічні повідомлення про реальні події і факти. Ці особливості поетики хвальної пісні були жанрово зумовлені прагматикою дружинного панегірика: не докладна і послідовна розповідь про вузлові події, що зіграли вирішальну роль у долі героя, а його прославлення – ось що незмінно складало тему та ідею хвальної пісні.

Але тим не менш поезія скальдів може бути названа *поезією дії*, бо прославлення в ній відбувалося не тільки через абстрактне вихвалення (у стевах), а й за рахунок зображення діючого суб'єкта. Отже, головним змістом скальдових віршів був, як правило, опис подій та вчинків. Але в умовному світі скальдового панегірика достойні хвали дії та вчинки славетного адресата пісні висвітлюються у повній відповідності зі стандартним набором традиційних “еталонних” чеснот князя, котрі найчастіше зображувались через “топічні ситуації”.

Перші військові перемоги юний князь, як правило, отримував вирушаючи на власних кораблях за море. Загартувавшись у “навчальних” військових походах, молодий конунг стає доблесним і щедрим ватажком, котрий усе подальше життя “зачервонює кров'ю меч”, годує воронів та вовків тілами

повержених ворогів, наділяє дружинників золотом, забезпечуючи тим самим благоденство та розквіт своєї країни. Смерть конунга завжди зображувалася не як приватна подія, а як глобальна, майже есхатологічна катастрофа (спустошення, розорення, неврожай), яка обов'язково несла злидні та біди підданам померлого.

Незважаючи на декларацію скандинавським панегіриком неперевершеної величі князя, він не був єдиним героєм хвальної пісні, оскільки поезія скальдів являє собою початковий, ще дописемний етап у розвитку “свідомого авторства” у поезії, етап “переходу від співця до поета” (А.Н. Веселовський), то *поет-скальд* і був другим героєм хвальної пісні. Аналіз міфу про мистецтво поезії (“мед поезії”) та письмових пам'яток ісландської прози привів нас до реконструкції суспільного образу давньоісландського поета-інформатора: скальд – це поет і виконавець в одній особі (такий собі бард), котрий або сам створював тексти, або запам'ятовував їх від інших та, завдяки цьому, супроводжував життя дружини або двору інформаційно-поетичним коментарем, безпосередньо відгукуючись на події, свідками яких був сам. Це була людина, тісно пов'язана із життям скандинавської общини (дружинник, землевласник чи селянин, вікінг, прочанин або представник династії скальдів). Вирізняло її в соціумі дві речі. По-перше, знання рун, яке й давало скальдові вміння чаклувати словом: тобто за допомогою пісні або примножувати життєвий успіх і прославляти, або наносити непоправні втрати і руйнувати репутацію. По-друге, особистісна екстраординарність та суспільна маргіальність; зазвичай ще з раннього дитинства майбутній скальд виявляв спадкові чи природжені, з одного боку, зовнішню потворність, надмірну зухвалість та нестриманість, а з іншого, – високий інтелект, самостійність, літературну обдарованість. У сукупності ці ознаки були свідоцтвом про певну обраність. Але ця “обраність” мала небагато спільного з ідеєю “богонатхненної” творчості. Давньоскандинавські уявлення про високу майстерність взагалі і особливо про майстерність коваля й поета пов'язують володіння ремеслом (талантом та знаннями) не стільки з даром богів та можливостями самої людини, скільки зі зв'язками цієї людини із “ворожим” зовнішнім світом,

позалюдськими силами (легенди про скальдів-перевертнів, напіввелетнів, напівтролів та ін.). В цілому, поет виглядав істотою чудернацькою, маргінальною, небезпечною і, врешті-решт, “чужою”.

Насправді ж дуже складне віршування вимагало від скальда не тільки особливого таланту, а й, передусім, уміння, заснованого на знанні деталізованих законів і правил, якого не можна було досягти без тривалої спеціальної підготовки. Історія не залишила свідчень про те, як реально відбувалося навчання майбутніх скальдів; найвірогідніше, це було вивчення поезики та заучування творів попередників. В ірландській культурі, котра впливала на скандинавську, поети належали до особливого соціального прошарку з чіткою ієрархією, в якій місце визначалося рівнем освіти (зазвичай ця освіта здобувалася в спеціальній школі за термін від 6-7 до 12 років). У скандинавів же оволодіння поетичною майстерністю, хоча й відкривало перед молодого людиною шлях до багатства і слави як ремесло, що високо цінувалося правителями, тим не менш залишалося приватною справою і не набувало тієї суспільної значущості, як це було в Ірландії. Нестриманість у словах і вчинках із самого початку визначала “важку” долю майбутнього скальда – долю поставленого поза законом аутсайдера та вигнанця.

Соціальну успішність скальду могла принести лише зустріч з конунгом, якому скальд служив мечем, життєвим досвідом і пісню, і прилучення до його талану. Це і робило скальда попри його власне походження наближеним до владної верхівки суспільства. Згадаймо хоча б найзнаменитішого скальда Еміля, котрий вступав у боротьбу з норвезьким королем Ейриком Кривава Сокира, або мудрого і успішного скальда-царедворця, родича конунга Сигвата Тордварсона, або скальдів Гаральда Прекрасноволосого з Норвегії, які були послані у небезпечне, але врешті-решт успішне посольство у Швецію для укладення миру між державами.

Такий соціальний стан був подібним до “баронів преси” кінця ХІХ – початку ХХ ст. Отже, скальд – це була професія, у чомусь подібна до сьогоднішньої професії журналіста. Про це свідчить передусім авторська самосвідомість скальда та

суспільна оцінка його віршованого продукту, що матеріалізувалось у виплаті значного гонорару.

Авторська присутність у тексті скальдового панегірика виявлялася у коротеньких ремарках, зауваженнях, оцінних судженнях, деяких повідомлень про себе (і автор журналістського так само репрезентує себе в ньому). Але у драмі є дві канонізованих “зони” очікуваної присутності автора – вступ до пісні та її фінал. Зазвичай скальдовий панегірик відкривається проханням автора вислухати його пісню. Цей стійкий зачин був породжений реальною ситуацією урочистого виголошення хвальної пісні у присутності володаря та його дружини і тому завжди був звертанням до конкретної аудиторії, що виголошувалось у зв’язку з конкретним приводом. Завершувався ж скальдовий панегірик темою винагородження (гонорару) за поезію.

Найбільш помітною авторська присутність була у поминальному панегірику, що визначалося самою специфікою цього жанру: це єдиний жанровий різновид панегіричної поезії, що тяжів до елегійної лірики, яку взяв від жанру поховального плачу. Будучи виразником колективної реакції на сумну подію, скальд обов’язково розповідав і про свої власні почуття з приводу втрати та про свої власні стосунки із загиблим.

Аналіз скальдового панегірику показав, що він має принаймні п’ять якостей, які дають підстави вважати його явищем пражурналістики. *По-перше*, зміст скальдового панегірику повністю зумовлений фактами дійсності, бо він визначався парадигмою “правда/брехня”, яка виключала парадигму художності. *По-друге*, уся скальдова творчість, у тому числі скальдовий панегірик, сприймалася аудиторією як достовірні свідчення, повідомлення. *По-третє*, скальдовий панегірик мав величезний вплив на сучасність, тобто ніс в собі пропагандистський заряд, а його автори грали часом важливу політичну роль, котра була схожа на роль “лордів” та “баронів” преси кінця ХІХ – поч. ХХ ст. *По-четверте*, скальдова поезія зберегла в собі “аромат” власної епохи (як це потім робила і робить газета); цінність скальдової поезії як історичного джерела була зрозуміла ще авторам “королівських саг” (скальдовий панегірик і зберігся саме як цитати у “королівських сагах”; саме там скальдова поезія

наводиться як історичний документ – так сучасний історик використовує газети того періоду, що належить до об'єкта його дослідження). *По-н'яте*, за свою творчість скальди отримували гонорар. Взагалі, традиція даріння і віддарювання була досить розповсюдженою у стародавніх скандинавів і виконувала функцію встановлення й зміцнення зв'язків між вільними членами давньоскандинавського суспільства, але обмін дарами між скальдом і конунгом мав свою специфіку. Передусім, якщо при звичайному обміні дарами суб'єкти ситуації дотримувались принципу еквівалентності (це гарантувало рівність і не зменшувало гідності жодної з сторін), хвальна пісня збільшувала славу і добробут її адресата і тим самим виокремлювала і піднімала його над іншими і, в першу чергу, над дарителем. Порушена рівновага могла бути відновлена “зворотнім дарунком”, але, як правило, остаточно він не усував дисбаланс між дарителем і адресатом, бо вага “зворотнього дарунку” складалася не тільки з матеріальної, а й соціальної вартості: дар могутнього правителя у принципі не міг дорівнювати дару пересічного бонда, а значить, якщо скальд звертався з панегіриком до рівного, – то програвав, а якщо до могутнього правителя, що вів свій рід від богів, то навпаки, вигравав, отримуючи не тільки матеріальні блага (золоті прикраси, коштовні зброю та одяг, а то й цілий корабель із товаром), а й частину королівського талану. Це свідчить про те, що не останнім мотивом створення тексту скальдом, як і сучасним журналістом, була думка про гонорар. Характерно, що один і той же скальд нерідко складав хвальні пісні на честь правителів різних країн, а іноді й правителів, котрі ворогували один з одним, – гонорар (або й примус) вирішували все.

Таким чином, наш аналіз довів, що скальдовий панегірик виразно виявляє соціально-комунікативні риси і демонструє певну спорідненість із сучасною журналістикою за функціональною спрямованістю, характером авторства, співвідношенням змісту твору з відображеною реальністю, за особливостями сприйняття цих творів аудиторією, за рівнем суспільної впливовості, за громадським ставленням до цього роду діяльності.

Отже, поезія скальдів мала багато спільного із журналістикою, але це не означає, що скальдова поезія не була водночас і

літературою – тобто поезією у власному розумінні цього слова. Цей факт говорить про те, що журналістика і література як “словесність” має спільне синкретичне генезисне коріння: “словесність” як така (яка потім розподіляється на фольклор, літературу, театральне мистецтво, журналістику) виростає з міфу – нерелективного стану свідомості, що створила ціннісний і значущий колообіг часу й синкретичний, сакралізований, наскрізь ритуалізований та семіотичний простір, де панували дифузія, цілісність та амбівалентність [12; 13; 14]. Спеціальну роль середньовічної культури і особливо літератури у зародженні журналістики підкреслює П. Слотердайк: “журналістика розпочиналася з виникнення середньовічних новелістів, розповідувачів новин і майстрів розмови, котрі у пізні Середньовіччя ініціювали розвиток інформування новин у формі новел...” [15, с. 307]. Наше ж дослідження доводить, що не тільки новелісти пізнього Середньовіччя, а й скальди IX-X ст. сприяли виникненню авторської пропагандистської журналістики.

Цитована література

1. Казакова Т.В. Европейская пражурналистика: объем понятия // Вісник Харківського ун-ту. – 2004. – № 627.
2. Казакова Т.В. Ораторское искусство как главный компонент массовой коммуникации античности. – Харьков, 2004.
3. Михайлин І.Л. Історія української журналістики. Період становлення: від журналістики в Україні до української журналістики. – Харків, 2005.
4. Стеблин-Каменский М.И. Происхождение поэзии скальдов // Скандинавский сборник. – Таллин, 1958. – Т. III.
5. Стеблин-Каменский М.И. Место поэзии скальдов в истории мировой литературы // Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэма. – Л., 1978.
6. Смирницкая О.А. Стих и язык древнегерманской поэзии. – Автореф. дис. ... д. филол. н. – М., 1988.
7. Гуревич Е.А., Матюшин И.Г. Поэзия скальдов. – М., 2000.
8. Петрухин В.Я. Погребения знати эпохи викингов (по данным археологии и литературных памятников) // Скандинавский сборник. – Таллин, 1976. – Т. XXI.

9. Старшая Эдда / Пер. А.И. Кореуна, ред. М.И. Стеблин-Каменского. – М.-Л. – 1963.
10. Гуревич А.Я. “Эдда” и сага. – М., 1979.
11. Стурлусон, Спори. Круг земной / Отв. ред. М.И. Стеблин-Каменский. – М., 1980.
12. Костомаров М.І. Слов’янська міфологія. – К., 1994.
13. Тайлор Є.Б. Первобытная культура. – М., 1989.
14. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. – М., 1999.
15. Слотердайк П. Критика циничного розуму. – К., 2002.

Аннотация

В статье доказано, что творчество скальдов представляет собой явление пражурналистики, так как совпадает с журналистикой по функциональным параметрам.

Annotation

The article proves the Skaldic poetry to be a phenomenon of prejournalism because it shares functional parameters with journalism.

Стаття надійшла до редакції 26.12.2005
Статья поступила в редакцию 26.12.2005

ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТУАЛИЗМА

Традиция философского осмысления вопросов бытия и картины окружающего мира в форме художественного произведения насчитывает не одно столетие. “Философия всегда была близка художественной литературе, – отмечает А.Руткевич, – она начиналась в Греции с поэм Парменида и Эмпедокла, диалогов Платона, писем Эпикура и Сенеки. Эти связи не прерывались и в дальнейшем: Августин, Данте, Эразм, Вольтер, Лихтенберг, романтики и т.д., вплоть до “Трех разговоров” Соловьева и “Так говорил Заратустра” Ницше. Французский экзистенциализм является наследником именно этой традиции – все наиболее известные французские философы-экзистенциалисты были одновременно крупными писателями, драматургами, публицистами” [1, с. 5-6]. Свой вклад в формирование европейской литературно-философской мысли внесла и британская литература, – достаточно вспомнить творчество Дж.Аддисона, С.Стила, философскую поэму А.Поупа “Очерк о человеке”. Однако, литературная традиция, о которой идет речь, – от Парменида до Камю – представляет собой литературу, созданную, если можно так выразиться, “профессиональными” философами. Философская насыщенность тематики и проблематики станет позднее основной, но далеко не единственной, чертой интеллектуальных литературных жанров. В то же время, история литературы знает примеры произведений, рассчитанных на определенный тип читателя, – читателя образованного, просвещенного. Сюда можно отнести и поэму Т.Л.Кара “О природе вещей”, ренессансное произведение “Письма знаменитых людей” Й.Рейхлина, возрожденческую драму для чтения и др.

Говоря о философской литературе, необходимо разграничивать два ее основных типа. Первый включает в себя философские труды как таковые (non-fiction), в которых формулируется и обосновывается авторская философская система, но которым присуща специфическая стилистика (красочная образность, сим-

волика, наличие сюжета, системы персонажей и т.д.), сближающая их с художественной литературой. Сюда можно отнести диалоги Платона, “Очерк о человеке” А.Поупа, работы Ф.Ницше, “Аристос” Дж.Фаулза. Второй тип – это философские жанры художественной литературы (повесть, роман, драма). Их своеобразие заключается в том, что философские взгляды авторов находят свою реализацию в художественном произведении (fiction), проявляясь на всех его уровнях (в проблематике, сюжетостроении, системе персонажей, символике, конфликте). Таковы философские повести Вольтера, диалоги Дидро, философско-символическая драматургия А.Стриндберга, М.Метерлинка, художественная проза и драматургия Ж.-П.Сартра и А.Камю.

В современном литературоведении существует тенденция использования в качестве синонимов по отношению к жанрам таких понятий, как “философский” и “интеллектуальный”. Примечательно, что ни “Краткая литературная энциклопедия”, ни “Литературный энциклопедический словарь” не дают определения не только интеллектуальных жанров, оформившихся лишь в XX веке, но и философских, имеющих многовековую историю развития. Монографических работ, посвященных своеобразием интеллектуальных жанров (драматических и прозаических), мало. Определение интеллектуально-аналитической драмы Г.Ибсена дает В.Адмони [2, с. 145-146]. Вопрос интеллектуальной драмы пост-ибсеновского периода в отечественном литературоведении практически не рассматривался. Немногим больше уделялось внимания жанру интеллектуального романа, в частности немецкого (Т.Манн, Б.Брехт) и английского. Последнему посвящены работы С.Павлычко, охватывающие творчество А.Мердок, У.Голдинга, Дж.Фаулза. Исследовательница доказывает необходимость разграничения понятий “философский роман” и “интеллектуальный” [3, с. 5], но подчас сама подменяет одно понятие другим [3, с. 11]. Д.В.Затонский, говоря о жанровой “полифоничности” романа У.Эко “Имя розы”, характеризует данное произведение в том числе и как “роман интеллектуальный (если угодно философский)” [4, с. 8]. В таком определении жанра можно наблюдать если не приравнивание интеллектуального к философскому, то, по крайней мере, отсутствие дифференциации между ними. Д.В.Затонский выделяет в жанровой

структуре произведения Эко элементы философского романа на основании его пародийной сущности (хотя, с нашей точки зрения, более правомерным в данном случае является употребление термина “пастиш”, а не пародия), репрезентирующей “нечто большее, чем прием; в некотором роде это – и философия жизни, и философия отношения к жизни, – философия, имя которой – “постмодернизм”” [4, с. 23].

Целью данной статьи является уточнение возникновения и эволюции интеллектуальных жанров от XVIII века до постмодернистских жанровых разновидностей второй половины XX века. Необходимость такого уточнения обусловлено сложностью и спорностью проблемы

Определение интеллектуализма в литературе дано В.Чубаровой. Она рассматривает его как “... особый способ художественного мышления, основанный на преобладании интереса писателя к жизни человеческого разума, к философско-концептуальному анализу метафизических проблем бытия” [5, с. 200].

Очевидно, что это явление отнюдь не исчерпывается приведенными в определении Чубаровой чертами, что и следует далее из ее статьи. Возникновение интеллектуализма справедливо отнесено ею к эпохе Просвещения, “когда философско-этические доктрины века становятся основой проблематики художественных произведений”, и особо отмечается то, что в это время “формируется основное свойство интеллектуальной литературы – превалирование суждения над изображением”. Затем после перечисления признаков проявления этого свойства в художественном произведении делается вывод: “Все это явилось отличительными свойствами **философских жанров**” [2, с. 200]. Имеется в виду творчество Вольтера, Д.Дидро, Ш.Монтескье. Обобщая позицию В.Чубаровой, можно сказать, что интеллектуализм рассматривается ею как жанрополагающий признак философского романа, повести, беллетризованного диалога. Добавим, что просветительский интеллектуализм выражается не просто в обобщении существовавших на тот момент философско-этических теорий, а в раскрытии *авторской* философской системы. Произведения Вольтера и Дидро являются ярчайшей тому иллюстрацией.

Важно особо подчеркнуть тот факт, что интеллектуализм в эпоху Просвещения существует лишь в рамках других жанров. В ходе истории мировой литературы интеллектуализм претерпевает ряд существенных изменений.

Уже на рубеже XVII-XVIII веков, как отмечает Н.Пахсарьян, экспериментальные интеллектуально-художественные искания привели к жанровой трансформации французского романа. Для него становится характерным “включение читателя в романную игру”, введение реминисценций “в расчете на осведомленного читателя” [6, с. 52]. Важно также то, что, в целом, “задачей переходных форм романной прозы в процессе жанровой трансформации становится ... постижение меры естественности этического долженствования” [6, с. 56], то есть переосмысление нравственных норм того времени. Некоторые признаки “интеллектуальности” выделяет в английском романе XVIII века Н.Соловьева, в частности то, что “тесное взаимодействие между философией, психологией, литературой и практической деятельностью рассчитано в романе на подготовленного читателя” [7, с. 62].

Е.Ю.Гениева отмечает интеллектуальную природу произведений Т.Л.Пикока: “Диалоги Пикока, в которых сталкиваются разные, четко противоположные, позиции и концепции, парадоксальные методы и системы мышления, предвосхищают европейскую и американскую интеллектуальную прозу XX в.” [8, с. 382].

В настоящей работе за отправную точку в развитии интеллектуализма мы берем XVIII в., поскольку именно в этот период происходит оформление тех черт, которые мы рассматриваем как доминанты интеллектуализма. Прежде всего, в этой связи необходимо обратиться к творчеству Вольтера. Настрой на игру и легкость, сохраняемый при рассмотрении самых серьезных вопросов, в полной мере раскрывается в ироничности фокусировки повествования в “Микромегасе”, “Кандиде”, “Простодушном”. В произведениях Вольтера проявляется то “ироническое смещение масштабов” [9, с. 20], с помощью которого, с одной стороны, разоблачалась абсурдность и лицемерная безнравственность человеческой жизни, с другой стороны, постулировалась философско-этическая позиция автора. Авторское суждение не про-

является в произведении эксплицитно, оно “скрыто”, выведено в подтекст.

Черта, которую В.Чубарова выделяет как “основное свойство интеллектуальной литературы”, – “превалирование суждения над изображением” [5, с. 200], – отнюдь не бесспорно в отношении произведений Вольтера. Отметим еще раз, что у Вольтера философские “суждения” как бы вкраплены в “изображение” и, будучи на самом деле идейным ядром повествования, целенаправленно не акцентируются. Иначе обстоит дело с диалогами Д.Дидро “Племянник Рамо” и “Жак-фаталист и его хозяин”, в которых “фабульность отброшена” [10, с. 25], а “идеи – это ... настоящие герои” [10, с. 24].

Примечательно, что у романа-диалога “Жак-фаталист” есть ряд общих черт с интеллектуальными литературными жанрами, окончательно оформившимися в рамках постмодернистской поэтики. Помимо философской основы, определяющей тип героев, и диалога, практически замещающего действие как таковое, можно отметить и разветвленность сюжетных линий (ризомность), их подчеркиваемую “фиктивность”, постоянную активизацию читателя как равноправного участника творческого процесса, аллюзивность и цитирование, построение отдельных эпизодов по образцу известных литературных произведений. Раблезианские аллюзии особо подчеркивают смеховое, карнавальное начало в романе Дидро. Присутствуют карнавальные формы и в философских повестях Вольтера. М.М. Бахтин, сопоставляя и разводя понятия раблезианской и просветительской карнавальности, отмечал, что при различной мировоззренческой наполняемости (см. [11, с. 132]), функции карнавальных форм у писателей Просвещения в сущности остаются теми же: освящение “вольности вымысла” и освобождение “от господствующей точки зрения на мир, от всякой условности, от ходячих истин”, дающее возможность “взглянуть на мир по-новому, почувствовать относительность всего существующего и возможность совершенно иного миропорядка” [11, с. 42]. Иными словами, карнавальное начало подразумевает **переосмысление миропорядка**. Все это подтверждает мнение Н.Пахсарьян относительно наличия связей между литературой Просвещения и постмодернизмом (см. [6, с. 56]).

Еще одним примером этих связей может служить роман Л.Стерна “Жизнь и мнения Тристрама Шенди”. Д.Затонский выделяет в этом романе признаки, дающие основание рассматривать это произведение как постмодернистское¹ (см. [4, с. 119-131]). В своих оценках мы не будем заходить так же далеко, просто отметим, что в романе Стерна, по нашему мнению, явно проступают признаки интеллектуализма. По мнению Г.Синило, значимость романа Стерна в историко-литературном процессе определяет, в частности, то, что автор “впервые в центр романа поставил не приключения героя, но приключения мысли, первым попытался исследовать сложное, прихотливое, скачкообразное движение мысли” [13, с. 225]. Переключение внимания с событийности на внутренний мир героя обуславливает поэтологическое своеобразие произведения. Среди черт, присущих интеллектуальной литературе, выделим в романе Стерна подчинение компонентов поэтики художественного произведения авторской “*философии жизни*” [4, с. 121], суть которой у Стерна сводится к следующей формулировке – “считать фарсом любую жизнь и любые мнения” (ср. бахтинскую “относительность всего существующего”). Кроме того подчеркнутая “фиктивность” повествования, включающая в себя “театральную иллюзию” [4, с. 130], приводит к взаимопроникновению таких понятий, как “мир” и “текст”.

В произведениях Вольтера и Дидро философская наполненность более эксплицитна, нежели в романе Стерна. Философской отправной точкой для них послужили воззрения Дж.Локка и идея “предустановленной гармонии” Г.В.Лейбница. Общей интеллектуальной доминантой стало осмысление человеком мира вне религиозных догм. Человеческая жизнь воспринималась не с позиций веры в доброжелательно настроенное к человеку Провидение (оптимизм Панглоса), которое обеспечивает баланс между добром и злом в мире (“Задиг”, “Простодушный”), а с позиций включенности индивида в некую универсальную причинно-следственную цепь, индифферентную в целом к чьей бы то ни было частной судьбе (“фатализм” Жака).

¹ Данная концепция “пульсирующего” постмодернизма была выдвинута еще Н.С.Автономовой [12].

В эпоху романтизма интеллектуализм приобретает новые черты. Главным основанием для этого было то, что теория романтизма представляла собой нерасторжимое сочетание философии и эстетики, находящее выражение в поэтике художественного произведения. Романтики переосмысливают саму роль и положение философии в творческом процессе. Поэзия рассматривается как “дух и квинтэссенция познания” [14, с. 270], а философия – как “теория поэзии” [15, с. 94]. Особую роль в осуществлении синтеза играет творческое “я” художника. Художник – творец, сообразующий окружающий мир в соответствии со своими внутренними законами в ходе творческого процесса. Стремление художника “идти к подлинности через слово” [16, с. 851] приводит к текстуальному восприятию мира, которое закрепились в самом названии направления.

Привлечение в литературное произведение элементов различных видов искусств, научной стилистики и философского мышления не могло не вылиться в усложнение художественного произведения как на формальном уровне, так и на уровне содержания. Экспериментальность нуждалась в дополнительном разъяснении авторских намерений, что повлекло за собой появление обширной теоретической литературы, часто в виде предисловий к произведениям (см., например, предисловие к “Лирическим балладам” У.Вордсворта). Подобная разновидность литературы позднее будет обозначена терминами “метатекст”, “металитература”.

В романтической литературе оформляется ориентация на “думающего” читателя, способного осуществить интеллектуальное усилие для понимания авторского замысла. Она обуславливается не только сочетанием в произведении теоретического и практического, литературы и философии, музыки, живописи. Существенную роль играет также имплицитность романтической литературы, особый романтический символизм, основанный на “том представлении, что объекты природы имеют свое соответствие в некоем внутреннем или духовном мире” [Перевод наш – Л.М.] [16, с. 1301]. Ярче всего это проявлялось в поэзии.

Самым же важным проявлением интеллектуализма в романтической литературе является, на наш взгляд, то, что сама поэтика романтического произведения, такие ее категории, как

универсальность, фрагментарность и романтическая ирония, становятся средством воплощения нового философского мировосприятия. Л.А.Мироненко рассматривает романтический фрагмент как форму познания, вырастающую “из диалектики конечного и бесконечного”, открывающую “возможность постижения целого через часть, ощущения целого в части, вечности в истории, но и истории в вечности” [18, с. 27].

В дальнейшем литературный XIX век демонстрирует новые грани интеллектуализма в творчестве отдельных писателей. Наиболее интересные проявления интеллектуализма представлены, в частности, в английской литературе, – в традиции нонсенса (Л.Кэрролл, Э.Лир) и в творческой манере О.Уайльда. Общим в творчестве этих писателей становится неприятие нормативности и догматизма, что выражается в алогичности произведений Кэрролла и парадоксальности художественного мышления Уайльда. У Кэрролла это проявляется более имплицитно, нежели у настроенного на эпатаж Уайльда. Характеризуя поэзию Э.Лира, Н.М. Демурова отмечает общие историко-социальные предпосылки появления в английской литературе такого феномена, как нонсенс: “В своих “книгах” Лир создал особый, ни на что не похожий мир, бросающий вызов законам “здорового смысла”, признанным в викторианском обществе” [19, с. 38]. Противоречие викторианским нормам становится базисом и уайльдовской парадоксальности.

Книги Кэрролла предвосхитили постмодернистскую плюральность и стремление к снятию оппозиций, в данном случае таких, как “принято – не принято”, “возможно – невероятно”, “объяснимо – иррационально”. Позже Уайльд добавит к этому ряду еще одну пару: “моральное – имморальное”. Неслучайно художественный язык Кэрролла привлек внимание Ж.Делеза, давшего определение одному из ведущих понятий постмодернистской философии, – ризоме. В постмодернистской трактовке нонсенс есть не отрицание смысла как такового, а “отсутствие раз и навсегда заданного смысла” [20, с. 702]. Данное уточнение имеет отношение не только к творчеству Л.Кэрролла, но и к “бессмыслицам” Э.Лира. М.Краснова указывает на то, что лировский ““нонсенс” стал “чепухой” стараниями переводчиков” [21, с. 301], и тем самым подтверждает принципиальное несо-

падение “нонсенса” и “чепухи”. Отрицание нормативности в социальной и моральной сферах жизни влечет за собой трансформацию, “ненормированность” самого художественного языка и неизбежное усложнение семантического поля произведения.

Отрицание однозначного, неварьируемого смысла является определяющей чертой не только нонсенса, но и парадокса. Нонсенс в произведениях Кэрролла, парадокс у Кэрролла и Уайльда, а позднее и в творчестве Б.Шоу, как и абсурд в литературе середины XX века, обладая “креативным смыслообразующим потенциалом” [20, с. 702], зачастую выполняют схожую функцию: они открывают перспективу “бесконечного смыслопорождения” [20, с. 702].

В драматургии О.Уайльда парадокс впервые становится ведущим компонентом поэтики, его пьесы из жанра комедии нравов переходят в новую жанровую разновидность пьесы-парадокса. Как отмечает М.Соколянский, в четырех пьесах О.Уайльда (“Веер леди Уиндермир”, “Женщина, не стоящая внимания”, “Идеальный муж” и “Как важно быть серьезным”) парадокс постепенно охватывает все уровни драматургического текста – диалог, систему персонажей, сюжетостроение и даже ремарки (см. [22, с. 148-150]). Новый парадоксальный характер драматургии Уайльда “вывел комедию нравов в зону взаимодействия с европейской “новой драмой”” [22, с. 156].

Принципы западноевропейской “новой” драмы рубежа XIX – XX вв., впервые проявившиеся в творчестве Г.Ибсена, были направлены на слом драматургических традиций. Философская драма идей зачастую задавала начало дискуссии на новые или табуированные до сих пор темы. Сюда можно отнести проблему эмансипации, и не только женской, но и нравственной, религиозной (Ибсен, Стриндберг, Шоу); новое развитие темы смерти (у Метерлинка) и др. Столкновение противоположных идей скрывало за собой более или менее полно постулируемую философскую концепцию авторов. В этой связи можно упомянуть философию молчания Метерлинка, теорию жизненной силы и реализма / идеализма / филистерства Шоу, разработку проблемы свободы личности и ее ответственности перед самой собой в пьесах Ибсена. В основу собственных философских концепций драматурги нередко закладывали широко распростра-

ненные в этот момент теории, – дарвинизм, ницшеанство, христианские, буддистские принципы. Авторские философские концепции оформлялись в особые эстетические системы, достаточно разнородные по своей сути, но одинаково значимые с точки зрения эволюции драматического искусства – “проблемный” / психологический театр Ибсена, Интимный театр Стриндберга, парадоксальный театр Шоу, статичный театр / театр молчания / театр смерти Метерлинка, чеховский театр.

Особого внимания заслуживает в этой связи творчество Г.Ибсена, поскольку он стал основоположником “новой” западноевропейской драмы. В.Адмони определяет созданный Ибсеном новый жанр как “интеллектуально-аналитический”, видя его своеобразие в следующем: “вплотную столкнувшись с жизнью, оказавшись вовлеченным в конфликт, герои Ибсена к моменту завершения пьесы оказываются способными обобщить все испытанное ими, раскрыть для себя внутреннее значение всего пережитого ими и суть того, что их окружает. Они делают свой выбор, сознательный выбор, – и это и оказывается интеллектуально-аналитической развязкой пьесы” [2, с. 146]. Следовательно, в пьесах Ибсена интеллектуализм неразрывно связан с аналитичностью и наиболее полно проявляется в новом типе конфликта и новом персонаже.

Одним из важнейших структурных элементов драмы становится дискуссия, в ходе которой при столкновении различных точек зрения и достигается разрешение конфликта. Как отмечал Б.Шоу в работе “Квинтэссенция ибсенизма”, в новой драме дискуссия, “распространившись и вторгшись в действие, ... окончательно с ним ассимилировалась. Пьеса и дискуссия стали практически синонимами” [23, с. 77]. При этом диапазон проблематики дискуссий достаточно широк: затрагиваются социальные, философские, нравственные проблемы, рассматриваются психологические мотивы поведения персонажей.

В.Адмони отмечает еще одну, весьма значимую черту ибсеновской “проблемности”, которая, добавим от себя, ляжет в основу интеллектуализма в литературе более поздних периодов. Она заключается в “стремлении ... не “давать ответы”, а “ставить вопросы”” [2, с. 164], что особенно ярко проявляется в сюжетном плане в открытой концовке произведений. Позицию Иб-

сена в отношении важности постановки проблем разделял и А.П.Чехов, дифференцировавший “два понятия: *решение вопроса и правильная постановка вопроса*” и отмечавший, что “только второе обязательно для художника” (цит. по [24, с. 42]). Б.Шоу, обобщивший принципы ибсеновской драматургии в своей работе “Квинтэссенция ибсенизма”, в определенной степени перенес их на свое творчество.

В новой драме рубежа XIX-XX веков диалог обретает характерную особенность, оказавшую большое влияние на драматургию последующих периодов, – семантическую углубленность, или подтекст. Наиболее яркие примеры многозначности, расслоенности диалога представляют пьесы Ибсена и Чехова. Значимость приобретают даже паузы, “ставшие в новой драме очень большими и насыщенными, даже тогда, когда герои внешне пассивны. В таких паузах – сгусток внутреннего процесса, о котором мы узнаем только по его результату” [24, с. 118].

Литературный XX век развивает далее намеченную рубежом веков интеллектуальную тенденцию. Более того, интеллектуализм, как справедливо отмечает С.Павлычко, становится доминантой всей художественной культуры XX века (см. [3, с. 5]).

Понятие “модернизм” в английском литературоведении иногда уже само по себе подразумевает интеллектуальность. Так, Дж.Хантер определяет своеобразие модернистского искусства следующим образом – “странное, “сложное”, “интеллектуальное”” [Перевод наш – Л.М.] [25, с. 12]. Под этим, вероятно, подразумевается сознательное усложнение литературной формы модернистских произведений и широкое использование экспериментальных техник. Модернистское усложнение литературной формы переходит “из способа самовыражения художника в способ познания мира и его преобразования”, особая роль отводится “стратегии обновления языка”, созданию “грамматики” нового языка [26, с. 438]. Особая поэтическая модель мира воплощалась в совершенно новой форме многоуровневого текста. Степень приближения к авторскому замыслу напрямую зависела от способности читателя охватить возможно большее количество семантических уровней. Неразрывный комплекс этих уровней в произведении на фоне достаточно тривиальной фабулы (один день из жизни заурядного, на первый взгляд, героя “Улисса”, сон

героя в “Поминках по Финнегану”) и является основным средством выражения концепции, философии писателя.

Весомый вклад в развитие интеллектуализма нового типа в XX веке вносят немецкие писатели Томас Манн и Бертольд Брехт.

Основными чертами интеллектуального романа Т.Манна, на наш взгляд, являются следующие. В произведении представлен комплекс идей и проблем обобщенно-гуманистического звучания (проблема ответственности, личности и искусства, художника и масс и т.д.). Этот комплекс реализуется в основном посредством развертывания главной сюжетной линии, причем в образе главного героя воплощается гораздо больше, чем судьба отдельного человека. Так, за событиями, разворачивающимися в судьбе Адриана Леверкюна в “Докторе Фаустусе”, “проступает... путь предательства и забвения Германией высших духовных ценностей, сделка “ее” народа с Гитлером” [27, с. 81]. В тексте романов Т.Манна становятся весьма значимыми различного рода интеллектуальные отсылки. Это могут быть мифы, легенды, литературные аллюзии, ссылки на биографии выдающихся мыслителей прошлого. Подобные отсылки могут быть представлены в романах в разных видах – в виде аллюзий, цитат и цитаций, символических образов. То есть, в интеллектуальном романе Т.Манна в полной мере охватить идейное содержание представляется возможным лишь тогда, когда восприняты все прямые и узнаны все имплицитные указания на факты предшествующей мировой культуры. Полнота смысла выступает исключительно при одновременном учете горизонтального (фабульного) пласта текста и вертикального – того, что в постмодернистской теории принято обозначать понятием “интертекст”. Особую роль в интертексте романа “Доктор Фаустус” играет музыка – один из ведущих концептуальных компонентов романа, целые страницы которого отведены подробному описанию музыкальных произведений, выдержанному в профессиональных терминах. Описание музыки гибнущей и музыки, ведущей к гибели, ставит вопрос о природе современного автору искусства и ответственности художника за создаваемое им.

Еще одна черта интеллектуального романа Т.Манна перекликается с отличительным признаком “эпического театра” Б.Брехта. Произведения обоих писателей рассчитаны, прежде

всего, на рассудочно-аналитическое восприятие читателя (зрителя), а не на эмоциональное. А.В. Русакова называет Т.Манна “аналитически мыслящим художником” [27, с. 81]. “Эпический театр” Брехта – театр “неаристотелевского” типа, отрицающий базирование театрального действия на эмоциональном воздействии на зрителя. Брехтовская установка заключалась в постоянном напоминании зрителю об условности происходящего на сцене, что позволяет читателю/зрителю сохранять трезвый аналитический подход к увиденному, совершенно необходимый для постижения авторского замысла и восприятия идеи произведения. При этом исключается возможность эмоционального вовлечения в сценическое действие. Средством реализации данной установки в театре Брехта служит ряд приемов, направленных на достижение очуждения.

В середине XX века новая разновидность интеллектуализма находит свое выражение в литературе абсурда. Суть абсурда как философского концепта рассматривалась А.Камю в “Мифе о Сизифе”: “Человек сталкивается с иррациональностью мира. Он чувствует, что желает счастья и разумности. Абсурд рождается в этом столкновении между призванием человека и неразумным молчанием мира” [28, с. 38]. Абсурд не внешний и не внутренний, “с точки зрения интеллекта ..., абсурд не в человеке ... и не в мире, но в их совместном присутствии” [46, с. 39]. Антилитература и, прежде всего, театр абсурда, берущие за основу экзистенциальное представление об абсурде, выводят понятие абсурда на уровень мировоззрения и поэтики. Абсурд как результат раскола между всем комплексом иллюзий, стремлений и надежд индивидуума и иррациональной реальностью проявляется в изображении смещенного сознания абсурдистского героя (точнее, не-героя). Его главная черта – “паралич мысли, паралич воли” [29, с. 10], который на уровне художественного языка нередко “обналичивается” параличом тела героев. Распад внешний и распад внутренний проявляются в первую очередь “в нарушении коммуникации и разложении языка” [30, с. 26]. Язык утрачивает свой коммуникативный характер.

Интеллектуализм становится одним из ведущих отличительных свойств литературы постмодернизма. В.Чубарова отмечает: “Во второй половине XX века формы интеллектуализма

в литературе меняются: интеллектуальность произведения теперь чаще всего не связана с определенным философским заданием, а проявляет себя как игра писателя-интеллектуала с интеллектуальным читателем. Произведения начинают изобиловать всякого рода “интеллектуальными ловушками”, выключая из сферы своего воздействия “наивного читателя”. Читательское восприятие ... предполагает разгадывание различных “кодов” произведения: интертекстуальных, аллюзионных, анаграммно-каламбурных и т.д.” [5, с. 201-202].

На наш взгляд, представляется возможным оспорить то, что “интеллектуальность произведения ... не связана с определенным философским заданием”. Постмодернистская литература, как и литература предшествовавших ей периодов, опирается на свою философскую систему. Отличие постмодернистской литературы от традиционалистской заключается в том, что этический и эстетический аспекты не лежат на поверхности, не выводимы из фабулы произведения. Они кроются в тех семантических пластах, которые образуют вертикальный контекст художественного произведения. Примером тому может послужить творчество Дж.Фаулза, П.Зюскинда, У.Эко, Т.Стоппарда и ряда других выдающихся писателей-постмодернистов.

И.Ильин, подчеркивает, что постмодернизм занимает в эволюции человеческой мысли особое место, поскольку он “касается вопросов не столько мировоззрения, сколько мироощущения, т.е. той области, где на первый план выходит не ... логически оформленная философская рефлексия, а глубоко эмоциональная, внутренне прочувствованная реакция современного человека на окружающий его мир” [31, с. 205]. Следовательно, в основе литературы постмодернизма лежит рефлексия, соединяющая уровень чувственный и логический, философский. Причем философское осознание становится вторичным по сравнению с индивидуальным восприятием. Такой приоритет, вероятно, и обусловил глобальность постмодернизма как культурного феномена.

Тем не менее, у постмодернистского мироощущения есть философская основа, базовым понятием которой становится “эпистемологическая неуверенность”, – “убеждение, что наиболее адекватное постижение действительности доступно ... ин-

туитивному “поэтическому мышлению” с его ассоциативностью, образностью, метафоричностью” [31, с. 204]. Феномен “поэтического языка” или “поэтического мышления”, заимствованный из идей дзэн-буддизма и даосизма, приводит к предельному повышению степени авторской саморефлексии. Как результат, проникновение теории литературы в сюжет произведения достигает максимума. Эпистемологическая неуверенность, отказывающаяся в доверии там, где речь идет о “постижении действительности”, методике естественных и точных наук, как, впрочем, и традиционной философии, базируется на разрушении авторитета научного знания вообще и любых авторитетов или “метаповествований” (“метанарраций”, “больших историй”). Признанные ранее авторитеты доказали свою несостоятельность в постижении мира-хаоса, “лишенного причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, “мира децентрированного”, предстающего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов” [31, с. 205]. Подобное видение мира, называемое “постмодернистской чувствительностью”, является вторым базовым понятием философии постмодернизма.

И.Ильин подчеркивает, что этот “мировоззренческий комплекс, состоящий из специфических эмоционально окрашенных представлений”, находит свое выражение “на уровне организации художественного текста” [31, с. 204], то есть в поэтике.

Помимо общеевропейских этапов интеллектуализации литературы XX века, интеллектуализм проявляется в национальных жанровых разновидностях, например таких, как британские постмодернистские интеллектуальные роман (А.Мердок, У.Голдинг, Дж.Фаулз) и драма (Т.Стоппард).

Итак, интеллектуализм в литературе начинает оформляться как один из ведущих признаков философских жанров в эпоху Просвещения. Эволюция интеллектуализма приводит к возникновению в XX веке отдельных жанровых разновидностей, как то: интеллектуальная драма (от Г.Ибсена до Т.Стоппарда) и интеллектуальный роман (от Т.Манна до А.Мердок и Дж.Фаулза). Литературным интеллектуальным жанрам присущи следующие отличительные признаки. В основе тематики и проблематики лежит авторская философская концепция, нередко базирующаяся на уже существующих философских теориях и представляю-

шая концептуальный интертекст. Рассмотрение этических проблем приобретает приоритетное значение. Основная интеллектуальная установка заключается в многоуровневой полисемантическойности текста. Усложняется формальный аспект художественного произведения. Ведущим становится принцип игры, на уровне поэтики проявляющейся в ризомности, интертекстуальности, пастише, языковых играх. Предполагается активное включение читателя в процесс “означивания” художественного текста. Читатель обретает функции “источника смысла”.

Цитированная литература:

1. Руткевич А.М. *Философия А. Камю // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство.* – М.: Политиздат, 1990.
2. Адмони В.Г. *Генрик Ибсен: Очерк творчества.* – Л.: Худ. лит., 1989.
3. Павличко С.Д. *Лабіринти мислення. Інтелектуальній роман сучасної Великобританії.* – К., 1993.
4. Затонский Д.В. *Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств.* – Харьков; М., 2000.
5. Чубарова В.Н. *Интеллектуализм // Современный словарь-справочник по литературе.* – М., 2000.
6. Пахсарьян Н.Т. *Жанровая трансформация французского романа на рубеже XVII – XVIII веков // “На границах”. Зарубежная литература от средневековья до современности.* – М., 2000.
7. Соловьева Н.А. *Развитие повествовательной техники в английском романе переходного периода – от просвещения к романтизму // “На границах”. Зарубежная литература от средневековья до современности.* – М., 2000.
8. Гениева Е.Ю. *Сатирик Пикок, “смеющийся философ” // Пикок Т.Л. Аббатство кошмаров. Усадьба Грилла.* – М., 1998.
9. Артамонов С. *Вольтер // Вольтер. Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести.* – М., 1971.

10. Воробьев Л. Художество и философия в творчестве Д. Дидро // Дидро Д. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-фаталист и его хозяин. – М., 1973.
11. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
12. Автономова Н.С. Возвращаясь к азам // Вопр. философии, 1993. – №3.
13. Синило Г.В. Джойс // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн., 2001.
14. Вордсворт У. Предисловие к “Лирическим балладам” // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980.
15. Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980.
16. Наливайко И.М. Романтизм // Новейший философский словарь. – Мн., 2001.
17. The Romantic Period // The Norton Anthology of English Literature. – N.Y., L., 1987.
18. Мироненко Л.А. Проблемы французской романтической прозы 1-ой половины XIX века. Жанрово-стилевые искания. Поэтика. – Донецк, 1995.
19. Демурова Н.М. Веселая игра в лимерики // Мир бессмыслиц. Лимерики, старые и новые. – М., 2003.
20. Можейко М.А. Нонсенс // Новейший философский словарь. – Мн., 2001.
21. Краснова М. Профессор в ночной рубашке, или Откуда растут страшные руки и куда глядят страшные глаза // НЛО. – 2002. – № 58(6).
22. Соколянский М.Г. Оскар Уайльд: Очерк творчества. – К.-Одесса, 1990.
23. Шоу Б. Квинтэссенция ибсенизма // Бернард Шоу о драме и театре. – М., 1963.
24. Шах-Азизова Т.К. Чехов и западноевропейская драма его времени. – М., 1966.
25. Hunter J. A Faber Critical Guide. Tom Stoppard. – L., N. Y., 2000.
26. Усманова А.Р. Модернизм // Новейший философский словарь. – Мн., 1998.

27. Русакова А.В. Томас Манн и его роман “Доктор Фаустус”. – М., 1976
28. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. – М., 1990.
29. Дюшен И. Театр парадокса // Театр парадокса. – М., 1991.
30. Токарев Д.В. Существует ли литература абсурда? // Русская литература. – 1999. – № 4.
31. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996.

Анотація

В статті подано огляд еволюції інтелектуалізму в літературі взагалі та формування інтелектуальних жанрів. Початковим етапом обирається епоха Просвітительства, оскільки саме тут формуються домінанти художнього інтелектуалізму. Особлива увага приділяється новому, постмодерністському, типу інтелектуалізму.

Annotation

The article outlines the evolution of intellectualism in literature in general and examines the process of intellectual genres formation. The Age of Enlightenment is taken as the starting point since it demonstrates the formation of the dominant features of artistic intellectualism. Special attention is paid to the new, postmodernist, type of intellectualism.

*Стаття надійшла до редакції 1.02.2006
Стаття поступила в редакцію 1.02.2006*

СЛОВО И ПОСТУПОК: К ПОЭТИКЕ РУССКОГО РОКА

Действенность и сила слова как онтологически-орудийного – аксиома гуманитарной сферы мышления и познания. Аксиома настолько универсальная, что допускает возможность определения филологии как “внутренней формы всех наук” (В.В. Федоров).

В настоящее время актуальна проблема утраты слова как единства предметности, именованя и действия вследствие недооценки его онтологического статуса и, соответственно, переоценки его статуса как “знака”. А ведь подлинное, благодатное и по-настоящему живое слово – это слово, которое не знает разделения между вещью, именем и поступком. И нового слова жадно ждут именно потому, что “все прежние слова оказались текстами” [1, с. 10].

Среди исследователей, занимавшихся проблемой соотношения “слово – поступок”, в первую очередь, можно выделить М.М. Бахтина, особенно такие из его ранних работ как “Искусство и ответственность” и “К философии поступка” [см.: 2-3], и тех философов-диалогистов, которые косвенно либо непосредственно обращались к данной проблеме (М. Бубер, Э. Левинас, О. Розеншток-Хюсси, Ф. Эбнер), а также других отечественных и зарубежных мыслителей (В.В. Бибихин, В.А. Малахов, П. Рикер).

Связь слова с ответственностью и этикой поступка нашла наиболее яркое выражение в работах философов-диалогистов XX века.

По М.М. Бахтину, “человеческий поступок есть потенциальный текст и может быть понят <...> только в диалогическом контексте своего времени” [4, с. 286]; слово по природе своей диалогично, жизнь диалогична, и человек участвует в этом диалоге “не только своими мыслями, но и своей судьбой, всей своей индивидуальностью” [4, с. 318].

Можно сказать, что ответственный поступок – этическая доминанта всей “философии диалога”, для которой сам человек и “есть поступок” [1, с. 93].

Слово как поступок – это ответственное действие и поведение человека в отношении “строительства мира” (М.М. Пришвин). Каждый смертный участвует в этом мировом “строительстве”, однако поэту здесь принадлежит особая роль. Призванный “глаголом жечь сердца людей”, он становится в бездействии “всех ничтожней” (А.С. Пушкин).

В задачи данной работы входит прояснить характер взаимодействия между поступком в слове и поступком в жизни в поле рок-культуры (в частности, рок-поэзии) и показать особый характер взаимодействия слова и поступка в роке как один из фундаментальных принципов его поэтики.

Если “философия диалога” возникла как реакция на необходимость смены парадигмы монологического и объективистского типа мышления, то в сферах культуры и искусства схожие тенденции нашли свое выражение в феномене рок-культуры как составляющей мирового молодежного контркультурного движения второй половины XX века.

В качестве одной из основных черт русского рока отмечают его жизнетворческий характер, т. е. наличие прямой связи между искусством и жизнью, творчеством и бытием. Перефразируя общеизвестное высказывание М.М. Бахтина о карнавале, можно сказать: “Рок не играют – в нем живут”.

Девиз “Умереть молодым!” в контексте рок-культуры воспринимается не как эстетическая установка, а как руководство к действию, что отчасти объясняет суицидальную эстетику и танатологию рока.

Если обратиться к генезису рока, то, в отличие от своего старшего собрата – рок-н-ролла – рок имеет “фактор личного авторства”: рокеры, как правило, сами пишут музыку, тексты, и сами же исполняют свои произведения (к слову, личное авторство исполняемых произведений наряду с появлением электрогитары обусловило переход от рок-н-ролла к собственно року). Возникновение на Западе творческих персоналий и рок-групп, которые являлись авторами и исполнителями собственных произведений (Чак Берри, Элвис Пресли, “Битлз”), по значимости можно сопоставить с переходом рока в СССР с калькированного английского языка на родной, русский.

“Фактор личного авторства” важен как одна из принципиальных особенностей рок-поэтики (кстати, очень близкий року

жанр имеет показательное в это плане название “авторская песня”, т. е. то, что сочинено и исполняется самим автором) – он играет не последнюю роль в обосновании парадигмы, которая, на наш взгляд, отражает принцип соотношения слова и поступка в роке: *песня – поступок – судьба*.

“Фактор авторства” – это и тексты, и исполнение, и определенный стиль поведения на сцене. Здесь важную роль играет специфика бытования и реализации рок-произведений: рок – искусство массовое, контркультурное, сопринродное фольклору, относящееся к разряду синтетических, синестезивное (обладающее способностью внушения). “Массовость” рока связана с его устным характером и фольклорной природой; контркультурный статус – с противостоянием господствующей культурной парадигме; “синтетизм” и “синестезивность” обусловлены необходимостью более яркого и глубокого воздействия на реципиента, а также с возможностью воздействовать на максимально большее количество последних.

Осознавая всю спорность и недостаточную научную компетентность предположения, что пра-феноменами рока являются шаманские ритуалы, обрядовые церемонии древнейших племен, древнегреческие дионисии, древнеримские сатурналии и т. п., все же рискнем предположить относительную верность данной гипотезы. В ее свете лидер рок-группы предстает как идейный вдохновитель, “гуру”, духовный наставник, обладающий харизматическими качествами лидер.

Поэтому имидж рока составляет также образ жизни музыканта *вне* сцены, репертуар четко привязывается к личности самого певца или ансамбля, требуя предельного сближения слова (песни) и поступка.

Следует учесть, что и по ту сторону сцены (т. е. для рок-аудитории) отождествление слова и поступка имеет не меньшую значимость: рок возник как новая форма международной молодежной массовой культуры, которая выражала настроения и мироощущение молодежи всех слоев независимо от расы, социальной принадлежности, пола; тематику рока составляла повседневная жизнь и сюжеты ежедневного опыта обычных подростков и тинейджеров. Поэтому рок был отмечен “тем стилем эмоционального удовольствия, которое трудно было уложить в

прокрустово ложе критериев профессиональной техники развлечений" [5, с. 129], т. е. поп-музыки.

Широко популярная музыка не требует от исполнителя, чтобы за песней стояло его реальное отношение к жизни. Он не несет никакой реальной, жизненной "ответственности" за исполняемое – в этом смысле он "безответственен" (конечно, есть своя этика и в поп-культуре – но это этика не онтологического, а так сказать, эстетического плана). Иными словами, поп-культуре чуждо сближение сфер культуры и жизни, в то время как для рок-поэтики оно является одним из основополагающих.

Рок-этика требует от исполнителя соответствия между исполняемыми произведениями и его стилем жизни, т. е. верности принципу *песня-поступок-судьба*. В роке за текстом и словами песни всегда стоит определенная позиция, мировоззренческая установка, поступок. Симптоматично, что слово "рок" в русскоязычной семантике имеет, в отличие от английского толкования, такие значения как "доля", "участь", "судьба". Быть рок-поэтом – значит выбрать особый жребий.

Интересно, что довление рока к тематике и проблематике кризисных, предельных ситуаций и состояний (назовем ее условно "*экзистенциальностью*" рока), отражено в преобладании военных мотивов в творчестве по сути невоенного поколения. Это говорит о том, что рокеры обращаются к теме войны из-за необходимости показать человека в крайних, пограничных ситуациях, между жизнью и смертью (ср. названия самих рок-групп: "Арсенал", "Инструкция по выживанию", "Гражданская оборона", "Ночные снайперы" и др.).

Рок-поэт часто идентифицируется как "боец", "Солдат Вселенной" в "мировой войне Добра и Зла" (А. Романов); "рядовой" на "второй Мировой поэзии" (А. Башлачев); "ночной снайпер" – "мои пули слова" (Д. Арбенина).

Однако "поступление" и действие в роке не следует воспринимать только в аспекте борьбы и воздвижения баррикад (как это было в мае 1968 г. на улицах Парижа). "Поступком", согласно законам рок-этики, может быть и "пассивное" действие, например, эскапизм, уход от окружающей действительности (в этом плане примечательны особенности творчества и собственно названия самых первых отечественных рок-групп: "Аквариум", "Джунгли", "Зоопарк",

“Пикник”, “Телевизор”, – в которых по-разному актуализированы те или иные формы отстранения от реальности).

Если поп-культура ориентируется на низкопробные эрзац-стандарты, нивелировку ценностей, облачение их в форму “китча”, легко усваиваемую продукцию с развлекательной целью, то рок, несмотря на свое пограничное положение между массовой, элитарной, фолк- и поп-культурами, следует рассматривать как самостоятельный жанр, который зиждется, если использовать бахтинские выражения, на “ответственном единстве” мышления и поступка, на “поступающем” и “ответственном” мышлении. Показательны в этом плане т.н. “переходные явления” между авторской песней и роком, с одной стороны (творческая судьба А. Галича, И. Талькова), роком и поп-культурой, с другой стороны (современный “рокопопс”).

На наш взгляд, специфика разрешения проблемы “слово-поступок” в роке и в популярной культуре может быть проиллюстрирована следующим высказыванием М.М. Бахтина о соотношении “мира культуры” и “мира жизни”: “Современный человек чувствует себя уверенно, богато и ясно там, где его принципиально нет в автономном мире культурной области и его имманентного закона творчества, но неуверенно, скудно и неясно там, где он имеет с собою дело, где он центр исхождения поступка, в действительной единственной жизни” [3, с. 97].

Предельным воплощением единства жизни и творчества, поступка и слова является буквальное проживание своей жизни в собственных произведениях. В русском роке ярким примером реализации данной установки может служить судьба А.Н. Башлачева (1960-1988), по названию одной из песен которого (“Время колокольчиков”) стали обозначать целую эпоху в развитии русского рока.

“Каждую песню надо оправдать жизнью. Каждую песню надо обязательно прожить”, – таково творческое кредо Александра Башлачева [6, с. 192], заявленное им в одном из интервью. Рок-поэт разграничивает “искусство” и “естество”: “Ты должен прожить песню. Проживать ее всякий раз. Это не искусство, это естество” [6, с. 206]. Для Башлачева песня и поступок тождественны: “Все мои песни, поступки направлены на то, чтоб удерживать свет, и они с каждым днем должны быть все более сильными, чтобы его удерживать” [6, с. 209].

Подобные теоретические рассуждения автора “Времени колокольчиков” нашли свое практическое выражение не только в песнях, но и в его судьбе.

Концепция дара слова как участи, прозрения и страшной ответственности отражена поэтом в единственном из уцелевших произведений позднего периода творчества поэта (в период с сентября 1986 года до самоубийства 17 февраля 1988 года Башлачев практически ничего не пишет и уничтожает все свои последние записи):

И труд нелеп, и бестолкова праздность,
И с плеч долой все та же голова,
Когда приходит бешеная ясность,
Насилуя притихшие слова.

(август, 1987 г.).

Жизнь рок-поэта измеряется спетыми песнями (“Песен еще ненаписанных, сколько, скажи, кукушка, пропой” (В. Цой), “Я умираю, когда вижу, точно вижу и некому спеть” (З. Рамазанова)) и проживается в них же:

Этот путь длиною в строку, да строка коротка <...>
Я проклят собой <...>
Мне пора уходить следом песни, которой ты веришь <...>
(А. Башлачев “Когда мы вдвоем”).

В этом отождествлении песни и жизни заключена судьба рок-поэта, событие сбывания:

Да наши песни нам ли выбирать?
Сбылось насквозь... (“Когда мы вместе”)

Но я разгадан своей тетрадкой
Топором меня в рот рубить... (“В чистом поле дожди косые”).

В творчестве Башлачева можно выделить несколько центральных тематических и смысловых “узлов”, которые позволяют представить все его творческое наследие в качестве развернутой парадигмы *слово(песня) – поступок – судьба*. Такими “узлами” являются мотивы *зерна* (зерно-колос-каравай) как добровольного са-

мопожертвования; *виденья* как веденья, прозрения или, наоборот, слепоты и в физическом, и в духовном смысле; *колокольчика* как шутовского атрибута, символа православной Руси и дороги.

Осознание проклятия одаренности владеть поэтическим словом связано с добровольной самоизвольной жертвой, с т.н. “христологией”, которая у Башлачева, помимо прочих мотивов, отражена в мотиве зерна (колоса):

Нить, как волос. Жить, как колос.
Размолотит колос в дух и прах один цепной удар.
Да я все знаю, дай мне голос.
И я любой удар приму, как твой великий дар.
 (“Сядем рядом”).

Жертва зерна необходима для всеобщего блага: погибая под жерновами, зерно дает каравай, который способен насытить всех (“Мельница”); тесто из зерен-звезд становится Колобком и его горячий пар которого облекает всех и вся “во благо” и в любовь, т. е. в Слово, где каждый должен быть готов принести себя в жертву этого Слова:

Но все впереди, а пока еще рано,
И сердце в груди не нашло свою рану,
Чтоб в исповеди быть с любовью на равных
И дар русской речи беречь.
Так значит жить и ловить это Слово упрямо,
Душой не кривить перед каждою ямой,
И гнать себя дальше – все прямо да прямо,
Да прямо – в великую печь! (“Тесто”).

Семантически слово “поступок” связано с движением – “поступью”, “ступанием”. “Ступание”, в свою очередь, связано с зарождением и бытованием первоначальных синкретических словесно-музыкально-танцевальных обрядовых действий. Любопытны наблюдения О. Фрейденберг о сходстве понятий, которыми обозначали ритмико-кинетические хороводные движения, и понятий, обозначающих ударно-интонационные отрезки в поэзии – стих, стопу, период [см. подробнее: 7, с. 114].

“Маршрут” поэтической дороги-судьбы опасен: “Поэты ходят пятками по лезвию ножа // И режут в кровь свои босые души” (В.С. Высоцкий), “Как по лезвию лезем лесенкой // За не спетою песней-песенкой” (А.Н. Башлачев).

Замкнутый круг (жизнь должна быть “пропета” в песне, а песня должна быть “прожита” в жизни) может быть разомкнут, если нарушено одно из условий: т. е. если исчерпывается либо жизнь, либо песня. Поэт живет своими произведениями: каждая новая стопа есть еще один новый шаг по дороге жизни. Когда новых стоп, строк, стихов больше нет, дорога жизни обрывается.

Жизнетворческий характер рока обусловил некоторые из особенностей его поэтики – осознанное духовное нагнетание экзистенциального плана, внутреннее напряжение (ср.: “жить нужно так, как если в соседней комнате умирает твой ребенок” (А. Башлачев) [8; с. 107]).

В этом плане вовсе не случаен тот факт, что “Меккой русского рока” стал Санкт-Петербург – город, который выжимает из души и сознания все самое сокровенное, позволяя человеку понять, чего он действительно стоит; город, где слиты хаос и космос – призрачность, ирреальность и предельная видимость, ясность, откровение.

Можно сказать, что русский рок стремился создать единство жизни и творчества и в этом стремлении дошел до крайних пределов. Но “по ту сторону самого крайнего слова стоит смерть” [9, с. 114] – следовательно, творческий “произвол” безжизнен.

Об этом догадывался Александр Башлачев, когда говорил: “Жизнь так прекрасна, жизнь так велика, что ее никогда никто не выговорит” [6, с. 198].

Цитированная литература

1. Бибихин В.В. Слово и поступок. – М., 2001.
2. Бахтин М.М. Искусство и ответственность // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
3. Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. – М., 1986.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
5. Хойбнер Т. Вызов неприкаянных. – М., 1990.
6. Башлачев А.Н. Как по лезвию. – М., 2005.

7. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997.
8. Янка. Сборник материалов. – СПб., 2001.
9. Розеншток-Хюсси О. Бог заставляет нас говорить. - М., 1998.

Анотація

Дану роботу присвячено виявленню особливостей співвідношення між словом та вчинком у сфері рок-культури. Автор протиставляє рок-культуру, яка базується на отождненні слова та вчинку, поп-культурі, для якої є принциповим їхнє розрізнення. Серед головних притаманних рок-поетиці рис автор виділяє такі: “фактор власного авторства”, життєтворчий характер, “екзистенціальність”. На думку автора, спроба з’єднання мистецтва та життя, що знайшла одне з своїх відображень в феномені рок-культури, є неможливою чи веде до трагедійних наслідків, бо життя є значно ширшим та багатшим за будь-яке людське мистецтво.

Annotation

The article is devoted to the rock-culture word and action correlation peculiarities disclosing. The author opposes the rock-culture, which is based on identifying a word and action, popular culture, which principally demarcates them. The author distinguishes main rock-poetics features such as “own authority factor”, life-creative character and “existentiality”. On the author opinion, art and life unification attempt, which is partly reflected in rock-culture phenomenon, is impossible or has tragedy’s consequences, because life is more wide and wealthy than any human art.

Стаття надійшла до редакції 25.04.2006
Стаття поступила в редакцію 25.04.2006

ПРОЦЕСС ЧТЕНИЯ: ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Сложность любых литературоведческих и искусствоведческих исследований заключается в том, что все попытки создания всеобъемлющей системы определений в подчиненной им сфере оказывается невозможной *a priori*. Категории искусства и литературы всегда глубже и многограннее тех дефиниций, которые невольно ограничивают их и схематизируют.

Желание избежать этого замкнутого круга привело нас к отказу от бесплодных попыток создания исчерпывающего определения чтения как литературно-эстетической категории. Чтение – столь неоднозначный, многоликий и сложный процесс, что определённая часть его признаков и функций всегда остаётся за пределами определения. Наиболее существенным моментом для изучения и понимания процесса чтения является, на наш взгляд, признание наличия в нём взаимопроникающих эстетической и психологической основ. Кроме того, чтение, безусловно, многоуровневый (или многофазовый), индивидуальный, активный и творческий процесс. Сразу оговоримся, что процесс чтения не ограничивается вышеперечисленными качествами. Они являются основными, но не исчерпывающими его.

Вообще, чтение – не самый удобный и легкий объект для изучения. Прямому наблюдению или опросу читательской аудитории доступен лишь физический, а не психический и, тем более, эстетический аспект чтения. Предполагается, что первый всегда отражает остальные, но в действительности часто бывает не так. Статистика раскрывает лишь объем, уровень и социальные аспекты потребления тех или иных произведений литературы, но все это еще не чтение. Книги иногда покупаются для украшения интерьера или поднятия собственного престижа в глазах друзей, а анкетные опросы приносят только субъективные свидетельства.

Кроме того, как нам кажется, искусственное вычленение того или иного аспекта чтения с помощью вопросов анкеты нарушает естественную взаимосвязь всех фаз восприятия. Читатель начинает подвергать анализу отдельные моменты процессов, большая часть которых при обычном акте чтения остается незафиксированными сознанием. Он словно “спотыкается” о них, а в результате – неминуемое искажение общей картины происходящих в нём преобразований. Между прочим, с такой же ситуацией сталкивается исследователь, решая действовать, руководствуясь собственными ощущениями, сопровождающими чтение.

С уверенностью можно говорить лишь о том, каковы итоговые впечатления, умозаключения и выводы, сделанные конкретным читателем после прочтения того или иного художественного текста. Сам же механизм получения именно этих, а не каких-либо других результатов и общий механизм осуществления акта чтения остаются областью версий и гипотез, обязательно нуждающихся в логически выверенных доказательствах для подтверждения своей истинности. Вследствие подобного положения вещей, закономерно возникла мысль о необходимости исследования проблемы чтения одновременно с разных сторон, что привело к осознанию необходимости сочетания различных наук (психология, лингвистика, эстетика, теория литературы) при рассмотрении чтения как явления.

Нет необходимости говорить о разнице между юношеским и “взрослым” чтением, между чтением профессора и слесаря, флегматика и холерика, мужчины и женщины и т.д. Объединяет их одно: художественное восприятие подразумевает равноправные взаимоотношения произведения и читателя. Их характер, при этом, зависит как от субъективных особенностей реципиента, так и от объективных качеств текста. Эти факторы, в свою очередь, обусловлены эпохой, средой, воспитанием. Субъективные аспекты восприятия определяются индивидуальными особенностями, присущими данному человеку: дарованием, фантазией, памятью, личным опытом, запасом жизненных и художественных впечатлений, культурной подготовкой ума и чувств. На наш взгляд, не существует правильного или непра-

вильного прочтения произведения, уместно говорить лишь о зрелом или полноценном восприятии произведения, при котором читателем воссоздается его целостность, многогранность и неоднозначность. Подготовленность индивида к наиболее полному и глубокому восприятию зависит от того, что он пережил лично и что узнал из книг, почерпнул из других источников информации. Мало того, по своему существу эстетическое переживание личности “глубоко избирательно, интимно и не всегда может осуществляться, а лишь в особом расположении души” [1, с. 133].

Любой читатель начинает чтение с определёнными ожиданиями или “готовыми мнениями” (термин В.Изера), почерпнутыми им из предыдущего читательского опыта. Каждый новый текст “пробуждает воспоминания об уже знакомом, возбуждает в читателе некие эмоции, самим своим “началом” пробуждает ожидания “середины и конца”” [2, с. 194]. В процессе чтения эти первоначальные установки имеют тенденцию не подтверждаться текстом, а оспариваться и изменяться, иногда – полностью. Таким образом, обеспечивается устойчивый читательский интерес и вовлекается его воображение в самостоятельное и активное восприятие, чем достигается максимальный эстетический эффект, ведь “чтение становится наслаждением только тогда, когда оно активно и носит творческий характер” [3, с. 203].

Сильнейшее эстетическое воздействие, которое оказывает восприятие искусства на человека, объясняется возможностью максимального удовлетворения эстетических потребностей личности. Ведь искусство – единственная сфера деятельности человека, которая неутилитарна по своей природе. Искусство – особая деятельность человека, задача которой развивать в нем умение осваивать и понимать мир во всем его многообразии. “Искусство строит ценностное сознание человека, учит его видеть жизнь сквозь призму образности”, – пишет Ю.Б. Боров [4, с. 569].

Чтение как основной способ восприятия произведений литературы является одной из возможностей приобщения к “идеальному” миру искусства и его постижения, и, следовательно, удовлетворения эстетических потребностей человека.

Сами читатели довольно часто наибольшую ценность чтения видят в уникальной возможности обогащения своего внутреннего мира и приумножения личного опыта за счёт проникновения в “иную” реальность чужой жизни без риска непосредственного участия в описываемых, подчас неприятных и небезопасных, событиях. Вечная мечта человечества – приобретение мудрости “на чужих ошибках” – становится осуществимой в сфере литературы. Книга даёт возможность не только “подсмотреть” чужую жизнь, но и, как бы, поучаствовать в ней, принимая при помощи воображения предлагаемые автором правила игры в “особую” реальность.

Отношения автора и читателя с определенными оговорками можно назвать “сотворчеством понимающих” (определение М.М.Бахтина). Задача читателя заключается не в том, чтобы его понимание исчерпывающе совпадало с авторской позицией, ведь в таком случае между ними исчезает необходимое для осуществления *эстетического события* наличие “другости”, а восполнить эстетическое целое произведения, используя свою незаместимую позицию в мире. Полное совпадение с авторским сознанием возможно только при условии нахождения в одной с ним временной, пространственной и смысловой плоскости, то есть полное растворение имеющегося у читателя “чужого” понимающего сознания, потеря им своего места.

Безусловно, автор, как опытный “водящий”, необходимый в любой игре, расставляет указатели и подсказки в виде определённым образом организованных времени и пространства внутри “художественной” реальности, многочисленных интригующих оговорок и недосказанностей и т.д. Все эти средства призваны не только обеспечить устойчивый читательский интерес, но и направить читательское восприятие в определённое русло. Читатель обычно сталкивается лишь с “результатами” деятельности автора, не видя его самого. Бахтин определяет подобное отношение автора к читателю как “принципиальную позицию молчания”, природе которой чуждо выражение в пластических формах, в зримом воплощении, в образе. Полноценное чтение возможно лишь при условии разгадывания читателем авторских ребусов и загадок и одновременного использования

собственной активной жизненной позиции, системы ценностей и взглядов, в большинстве случаев претерпевающих в процессе чтения существенные изменения.

Мы уже писали о том, что читатель обязательно привносит с собой в каждый акт чтения новое видение (“избыток видения”), обусловленное уникальностью его места в мире, недоступного никому, кроме него, включая и автора-творца. В этой связи иногда утверждается, что мир произведения начинает существовать только в процессе индивидуальных прочтений. На наш взгляд, мир произведения ни в коем случае не создаётся самостоятельно читателем и даже не изменяется, а дополняется и обогащается.

Ещё в конце девятнадцатого века А.А.Потебня предположил, что художественное произведение, возникая в результате постижения каких-то конкретных явлений и проблем действительности, в своей дальнейшей литературной жизни начинает приобретать новые смысловые оттенки, новые элементы содержания. Происходит это благодаря тому, что новые поколения читателей открывают в нем новые, ранее не замеченные, не выявленные значения, содержащиеся в богатстве его “внутренней” формы. Потебня приходил к выводу, что “в художественном произведении следует различать минимум и максимум содержания: то, что легло в основу замысла художника, а затем было понято им как содержание жизни, и то, что получилось в результате работы художника, а затем было широко осмыслено и “домыслено” читателями под могучим воздействием обобщающей глубины художественного образа” [10, с. 180].

Кроме того, неповторимы индивидуальные эмоциональные реакции и итоговые морально-этические оценки каждого из читателей и, конечно же, глубинные эстетические процессы, позволяющие не только воспринимать произведение как целостность, но и активно участвовать в его создании.

Эстетическое восприятие литературы невозможно без учёта наличия у любого читателя глубинных представлений о сущности мира, о его предполагаемом идеальном устройстве. Именно их он привносит как свой собственный эстетический идеал, который обеспечивает возможность эстетического “завершения”

художественного “объекта”, то есть восприятия произведения как целостной структуры, имеющей внетекстовый интонационный контекст.

Отношения автора и читателя проследить намного сложнее, чем отношения читателя и героя. На первый взгляд, может показаться, что автор не способен каким-либо образом влиять на читательскую судьбу своего “детища”, что читателям предоставляется неограниченная свобода его прочтений. На самом деле, это не так. Диапазон индивидуальных прочтений ограничен теми “силовыми линиями”, по которым автор, в большей или меньшей степени осознанно, направляет читательское восприятие.

Ближе всех подошли к истине, на наш взгляд, те исследователи, которые увидели в многообразии реакций не проблему, а несомненное достоинство чтения, легко объяснимое включением накопленного жизненного и литературного опыта, учетом конкретной социально-исторической ситуации а, самое основное, неоднозначностью внутреннего содержания произведения. Так, нам остается лишь согласиться с Г.Гачевым относительно того, что “...неповторимо индивидуальный характер эстетического созерцания, переживания не только не противоположен, но лежит в самой основе эстетической потребности” [1, с. 73].

Своеобразие и уникальность индивидуальных читательских реакций обусловлены неповторимостью и единственностью жизненной позиции каждого из нас в тот или иной момент бытия, но все они, по выражению М.М. Бахтина, “стремятся к некоторому устойчивому постоянству” [6, с. 24]. У них есть общая цель – охватить целое произведения как единое сложное эстетическое событие, в котором каждый из героев занимает свою единственную и неповторимую позицию, а автор “завершает” его адекватной целому героя формой и своим собственным всеобъемлющим “избытком видения”.

Мы придерживаемся того мнения, что, что сколь ни широка будет амплитуда чувств и мыслей различных читателей, сколь ни вариативно будет прочтение текста, оно всегда будет протекать вокруг определенного стержня, в определенном, несомненно, способном к расширению, русле. Именно благодаря его наличию разнообразие интерпретаций не приводит к

абсолютизации субъективизма оценок. Ю.Б. Борев предлагает следующее объяснение этого явления: “Жизненный опыт автора и смысл, запечатленный в произведении, создают устойчивую инвариантную программу переживаний и смыслообретений реципиента” [4, с. 429].

В процессе чтения в сознании читателя постепенно начинает складываться *образ содержания произведения*, то есть текст начинает восприниматься как эстетическая целостность. *Образ содержания произведения* никогда не бывает равен самому тексту, он выступает скорее как “диалогизирующий фон его восприятия” [6, с. 369]. Этот образ принципиально динамичен. Он не есть, он становится. Образ содержания произведения – это непрерывно изменяющийся процесс движения “по тексту”.

Как же строится этот динамический образ? Ведь мы можем воспринимать как целое только то, в структуре чего обязательно присутствуют константные, опорные элементы, отображенные в нашем сознании в виде образов “низшего” порядка – отдельных компонентов, включенных в единую действительность текста. Роль необходимых “строительных” единиц выполняют в тексте предложения, но не как отдельные образования из слов, служащие лишь для передачи информации, а в качестве последовательной структуры, “которая всегда одновременно указывает на нечто, что должно появиться” [3, с. 205]. При таком подходе предложения выступают в качестве носителей интонационного, “не проговоренного” (определение В.Изера) контекста. Каждое новое предложение либо подтверждает, либо разрушает читательские “ожидания”.

Саму же возможность построения целостного образа, так сказать “склеивающую” основу обеспечивает нам деятельность памяти. Изер отмечает, что у читателя подвижная точка зрения на текст. Его вниманию никогда не предстает весь текст одновременно: читатель в каждый момент воспринимает лишь какую-то часть текста, но, благодаря памяти, он сопоставляет между собой прочитанное и выстраивает связную схему, характер и надежность которой зависят от его внимательности.

Таким образом, любой читатель приступает к чтению, имея определенное сложившееся мировоззрение, жизненный и

литературный опыт, которые, вступая во взаимодействие с текстом, с одной стороны, изменяются сами, а с другой, – влияют на формирование индивидуального целостного образа содержания произведения.

Понимание произведения как завершающий этап чтения, по мнению М.М.Бахтина, обязательно должно носить “активно-диалогический” характер. Учёный утверждал, что в процессе чтения читатель сталкивается с активными субъектами, а не “безгласными” объектами. Понимание, таким образом, – это поединок сознаний, борьба различных, ценных своей неповторимостью, позиций, а не “перевод с чужого языка на свой язык” [6, с. 346]. Если читатель потеряет свою активную позицию вне каждого из действующих лиц, то разрушится художественное целое как таковое, исчезнет автор как завершающий, самостоятельный момент существования произведения. Пострадает от подобного “вживания” в него и сам герой, ведь, перестав быть “другим”, он потеряет эстетическую ценность в глазах воспринимающего субъекта, так как “только другой человек переживается мною как соприродный внешнему миру, эстетически убедительно может быть вплетен в него и согласован с ним” [6, с. 38].

В таком случае, читатель обязательно должен занимать активную позицию наблюдателя или “созерцателя”, позволяющую ему эстетически объективно и полно воссоздавать в своём сознании целое каждого из героев отдельно и образ содержания произведения в целом.

Будучи наиболее последовательным критиком многочисленных теорий “вчувствования”, которые сводили смысл восприятия литературных произведений к простому сопереживанию главному герою, к полному внутреннему совпадению с ним, слиянию с его личностью, М.М.Бахтин неоднократно подчеркивает в своих работах, что эстетическую ценность герой и его мир приобретают только благодаря принципиальной позиции, как автора-творца, так и зрителя-созерцателя – позиции “внеаходимости”.

“Внеаходимость” читателя – это наличие у него своего собственного, не заместимого места в мире; своя собственная неповторимая точка зрения на мир, не совпадающая ни с одним

из героев, ни с авторским сознанием. Ведь лишь при условии отношения к герою как к “другому” у нас появляется “избыток видения”: способность воспринимать не только то, что доступно взгляду самого героя, но и видеть мир вокруг него, восполняя пробелы в нем за счет избытка внешнего и внутреннего видения другого человека.

В самой основе эстетической потребности человека лежит “абсолютность индивида и индивидуальность абсолюта” [1, с. 68], то есть необходимость ощущения бесконечной ценности именно этого человека для мироздания в целом, невосполнимости утраты его собственного места в мире других людей. Но сам для себя человек не может быть носителем объективной и вечной ценности, так как он не способен образовывать собственный завершённый внешне и внутренне образ. Сюжет жизни каждого из нас создается не нами, так как мы не можем для самих себя стать её “героем”, а лишь условием её существования. Подобное становление возможно лишь в глазах другого, в его “эмоционально-волевых” тонах: “Ценности бытия качественно определенной личности присущи только другому. Только с ним возможна для меня радость свидания, пребывания с ним, печаль разлуки, скорбь утраты, во времени я могу с ним встретиться и во времени же расстаться, только он может быть и не быть для меня” [6, с. 93].

Сопереживание герою, “вчувствование” (термин И. Фолькельта) в него присутствует в отношении читателя к произведению, но оно происходит не изнутри героя, так как эта позиция эстетически “бессильна”: она не восполняет целое героя необходимым для его эстетического “завершения” читательским “избытком видения”.

В отношении мира произведения целесообразно говорить о “симпатическом вчувствовании”, подразумевая “создание некоего нового эмоционального отношения ко всей душевной жизни человека в целом” [6, с. 73]. Основное условие возникновения подобного отношения к герою – испытываемое читателем чувство “симпатии”, любви как активного и созидающего подхода к другому, позволяющее переживать жизнь героя в “совершенно иной форме, чем та, в которой она действительно пере-

живалась или могла бы быть пережита самим субъектом этой жизни” [6, с. 74]. Речь, безусловно, идет об эстетически продуктивной любви, лишенной не только чувственного начала, но и этической окраски. Читатель любит героя как незаместимую часть художественного целого, обладающую ценностной полнотой. Он реагирует на его целое, а не на отдельные проявления.

Психологические исследования процессов восприятия также постепенно приобретают эстетико-психологический характер. Так, уже в начале восьмидесятых годов двадцатого столетия советские учёные (Б.И.Додонов, С.Х.Раппопорт) выделяют художественные эмоции, вызванные произведением литературы, в отдельную группу, считая их своеобразным сплавом эстетических и неэстетических эмоций. Неэстетические эмоции, к ним относили коммуникативные, альтруистические, романтические и т.д., возникают “как реакция на отраженную в художественном произведении жизнь” [7, с. 14].

Эстетические переживания, в свою очередь, призваны отражать совершенство формы произведения. Но своим рождением, в таком случае, они обязаны тем элементам произведения (язык, общая композиция и т.д.), которые требуют анализа прежде эмоций, а иногда и взамен. Додонов аргументирует это следующим образом: “Нельзя представлять дело так, что человек сначала в мышлении приходит к определенной рациональной оценке объекта..., а затем, в соответствии с этой оценкой, у него возникает положительное или отрицательное переживание” [7, с. 10]. По мнению психолога, наши эмоции и мышление, хотя и осуществляются разными механизмами, но тесно взаимодействуют как на высших уровнях своего функционирования, так и у истоков.

Следует также отметить, что исследователи не считали художественные эмоции результатом простого сложения двух слагаемых. Синтез двух разновидностей эмоций порождает, в свою очередь, целостность, обладающую особыми, не сводимыми ни к одному из свойств компонентов качествами. “В силу своей природы, – резюмирует Додонов, – художественная литература способна обогащать читателя как новыми объективными

знаниями о мире, так и новым "вчувствованием" в него, принципиально не переводимым на язык понятий" [7, с. 16].

Непосредственно же эстетическое восприятие в полной мере осуществляется на этапе последующего "завершения" образа. "Завершение" или оформление героя – это восполнение кругозора другого человека за счет собственного "избытка видения" по отношению к нему с сохранением своеобразия его жизненной позиции, его исключительности и ценности как личности.

Иными словами, целое героя должно быть ценностно завершено и оформлено пространственными, временными и смысловыми моментами, внеположенными самосознанию героя: "за вживанием должен следовать возврат в себя, на своё место... только с этого места материал вживания может быть осмыслен этически, познавательно или эстетически. Эстетическая деятельность и начинается, собственно, тогда, когда мы возвращаемся в себя и на своё место..., оформляем и завершаем материал вживания" [8, с. 286]. Затем М.М.Бахтин уточняет, что "моменты вживания и завершения не следуют друг за другом хронологически, в живом переживании они тесно переплетаются между собой и сливаются друг с другом" [8, с. 286].

Наряду с "завершением" героя постепенно оформляется "завершение" образа содержания произведения. Формирующийся в сознании читателя, этот образ учитывает не только, и не столько, событийную канву текста, но, в значительно большей степени, интонационные, "потенциальные" смыслы произведения, не высказанные в тексте.

Для создания этого "образа" читателю необходимо активно, творчески восполнить текст произведения, самостоятельно воссоздать его реальность, используя собственный "контекст", не совпадающий с авторским. Творческая активность читательского сознания объясняет возникновение у каждого читателя ощущения реальности мира произведения, вследствие этого художественный мир никогда не воспринимается читателем как чистая иллюзия, вымысел. Мало того, будучи вовлеченным в активный процесс "вживания", читатель, подчас, оказывается настолько во власти текста, что у него "возникает ощущение

будто нет никакой дистанции между нами и описываемыми событиями” [3, с. 221].

На самом деле дистанция, отделяющая условный мир произведения от реальности читателя, всегда остается между ними, предупреждая возможное совпадение читательского я с “чужим” я. Наше мировоззрение, как уже было сказано выше, действительно вступает во взаимоотношения с миром произведения, но оно не должно раствориться, исчезнуть в нем, а лишь трансформироваться под его воздействием, впоследствии став частью нашего нового опыта.

Мир произведения предстает перед читателем во всей своей “завершенной” полноте как модель реальности, как жизнеподобие, но не сама жизнь: “читатель должен во всё время чтения сознавать, что показанный автором посредством искусства кусок жизни не есть всё же непосредственная жизнь, а только её образ” [9, с. 57]. Максимальный эффект проникновения в мир произведения возможен лишь при осознании воспринимающим субъектом его условности, сличения художественного с реальным.

Представители “рецептивной эстетики”, вслед за феноменологами, придерживаются того мнения, что текст обязательно должен создать определенные трудности для читательского восприятия (содержать пробелы, лакуны, неопределенные элементы), призванные, так же, как и изменяющаяся структура предложений, активизировать его воображение и заинтересованность.

Но, в отличие от своих предшественников, представители этого направления не считают наличие подобных пропусков в содержании авторской недоработкой, а, напротив, рассматривают их как результат сознательной активности автора-творца, его специальную тактику по отношению к читателю. “Разумеется, автор может оказать огромное воздействие на воображение читателя, – пишет Изер, – у него в распоряжении целый арсенал повествовательных приемов, – но ни один автор, знающий свое дело, никогда не станет пытаться представить читателю полную картину. Пусть попробует, и он быстро потеряет читателя, потому, что только активизируя воображение читателя, он может вовлечь его в чтение и дать возможность реализовать интенции текста” [3, с. 211].

В дальнейшем, исследователи ещё неоднократно отмечали, что стимулом читательской активности, стержнем, на котором держатся взаимоотношения читателя и текста, является наличие в нём мест неполной определённости и даже были сделаны отдельные попытки классифицировать подобные "сознательные" пробелы в содержании. Так, по мнению О.П.Воробьёвой: "Рецептивные трудности... имеют различную природу, но укладываются в два класса явлений – текстовую неполноту и текстовую неоднозначность" [10, с. 56]. Но сама исследовательница не берётся за их обнаружение и разделение в тексте, признавая размытость и нечёткость границ между этими двумя понятиями. Таким образом, деятельность автора можно сравнить с работой прожектора. Он словно выхватывает из общего потока людей, событий и предметов те, которые, по его мнению, необходимы для создания полноценного мира произведения, располагая и описывая их сообразно степени их значимости для "художественной" реальности.

И все же, читательское восприятие это, прежде всего, свобода выбора, но способность сделать этот выбор развивается в индивиде постепенно, с обретением жизненного и читательского опыта. Не вполне правы те, которые думают, что произведение обязательно должно содержать указания и правила, как читать, и выводы, как понимать. Такой тип произведения, хотя и существует, однако, предполагает в своем читателе не свободного творца, который сам, без нажима сумеет сделать для себя выводы из содержания, предложенного произведением, а ученика, основная добродетель которого – послушание и которому надо точно задать программу действий, иначе он собьется, ибо внутреннего "компаса", что прекрасно, хорошо и истинно, в нем нет.

На самом же деле, достижение максимального эстетического эффекта в процессе чтения возможно лишь при условии предельной активности не только творящего, но и воспринимающего сознания, которая достигается наличием в произведении "золотой середины – меры понятности и непонятности, сочетания быстрой расшифровываемости и трудно декодируемого "остатка" смысла, быстрой сличимости с реальностью и непол-

ного с ней совпадения, интонационной привычности и новизны” [4, с. 273].

Цитированная литература

1. Гачев Г. Мир, искусство, человек – М., 1980.
2. Яусс Г.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория: антология. – М., 2004.
3. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория: антология – М., 2004.
4. Борев Ю.Б. Эстетика – М., 1988.
5. Пресняков О. Поэтика познания и творчества. Теория словесности А.А. Потебни. – М., 1980.
6. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
7. Додонов С.И. Сущность эмоций и эмоциональные открытия художественной литературы // Проблемы комплексного изучения восприятия художественной литературы – Калинин, 1984.
8. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Вопросы литературы. –1978. – №12.
9. Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. – М., 1968.
10. Воробьёва О.П. Текстовые категории и фактор адресата. – К., 1993.

Анотація

Ця стаття присвячена актуальній для сучасного літературознавства проблемі вивчення процесу читання художніх творів як одного з основних засобів задоволення естетичних потреб людства. Спираючись, у першу чергу, на естетико-літературну теорію М.М. Бахтіна та використовуючи, крім того, деякі положення провідних представників ”рецептивної естетики” та російської наукової думки, у даній роботі послідовно відстоюється точка зору щодо обов’язкової наявності у читача принципової позиції “вненаходження”, лише за умови існування якої стає можливим творча співпраця з автором твору та, так

званий, “надлишок зору” відносно його героїв, вкрай необхідні задля повноцінного здійснення естетичного сприйняття твору.

Annotation

This article is focused on actual problem of the modern theory of literature - study of process of the reading. In our publication this problem is envisaged in the capacity of one of the basic methods for contentment of esthetic needs of humanity. We mainly rested on the esthetic-literary theory of M.M.Bakhtin and used, moreover, some elements of theories of the leading members of “receptive esthetic” school and of the scientists of Russia. This work consecutively defends a view point, that the reader must keep principal position “out-lie” for his creative interplay with author and “plenty of vision” toward heroes. Just they supply the perfect esthetic perception of literary text.

Стаття надійшла до редакції 25.04.2006
Стаття поступила в редакцію 25.04.2006

РАЗДЕЛ 2. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

УДК 82.1

Климова Е.В.

НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ И АНДРЕЙ БЕЛЫЙ (ОПЫТ СРАВНЕНИЯ ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫХ ВЗГЛЯДОВ)

*Близость по духу
еще не есть ученичество.*

Н. Гумилев [1, с. 133].

Сопоставляя теории Н. Гумилева и А. Белого, нельзя не заметить их сходства. А. Белый даже говорил о том, что акмеизм для Н. Гумилева сочинил именно он. Рассматривая и анализируя становление Н. Гумилева как критика и поэта нельзя не заметить, что он придавал большое значение роли Учителя. Своими учителями он называл В. Брюсова [см. 2, с. 172] и Вяч. Иванова [см. 2, с. 233]. Позже исследователи отмечали также и влияние И. Анненского [см. 3, с. 272]. Впоследствии Н. Гумилев сам стал учителем для многих молодых поэтов. Однако называя среди учителей Н. Гумилева В. Брюсова и Вяч. Иванова, нельзя не вспомнить еще одно имя, имя Андрея Белого. Его статьи часто появлялись в “Весах”. Именно “Весы” Н. Гумилев выписывал с самых первых номеров, их ему даже пересылали в Париж. Этот журнал формировал его как “правоверного символиста” [4, с. 11]. И теории А. Белого не могли не повлиять на мировоззрение молодого поэта.

Их знакомство состоялось, скорее всего, во время существования “башни” Вяч. Иванова. Тогда А. Белый приезжал из Москвы “со своей теорией стиха в тысячу страниц” [5, с. 41] (Речь, несомненно, идет о “Символизме” А. Белого), гостил у Вяч. Иванова. Там читали стихи, обменивались мнениями, спорили. Также на “башне”, по воспоминаниям Белого, имел место следующий эпизод, связанный с возникновением акмеизма.

“С шутки начав, предложил Гумилеву я создать “адамизм”; и пародийно стал развивать сочиненную мной позицию; ... Гумилев ... сказал...: “Вот и прекрасно: вы мне сочинили позицию – против себя: покажу уже вам “акмеизм”!”. Так он стал акмеистом; так и начался с игры разговор о конце символизма” [5, с. 149]. Хотя А. Ахматова в своих воспоминаниях [см. 4, с. 7] резко возражает против этой версии, нельзя не заметить сходства некоторых аспектов теорий Н. Гумилева и А. Белого. Если даже именно такого разговора и не было, то отголоски споров на “башне” в статьях и высказываниях Н. Гумилева присутствуют.

Однако непосредственно влиянием А. Белого это назвать нельзя. Ведь оба поэта-теоретика могли чувствовать ту самую “пору расплава и сдвига”, когда “ожидание целостного обновления всей жизни достигает... до стихийных пластов словотворческого сознания” и внимание устремляется на “существо, задачи и загадки слова” [6, с. 633]. Имея общую основу, их теории не могли в чем-то не перекликаться.

Так, например, оба опираются на учение А. Потебни. У Н. Гумилева: “Когда-то каждое существительное было прозвищем. Например, слово “корова” произошло от санскритского “карва” – рогатая. Но теперь эта образность слова стерлась, и поэт должен обновлять их” [7]. Или: “По определению Потебни, поэзия есть высшая форма речи” [1, с. 25]. У А. Белого также можно найти как отголоски теорий А. Потебни: “Образная речь состоит из слов, выражающих логически невыразимое впечатление мое от окружающих предметов” [8, с. 131]; “Побеждена тьма – образы разлагаются; и выветривается поэзия слов; тогда уже опознаем слова, как отвлеченные понятия...” [8, с. 134]. Так и прямые упоминания: “Потебня доказывает не без основания...” [8, с. 137]. И Н. Гумилева, и А. Белого одинаково беспокоят “мертвые” слова [см. 8, с. 134; стихотворение “Слово” Н. Гумилева]. Но в силу разных жизненных позиций они не могли прийти к одинаковому результату.

Уже современники видят их различие. Так, Вяч. Иванов пишет о статье А. Белого: “Смешение интуиции и анализа, дискурсивности и импрессионизма в методе исследования и описания, вместе с причудливостью языка и слога делают замечательную статью во многих ее частях неудобно-вразумительно...” [6,

с. 634]. А рецензент, близкий к Московскому лингвистическому кружку, сопоставляя статью Н. Гумилева (“Анатомию стихотворения”) с напечатанным в том же альманахе этюдом А. Белого “Отрывки из глоссолалии (Поэмы о звуке)”, отмечает: “Субъективная, дикая истина Андрея Белого уступает здесь истине научной. ... И если Белый верит в язык языков, идущий на смену слову, во второе пришествие этого слова, то Гумилев предлагает верить в наступление времени, когда поэты станут взвешивать каждое свое слова с той же тщательностью, как и творцы культурных песнопений” [цит. по: 1, с. 260].

Отличает поэтов и отношение к Слову. Для Н. Гумилева Слово – нечто сотворенное изначально. “Вначале было Слово, из Слова возникли мысли, слова, уже не похожие на Слово, но имеющие, однако, источником его” [цит. по 1, с. 297]. И дело не в создании нового, а в комбинировании старого [5, с. 181], т.к. “поэзия – рождение новых сочетаний” [7]. Для А. Белого именно в “борьбе с вырождением – создании новых слов” [8, с. 134] заключается смысл творчества.

Не менее интересными являются взгляды поэтов на ритм и так называемый жест. Их теории кажутся одинаковыми, но приводят их к разным практическим результатам. Так, “Белый... спешил к наведению прямых связей между ритмом и смыслом. Его вело убеждение в непосредственном единстве формы и содержания в интонационном “жесте” [9, с. 459]. Однако “стремление задать читателю ощущение единственной, неповторимой интонации, чтобы он прочитал фразу Гоголя или строфу Белого не любым из нескольких возможных вариантов, а тем единственным, каким внутренне слышал ее автор” [9, с. 455] приводит позднего А. Белого к экспериментам в области строфики. Но они остаются у А. Белого “трагически безрезультатными. Сам автор оказывается в сомнении, какую, собственно, неповторимую интонацию он вкладывает в свой словесный текст. Это видно по рукописям Белого, в которых то и дело одни и те же (самые простые) стихотворения и отрывки записаны то с одним, то с другим “расставом слов”, и каждый звучит выразительно и оправданно, а какой лучше и точнее, не ясно и самому автору...” [9, с. 457].

Совсем не то у Н. Гумилева. Правда, “ритм” и “жест” он тоже упоминает: “Под жестом в стихотворении я подразумеваю такую

расстановку слов, подбор гласных и согласных звуков, ускорений и замедлений ритма, что читающий стихотворение невольно становится в позу его героя. Перенимает его мимику и телодвижения и, благодаря внушению своего тела испытывает то же, что и сам поэт, так что мысль изреченная становится уже не ложью, а правдой” [1, с. 10]. Но свои эксперименты Н. Гумилев осуществляет в области метрики, создавая т.н. “тактовик” [10, с. 72].

Кстати, к той же цитате из Ф. Тютчева обращается в “Магии слов” и А. Белый. Но он говорит о том, что мысль – это уже понятие, т.е. мертвое, а не живое слово. Живое изреченное слово не есть ложь [8, с. 131]. А. Белый, как и акмеисты, говорил о необходимости возрождения слова. Но он мечтал о “школе новейших символистов”, о “превращении символизма созерцаний в символизм действий” [8, с. 259]. Отношение к форме у него сходно с акмеистической точкой зрения. Но тогда в формализме обвиняли символистов. А. Белый пишет: “Художники-символисты выдвинули вопросы формы на первый план; тут сказался не мертвый академизм, а стремление к еще более глубокому воплощению содержания образа в самый материал, из которого он построен” [8, с. 258]. При этом “форма не пассивно вмещает содержание, а активно формирует его, и интонация ритма может лучше выразить глубинный смысл стихотворения, чем это делают слова с их словарным значением” [цит. по 10, с. 450]. К таким же выводам приходит и Н. Гумилев, акцентируя внимание, однако, не на ритмике, а на фонетике: “Зато поэт широко пользуется способами иррационального воздействия на читателя, из которых главнейший – чередование различных звуковых моментов” [1, с. 193].

Хотя Н. Гумилев прямо и не высказывался по поводу теоретических изысканий А. Белого, он подверг критическому разбору его сборник “Урна”, который являлся как бы практической частью трактата “Символизм”. Опираясь на исследования стихотворной техники А. Пушкина (ведь “чтобы утвердить любое открытие в природе стиха, русскому стиховеду нужно найти его у Пушкина” [9, с. 459]), А. Белый представляет семантизацию разных вариаций 4-х стопного ямба по безударности 2-й, 3-й стоп [9, с. 451]. Однако Н. Гумилев, в свою очередь, опираясь на Пушкина, пишет: “И сильно можно поспорить против его <Бе-

лого – Е.К.> понимания четырехстопного ямба, которым написана почти вся “Урна”. Следя за развитием ямба у Пушкина, мы видим, что великий мэтр все больше и больше склонялся в сторону применения четвертого пэона, как придающего наибольшую звучность стиху. Непонятно, почему Андрей Белый отказывается от такого важного средства придать жизнь своим часто деревянным стихам” [1, с. 39]. Мог ли Н. Гумилев, сам придававший большое значение семантике стихотворных метров (статьи “Переводы стихотворные”, “Учитель поэзии”, рук. “Фонетика”), не увидеть усилий А. Белого, сделанных в этом направлении? Возможно, он оценивал не формальные изыски, а все стихотворение целиком, как единый организм. Может быть также, что эта рецензия – лишь отголосок их устной полемики, которая происходила на “башне” Вяч. Иванова.

Еще одна общая идея присуща мировоззрению как одного, так и другого поэта. Это идея жизнотворчества. “Художник должен стать собственной формой. Его природное “я” должно слиться с творчеством; его жизнь должна стать художественной. Он сам “слово, ставшее плотью””, – писал А. Белый [11, с. 28]. Н. Гумилев писал о том же: “Ведь поэт всегда господин жизни, творящий из нее, как из драгоценного материала, свой образ и подобие. Если она оказалась страшной, мучительной или печальной, значит, таковой он ее захотел” [1, с. 162].

Таким образом, взгляды Н. Гумилева и А. Белого во многом совпадают. Оба опираются на учение А. Потебни, обеспокоены состоянием Слова и пытаются реализовать идею жизнотворчества. А. Белый, также как и акмеисты, полагает, что форма не пассивно вмещает содержание, а активно его формирует. Оба работают над семантизацией стихотворных метров, ритмом произведения. Однако их работа в одном направлении привела к разным результатам. Так, А. Белый хотел создавать новые, живые, слова, тогда как Н. Гумилев стремился оживить старые; А. Белый занят опытами в области строфики, а Н. Гумилев – ритмики. Что получилось у них в результате реализации теории – общеизвестно. Но Н. Гумилев также говорил о А. Белом: “Этому писателю дан гений, но гений свой он умудрился погубить” [цит. по 1, с. 266].

Цитированная литература

1. Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. – М., 1991. – Т.3.
2. Гумилев Н. С. В огненном столпе. – М., 1991.
3. Тименчик Р. Иннокентий Анненский и Николай Гумилев // Вопр. лит. – М., 1987. – № 2.
4. Ахматова, А.А. Автобиографическая проза // Литературное обозрение – М. – 1989. – № 5.
5. Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Репр. изд. – М., 1990.
6. Иванов Вяч. Вс. Собрание сочинений. – Брюссель, 1971. – Т. 1.
7. Зобнин Ю.В. Николай Гумилев – учитель поэзии (по материалам архива Лукницкого П.Н. в ИРЛИ) // <http://www.gumilev.ru/main.phtml?aid=5000855>
8. Белый А. Символизм как миропонимание – М., 1994.
9. Гаспаров М.Л. Белый-стихoved и Белый-стихотворец // Андрей Белый: Проблемы творчества. – М., 1988.
10. Баевский В.С. У каждого метра есть своя душа (Метрика Н. Гумилева) // Н. Гумилев и русский Парнас. – СПб., 1992.
11. Белый А. Луг зеленый. Книга статей. – М., 1910.

Анотація

Статтю присвячено аналізу подібності та розбіжностей світосприйняття та поглядів на мистецтво двох видатних діячів срібного віку російської культури М.С. Гумільова та Андрія Белого. Проаналізовано їх ставлення до слова та життєтворчості.

Annotation

The article considers the similarities and differences of world outlook and views of Nicolay Gumilyov and Andrei Byely, two prominent figures of silver age of the Russian culture. Their attitude to word and “life creating” is analyzed.

*Стаття надійшла до редакції 10.01.2006
Стаття поступила в редакцію 10.01.2006*

УДК 82.0

Блашків О.В.

ТВОРЧІСТЬ ДМИТРА ЧИЖЕВСЬКОГО У КОНТЕКСТІ ІДЕЙ ПРАЗЬКОГО ЛІНГВІСТИЧНОГО ГУРТКА

Наукова спадщина Дмитра Чижевського (1894-1977), українського славіста зі світовим ім'ям, історика філософії, автора багатьох розвідок з питань української, російської, польської літератури, порівняльної славістики, та теорії літератури лише починає отримувана в українській науці належне визнання та увагу. Про це найперше свідчать видання його праць (чотирьохтомне видання праць Д.Чижевського (Київ: "Смолоסקип", 2005) у співпраці з українськими філософами В.Лісовим та І.Валявко, видання "Історії української літератури" (Київ: "Академія", 2003) та "Порівняльної історії слов'янських літератур" (Київ: "Академія", 2005) з передмовою проф. М.Наєнка, "Українське бароко" (Харків: "Акта", 2003), наукові збірники ("Дмитро Чижевський і світова славістика. Славістика" (Дрогобич: Коло, 2003)) та монографії присвячені аналізу творчості Д.Чижевського (В.Кортгаазе "Від Меланхтона до Коменського і Чижевського" (Дрогобич-Київ: Коло, 2005), та наукові семінари та конференції, які збираю дослідників з різних країн для обговорення проблем дослідження спадщини цього видатного науковця ("Дмитро Чижевський і світова славістика" (Дрогобич, 2003), "Дмитро Чижевський і європейська культура" (Дрогобич, 2005), "Теорія, історія літератури і біографія Дмитра Чижевського" та "Європейські інтелектуальні контексти Дмитра Чижевського" (секції в рамках Шостого Міжнародного Конгресу Україністів, Донецьк, 2005).

Не дивлячись на такий незгасаючий інтерес до постаті Д.Чижевського, багато наукових питань щодо його творчості залишаються неохопленими. Одним з них є Празький період (1924-1932) наукової діяльності українського дослідника. Біографічний матеріал, що стосується перебування Д.Чижевського у Празі є зібраний та систематизований у працях В.Кортгаазе (2005) та І.Валявко (2004), проте, великим малодослідженим комплексом залишається філологічне та філософське осмислен-

ня праць Д.Чижевського цього періоду. Серед них чітко виділяються пріоритетні теми, що пов'язані з німецькою, українською та словацькою філософією, чеською та словацькою культурою, а також порівняльною славістикою. Найменш дослідженими на сьогодні є чеський та словацький аспекти в славістичних дослідженнях Д.Чижевського, що і визначає її актуальність та новизну майбутнього дисертаційного дослідження. Така постановка проблеми відображена і у його структурі, у якій передбачено дві частини: перша присвячена творчості Д.Чижевського у контексті українсько-словацьких літературних взаємин, та друга, котра має на меті вивчити творчість Д.Чижевського у контексті чесько-українських взаємин. Предметом дослідження тут складають праці Д.Чижевського, пов'язані з чеською та словацькою культурою, а мета роботи полягає у дослідженні наукової спадщини Дмитра Чижевського у контексті українсько-чеських та українсько-словацьких культурних та літературних взаємин.

У даній роботі ми зосередимось на деяких аспектах Празького періоду наукової діяльності Д.Чижевського та проблемі впливу ідей Празького лінгвістичного гуртка на розвиток його теоретичних ідей.

Як відомо, на початку 20-х років ХХ століття Прага стала прихистком для багатьох емігрантів з Росії, України та Білорусії. У міжвоєнні роки Прага була одним з провідних центрів українського громадського, культурного та наукового життя. Українська еміграція в Чехо-Словаччині з ініціативи тогочасного президента Т.Г.Масарика (1850 – 1937) отримувала фінансову підтримку та знаходилася під опікою декількох міністерств. Це дало змогу створити цілісну систему вищих навчальних закладів, у яких українські емігранти могли здобувати освіту рідною мовою. Крім збільшення українознавчих студій у Карловому університеті в Празі, де на той час викладали професори Я.Пастернак, І.Горбачевський, О.Колесса, у 1921 році з Відня був перенесений у Прагу Український вільний університет, а в 1922-1923 рр. були організовані Українська господарська академія в Подебрадах, Високий педагогічний інститут ім. М.Драгоманова у Празі, Українська студія пластичного мистецтва, Історико-філологічне товариство та багато інших організацій. Тут було засновано громади (студентська Українська академічна

грумада у Празі, Центральний союз українського студентства), видавничі товариства, почали виходити в світ суспільно-політичні, літературні, культурно-мистецькі часописи, серед яких “Студентський Вісник”, “Наша Грумада”, “Національна думка”, “Життя”, “Книголюб”, “Український Медичний Вісник” та багато інших [1]. Студентські видання, з якими співпрацювали професори українських університетів в Празі та Подебрадах, робили свій внесок у розвиток української науки.

Разом з тим в цей час у Празі формуються наукові товариства, які включають як представників чеської науки, так і представників еміграції. Одним з таких осередків наукової думки був Празький лінгвістичний гурток (ПЛГ), заснований у жовтні 1926 року. В центрі уваги гуртківців були такі лінгвістичні дисципліни як фонологія, стилістика, теорія літературної мови та теорія мовної культури. До ПЛГ входили чеські мовознавці Б.Матезіус (1888-1952), Б.Гавранек (1893-1978), Б.Трнка (1895-1984), пізніше В.Скалічка (1909-1991), Й.Вахек (1909-1996) та представники російської еміграції Р.Якобсон (1896-1982), Н.Трубецької (1890-1938), який на той час проживав у Відні, та С.Карцевський (1884-1955), котрий з 1928 року проживав у Женеві. Методологічними основами ПЛГ були концепція інтенціональності Е.Гуссерля (1859-1938), женецька лінгвістична школа Ф. де Соссюра (1857-1913) та окремі ідеї російських формалістів, передусім Н.Трубецького, Р.Якобсона.

Співпрацює з учасниками ПЛГ і Дмитро Чижевський, молодий український історик філософії та учень Е.Гуссерля, майбутній славист зі світовим ім'ям та приятель Г.-Г.Гадамера (1900-2002). Тісну дружбу та наукову співпрацю між українськими, російськими та чеськими науковцями засвідчує і приватна кореспонденція Д.Чижевського і М.Сімовича (1880-1944). З їх листів теж дізнаємося про українських учасників семінарів ПЛК [2, с. 251-331].

Відразу звернемо увагу на те, що не дивлячись на той факт, що переважна більшість літературознавців або дослідників спадщини Д.Чижевського стверджує його причетність до ПЛГ, на сьогодні питання безпосередніх впливів ПЛГ на науковий світогляд Д.Чижевського залишається маловивченим і потребує подальшого глибокого і комплексного розгляду.

Нагадаємо, що діяльність ПЛГ (1926-1948) частково співпадає з Празьким періодом (1924-1932) діяльності українського славіста. Д.Чижевський з 1924 року викладає у Празі в Українському педагогічному інституті ім. М.Драгоманова та Вільному українському університеті на посаді лектора філософії, згодом доцента та професора. Д.Чижевський також був членом Українського історико-філологічного товариства та Українського товариства любителів книги. Водночас, Д.Чижевський підтримував тісні контакти з багатьма російськими науковцями в Празі, був членом Філософського товариства в Празі та разом з С.І.Гессеном, І.І.Лапшиним та Г.В.Фроловським, російськими філософами-емігрантами, протягом 1926-28 рр. був одним з його керівників. Він брав участь у Семінарі для вивчення Ф.Достоевського, яким керував Ф.Л.Бем, російський філософ-емігрант. Він теж лекторував у Російському Народному Університеті в Празі. “Он интересовался и исследовал русскую проблематику так же, как и украинскую, писал об украинских философах и писателях по собственному усмотрению и можно сказать с успехом, в конечном счете, его высоко оценили такие выдающиеся личности пражской украинской эмиграции, как Олександр Колесса (1867-1945) и Дмитрий Антонович (1877-1945)” [3, с. 234-274].

Саме під час свого перебування в Празі серед української еміграції, Д.Чижевський отримує визнання як дослідник філософії – він захищає першу докторську дисертацію на тему “Гегель і французька революція” (1929) при Вільному українському університеті в Празі та пише дві монографії, присвячені духовній спадщині України: “Філософія на Україні” (Прага, 1926) та “Нариси з історії філософії на Україні” (Прага, 1931). Варто тут також зазначити, що українська філософська площина наукової діяльності Д.Чижевського продовжувалася і пізніше, коли у 1946 році він взявся організувати 14-ту філософську групу УВАН (Українська Вільна Академія Наук), якою пізніше, після виїзду Д.Чижевського в США, керував І.Мірчук (1891-1961), вже як секціоє, завідувач кафедри філософії в Вільному українському університеті в Празі, де викладав Д.Чижевський [4, с. 9-32].

Повертаючись до ПЛГ та зангажованості в його ідеї Д.Чижевського, слід відмітити, що думки дослідників дещо відрізняються. Дослідник Й.Стрілка стверджує, що

Д.Чижевський брав активну участь у ПЛГ, “до якого належав від початку його існування” [5, с. 90-96]. З ним перегукується думка словацької дослідниці питання російської еміграції в Словаччині О.Гузьової: “Jeho pražský pobyt (od r. 1924) bol naplnený tvorivou prácou. V r. 1926 sa zúčastňuje prác v pražskom lingvistickom krúžku, kde sa zblízuje s N. Trubeckým. Od r. 1927 začína v časopise Zeitschrift für slavische Philologie publikovať svoje články z dejín literatúry” [6, с. 129]. Говорячи про передування Д.Чижевського в Празі, про його “тривале плідне спілкування з членами Празького лінгвістичного гуртка з питань теорії літератури, стилістики й лінгвістичного аналізу літератури” згадує український дослідник історії педагогіки В.Кемінь [7, 31-34]. Те, що Д.Чижевський був одним з “permanent members of the Circle in the early years of its existence” дізнаємося з передмови професора Л.Матейка до збірника “Звук, знак і значення” [8, ix-xxxiv]. Водночас, професор Л.Матейка пише про те, що у своєму зацікавленні лінгвістичними напрямками Д.Чижевський був інспірований Р.Якобсоном, проте “Cyzevs’kyj’s interest in Prague linguistics did not turn into a total devotion” [9, с. 177]. Цю думку поділяє і професор Г.Грабович [10], автор однієї з найгострішої рецензій на “Історію української літератури” Д.Чижевського та пізніше завідувач кафедри української літератури імені Дмитра Чижевського у Гарварді.

Д.Чижевський був особисто знайомий серед чеських лінгвістів з В.Матезіусом та Я.Мукаржовським, а знайомство з князем Трубецьким та Романом Якобсоном переросло у тривалі дружні взаємини, основою яких були близькі наукові зацікавлення. Доказом цього міг би служити один з листів до Д.Чижевського, у якому Н.Трубецької пише про невиробленість фонологічної термінології, яку вони з Р.Якобсоном хотіли би укласти, але потребують допомоги філософа: “...в конце концов решили, что без философа нам с этой задачей не справиться, и постановили обратиться за советом в первую очередь к Вам” [11, с. 223]. Проте, це не завадило Д.Чижевському критично ставитися до наукових концепцій друзів. Серед питань, які викликали у Д.Чижевського сумнів, професор Л.Матейка називає концепцію фонемі Трубецького, яку під-

тримував і Р.Якобсон: “Cyzevs’kyj’s philosophical training urged him to question the objective and subjective aspects of the phoneme as well as the relation between the phoneme as a construct and the uncountable variability of its representation in speech. ...he never ceased to insist that the phonemes and their systems were questionable objects with uncertain validity” [9, с. 178].

Д.Чижевський теж брав активну участь у наукових семінарах та конференціях, організованих ПЛГ. Про це свідчать в першу чергу записи про лекції, що відбувалися в рамках засідань ПЛГ в 1926-1948 роках. Протягом цього часу український дослідник виступив з наступними доповідями: в січні 1930 року – “Фонологія і психологія” (*Phonologie und Psychologie*) (з доповіддю з такою ж назвою він виступив на першій фонологічній конференції в Празі в 1931 році), в січні 1933 року – “До питання про російську філософію” (*Zur Geschichte der russischen Philosophie*), в квітні 1934 року – “Нова філософія мови” (*Eine neue Sprachphilosophie*), в березні 1935 року – “Література бароко” (*Die Barockdichtung*) [8, с. 607-614].

Д.Чижевський також друкується в журналі *Slovo a slovesnost* та у часописах ПЛГ *Travaux du Cercle linguistique de Prague*. Вийшли друком його статті у колективному збірнику *Torzo a tajemství Máchova díla* (1938) – “До світогляду Маха” (*K Máchovu světovému názoru*), а у збірнику редактованим В.Матезіусом *Co daly naše země Evropě a lidstvu* (1939) декілька статей (*Husitství a východoslovanské sekty, Hus a německé protestanství, Česká píseň reformační a vývoj protestantského chorálu, Komenský a západní filosofie, Komenský a němečtí pietisté*) під псевдонімом Фріц Ерленбух (Fritz Erlenbusch), стаття до ювілейного збірника князя Трубецького “О “Шинели” Гоголя” (вперше опублікована в часописі *Zeitschrift für Slavische Philologie* у 1937 році).

Особливу увагу хочемо звернути на дві статті Д.Чижевського, надруковані у “Бюлетні Української вільної академії наук” у 1946 році: *Проблема дослідження поетичної мови та До проблеми фонологічної та структурної своєрідності слов’янських мов*. Обидві статті написані українською мовою і є конспектами доповідей, що визначило тезовий характер викла-

ду. Якщо стаття *До проблеми фонологічної та структурної своєрідності слов'янських мов* [12] не викликає сумнівів щодо прямої причетності до питань, що обговорювалися на засіданнях ПЛГ, то стаття *Проблема дослідження поетичної мови* [13] є цікавим зразком впливу ідей ПЛГ на літературознавчу теорію Д.Чижевського.

Невелика за обсягом стаття *Проблема дослідження поетичної мови* на перший погляд представляє собою розгляд проблем, з якими стикається дослідник поетичної мови. Проте, основною ціллю статті, на нашу думку, є апробація теорії літературних стилів, завдяки якій Д.Чижевський і ввійде в історію порівняльного вивчення слов'янських літератур [14, с. 272]. Саме тому ця невелика робота Д.Чижевського є цікавою: в ній можна прослідкувати перехід від чисто формального розгляду лінгвістичного знаку, через теорію поетичної мови Я.Мукаржовського, до “теорії хвиль” розвитку літератури. З огляду на рік друку статті (1946), можемо теж припустити, що апробація теорії літературних стилів відбулася вперше саме як публікації, оскільки монографія “Історія української літератури”, в основі періодизації якої була саме ця теорія, вийшла друком у 1956 році.

Наведемо основні положення згаданої роботи коротко. Першою проблемою, на яку автор звертає увагу, є саме визначення *поетичної мови*, що передбачає одночасну оцінку її з позиції естетичної (література як мистецтво) та формальної (новаторство), оскільки мова літератури є найпластичнішою мистецькою формою втілення “стремління до змін”. У своєму визначенні поетичної мови Д.Чижевський не відрізняє “поезії віршованої від поетичної прози” (пункт 2), що дає нам підставу узагальнити його визначення до мови літературного твору. Проте, він розрізняє поетичну мову та “писану”: “Поетична мова має ближче відношення до “писаної” (Я.Мукаржовський), відношення їх нагадує відношення між юридичним та етичним законом. Писана мова має тенденцію до сталості, незмінності (нормування), поетична мова є змінна і являє собою деформування писаної” (пункт 3).

При цьому важливими тут є прокоментувати посилання на Я.Мукаржовського [15, с. 34-54]. За твердженням Й.Вахека, у

міжвоєнний період розробляли багато проблем, пов'язаних з багатолікою стилістичною різноманітністю мови (the multi-faceted stylistic differentiations of language), а “the Prague scholar J. Mukařovský 1929 was the first to vindicate the special position of the poetic language” [16, с. 59]. Нагадаємо, що проблема поетична мова була піднята в 1929 року коли Празький лінгвістичний гурток опублікував свої **Тези**, які відіграли роль і маніфесту, і програми багаторічних досліджень [17]. За **Тезами** ПЛГ поетичну мову належало досліджувати під кутом зору “автономної вартості звуку”. Відразу наголошувалося на відмінності природи лінгвістичного знаку в повсякденному мовленні і в поезії. Якщо в першому випадку – у спілкуванні мовців – знак відсилає до чогось поза знаковою системою, то в мові поезії – знак відсилає до інших знаків, які вживаються у поетичному висловлюванні. Відірваний від інших знаків, узятих поза системою цілісної структури, також знак втрачає сенс, стає незрозумілим. Тому поетичний вислів є “функціональною структурою”.

У даному випадку Д. Чижевський не подає посилання на конкретну працю Я. Мукаржовського, тому можемо припустити, що базовою може бути його стаття “Мова літературна і мова поетична” (*Jazyk spisovny a jazyk basnický*) надруковану у збірнику “Студії з поезики” (1932). У цій статті Я. Мукаржовський визначає зв'язок між поетичною та літературною мовою (“писаною” у Д. Чижевського) як такий, що “ґрунтується насамперед на тому, що мова літературна для мови поетичної є тлом, на якому відображається підказана естетичними уявленнями спеціальна деформація мовних частин твору, іншими словами, спеціальне порушення мовної норми” [18, с. 426]. У тому зв'язку важливо відмітити, що за цією теорією стійкість літературної норми мови визначає потенціал поетичної творчості або інакше різноманітних порушень цієї стійкості.

Я. Мукаржовський вважає також що, важливою характеристикою поетичної мови є її функція, яка водночас не є властивістю поетичної мови, а способом використання її властивостей. Поетична мова, як і будь-яка інша функціональна мова (наприклад, орнаментальна, емоційна, т.д.), адаптує лінгвістичну систему до певного її вираження. Тому поетична мова є закорінена у систему конкретної національної мови.

Д.Чижевський також в основу поетичної мови кладе її функцію або функції слів. Слово визначається Чижевським як знак, що має дві складові – звук і сенс. В цьому визначенні пізнаємо лінгвістичний знак Ф. де Соссюра, що включає означуване і означник – *signifié / signifiant* (појем / zvukovu obraz). Проте, за Д.Чижевським цей лінгвістичний знак має 4 функції: *репрезентативну* (звук), *суто семантичну* (сутий звук), *поняттєву* (сенс) і *символічну* (комплекс асоціацій пов'язаних зі словом). У такий спосіб лінгвістичний знак Ф. де Соссюра розкладається на ще складнішу структуру, дві частини з якої стосуються звуково-го образу, а дві поняттєвого представлення.

Але при цьому функціональність слів залишається основною: “для поетичної мови характерна зміна функцій чи гра ними” (пункт 4). Метою гри слів є їх актуалізація, проте ця характеристика не є достатньою для означення через неї поетичної мови (пункт 10). Натомість глибоке вивчення можливих моделей гри функціями слів дала б можливість створити і обґрунтувати “ПОВНУ нову теорію поетичних засобів, що може замінити престаїрліу та несистематичну теорію “тропів та фігур” (пункт 10), тобто пояснити теорію літературних стилів, що лягла пізніше в основу періодизації літератури.

В основу своєї теорії літературних стилів Чижевський бере “теорію хвиль” Г.Вельфліна та Ю.Крижановського, що полягає у почерговій зміні двох протилежних стилів (домінант), але на рівні мови. За Д.Чижевським, “різні стилі мають тенденцію різного обтяження слів з різними функціями” (пункт 12). Цих стилів є два: з тенденцією до домінування 1) слів сутих-знаків та термінів (які є максимально стійкі до змін) та 2) ономатопоетичних та символів (котрі “мають тенденцію до постійної осциляції”). Між двома “типами стилів відбувається постійна боротьба та розвиток стилів є ніби коливанням між двома полюсами” (пункт 12), що відбувається за схемою синусоїди.

Цікавим для подальшого дослідження у цьому зв'язку можуть бути паралелі з працями Г.Вельфліна та їх сучасна інтерпретація з позиції герменевтики [19]. Ймовірно, це дозволило б пояснити чому у своїй періодизації Чижевський зупиняється на добі модернізму, який є з поміж інших розділів най-

більш суперечливим. Цікавим перегуком теорії стилів Д.Чижевського, так як вона є презентована у статті, є з працями Р.Ингардена про пізнання літературного твору, де останній стверджує, поруч з інтенціональністю та конкретизацією, двовимірність твору літератури, де один вимір – тривалість цілого твору, а інший – частини твору, що змінюють одна одну. Але у будь-якому випадку, можна стверджувати синтетичний характер теорії Д.Чижевського, що включала аналіз тогочасних продуктивних теорій лінгвістики, феноменології, історії мистецтва, літературознавства, які на той час визначали життя наукової Праги.

Очевидно завдяки цьому спілкуванню і співпраці з провідними науковцями того часу уже через два роки після свого приїзду в Празі у науковій діяльності Д.Чижевського, має місце певна зміна наукових пріоритетів – він розширяє у своїх дослідженнях коло історії філософії питаннями історії культури та літератури слов'янських народів [11, с. 223]. У цьому зв'язку важливо звернути увагу на статтю С.Вольмана “Чижевський і порівняльне літературознавство”, у якій він наголошує на дискусії, що велася в галузі чеської славістики в міжвоєнній Празі, як визначальній для подальших його компаративістичних досліджень слов'янських літератур. Професор С.Вольман теж стверджує, що “Празька школа була вихідною точкою і точкою опори методології Чижевського” [20, с. 121-128]. Про новий підхід до досліджень пише і І.Валякко: “Если до этого он в основном в своей работе использовал форму содержательного анализа, развитого в 20-х годах известным исследователем творчества Ф.М.Достоевского А.Л.Бемом, то в дальнейшем он в большинстве случаев анализировал текст как формалист или, точнее структуралист в широком смысле этого понятия” [11, с. 226]. Це, на нашу думку, знову ж таки є свідченням впливу теорій, що циркулювали в ПЛГ. Проте, мусимо, очевидно, означити границю цього впливу і визнати, що сам Чижевський себе структуралістом ніколи не вважав: “Linguistic quest was never more than an auxiliary tool for his research. The same can be said about his interest in formalistic approach in literary studies, which formed the basis of Prague structuralism. Cyzevs'kyj never considered himself a struc-

turalist. He used the attribute “structural” only rarely and with quotation marks to boot. He preferred to use the term “style” instead of “poetic language” [9, с. 178].

Такий структурально-формалістичний елемент чи аспект праць Д.Чижевського у роботах з історії української чи інших слов'янських літератур по різному оцінювався сучасниками науковця та їх послідовниками, але незмінно відзначався. Говорячи про “Історію української літератури” дослідник М.Шкандрій стверджує, що методологію Д.Чижевського можна схарактеризувати “як злиття філологічного структуралізму (звідси й довгий “Вступ” з азбукою класичного філологічного аналізу, пояснення категорій тощо) з неогегеліанством (антитетична історична схема культурних епох)” [21, с. 30-35]. На філософському підході з акцентом на історико-культурному аспекті досліджень Д.Чижевського друкованих у випусках праць ПЛГ наголошує і професор Л.Матейка [9, с. 178].

Підсумовуючи вищесказане, можемо стверджувати, що наукова діяльність Д.Чижевського у Празі наприкінці 1920-х років відзначається його активним науковим спілкуванням з представниками різних філософських товариств та Празького лінгвістичного гуртка. Зацікавленість ідеями ПЛГ, на нашу думку, вилилася у зсув акценту наукової уваги Д.Чижевського в напрямі до філології, зокрема славістики, та у сформування його власного унікального підходу до аналізу літературних творів і явищ, що до основи філософського підходу включає культурно-історичний та формально-структуралістичний аспекти. Це, на нашу думку, дозволило українському науковцю створити власну теорію періодизації розвитку слов'янських літератур, якою він ввійшов в історію світової славістики, а слов'янські літератури у контекст європейських.

Цитована література

1. Савка М. Українська еміграційна преса у Чехословацькій Республіці (20-30-ті рр. ХХ ст.). – Львів, 2002.

2. Пшеничний Є., Янцен В. Листування Дмитра Чижевського з Василем Сімовичем / Дмитро Чижевський і світова славістика. Славістика. Том 1. – Дрогобич, 2003.
3. Кортгаазе Вернер. Дмитрий Чижевский и родина его выбора – Германия / Кортгаазе В. Від Меланхтона до Коменського і Чижевського. – Дрогобич-Київ, 2005.
4. Антонович Марко. 50-річчя Української Вільної Академія Наук / Українська Вільна Академія Наук у США. Науковий збірник (1945-1950-1995). – Нью-Йорк, 1999. – № IV.
5. Стрілка Йозеф. Всесвітнє значення Дмитра Чижевського // Київська старовина. – 1996. – № 2-3.
6. Ol'ga Guzyova. Ruska emigrantska literature v kontexte slovenskej literatury a kultury v rokoch 1921-1945. – Presov, 2002.
7. Кемінь Володимир. Празький період у науково-педагогічній діяльності Дмитра Чижевського / Славістика: Дмитро Чижевський і світова славістика. Матеріали наукового семінару. – Дрогобич, 2003.
8. Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle (edited by Ladislav Matejka) (1976). Department of Slavic Languages and Literatures, The University of Michigan, Ann Arbor, No. 6.
9. Matejka Ladislav. Dmytro Cyzevs'kyj: Between East and West. / Dmytro Čuževskyj. Osobnost a dilo. – Praha, 2004.
10. Грабович Григорій. Дмитро Чижевський: наука, історія, ідентичність / Грабович Г. Тексти і маски. – Київ, 2005.
11. Валявко Ирина. Д.И.Чижевский: жизненный путь и творчество // Новый журнал. – 2004. – № 235.
12. Чижевський Д. До проблеми фонологічної та структурної своєрідності слов'янських мов. // Бюлетень Української вільної академії наук, 1946, № 10.
13. Чижевський Д. Проблема дослідження поетичної мови. // Бюлетень Української вільної академії наук, 1946, № 6.
14. Pavera Libor, Všetická František. Lexikon literárních pojmů. – Nakladatelství OLOMOUC, 2002.
15. Mukařovský, J.: Jazyk spisovný a jazyk básnický (1932). In: Studie z poetiky. – Praha, 1982.

16. Vachek, J. The Heritage of the Prague School to Modern Linguistic Research. // Zeitschrift fur Anglistik und Amerikanistik, 1979, 27/1.
17. Текст **Тез Празького лінгвістичного гуртка**, підготовлених до I Міжнародного з'їзду славістів див.: *Пражский лингвистический кружок*. – Москва: Прогресс, 1967. – С.17-41. Або чеською мовою див.: *Teze Předložene prvému sjezdu slovanských filologů v Praze 1929. / U základů pražské jazykovědné školy*. – Praha: Academia, 1970. – S. 35 – 67.
18. Літературно-критична думка на кінці 19 – початку 20 ст. (під ред. М.Зубрицької). – Львів, 2002.
19. Hart, Joan. Reinterpreting Wolfflin: Neo-Kantianism and Hermeneutics, *Art Journal*, Vol.2, No.4, Winter 1982.
20. Wollman Slavomir. Tschizewskij und die vergleichende Literaturwissenschaft / *acta Comeniana* 11 (1995), Praha: Filosofia.
21. Шкандрій М. Історія, стиль, епоха, культура: до проблеми періодизації у Дмитра Чижевського // *Слово і час*. – 1995. – № 7.

Аннотация

Статья раскрывает проблему влияния идей Пражского лингвистического кружка на творчество Дмитрия Чижевского. Во время своего пребывания в Праге (1924-1932) он принимал активное участие во многих философских, литературных, исторических кружках, среди которых и Пражский лингвистический кружок. Анализ отдельных работ Д.Чижевского позволяет сделать вывод о влиянии лингвистических идей Кружка, которое осуществилось в двух аспектах: в смещении научного интереса исследователя с истории философии на сравнительную историю славянских литератур, а также в формировании синтетического подхода к интерпретации литературных произведений, что привело ученого к формированию собственной теории периодизации славянских литератур.

Annotation

The article deals with the problem of the influence of the Prague Linguistic Circle ideas on Dmytro Čyževskyj's theoretical concepts. During his stay in Prague (1924-1932) D. Čyževskyj took an active part in a number of philosophical, literary, historical and linguistic societies, the Prague Linguistic Circle among them. The analysis of D.Čyževskyj's articles allows to conclude that the Prague Circle influenced D.Čyževskyj in two ways: in initiating the shift of his interest from the History of Philosophy into Slavonic Comparative Literature Studies, and in shaping a new synthetic approach to text interpretation, which led to the formation of a "wave theory" of the periodization of Slavic literatures.

Стаття надійшла до редакції 20.04.2006

Стаття поступила в редакцію 20.04.2006

КАТЕГОРІЯ СТИЛЮ У КОНЦЕПЦІЇ ДМИТРА ЧИЖЕВСЬКОГО І СТИЛЬОВІ ПОШУКИ 20 СТОЛІТТЯ

Дана розвідка є частиною більш розлогого наукового дослідження про категорію стилю у творчості Дмитра Чижевського (1894-1977) – відомого вже нині українського славіста, компаративіста, філософа. Справжнє наукове осмислення творчості цієї видатної постаті зараз тільки починається, хоча всі дослідники погоджуються щодо оцінки величезного впливу Дмитра Чижевського на розвиток європейського та американського літературознавства.

У нашому дослідженні ми розглядатимемо значення та функції категорії стилю у спадщині Дмитра Чижевського. Причому йдеться не просто про характеристику Дмитром Чижевським стилю видатних українських і російських письменників чи стилів епохи. Ми плануємо дослідження самих принципів формування концепції стилю у Дмитра Чижевського і характеристику значення цієї категорії у загальній філологічній концепції вченого. Вже попередній огляд творчості Дмитра Чижевського дозволяє зробити висновки про три основні джерела концепції стилю у його дослідженнях. З одного боку, це ідеї Празького лінгвістичного гуртка, активним членом якого був Дмитро Чижевський, а з другого, – провідні тенденції у німецькій лінгвістиці першої половини 20 століття (маємо на увазі праці Карла Фосслера, Лео Шпітцера, Ернста Роберта Курціуса, Вольфганга Кайзера). І, нарешті, третє джерело – це дослідження стилю, що провадились у колишньому Радянському Союзі. Передусім слід назвати ім'я та праці Віктора Володимировича Виноградова, посилення на його твори, полеміка з ним часто зустрічається у текстах Дмитра Чижевського (особливо це стосується літературознавчої інтерпретації творів Ф.Достоевського обома вченими).

Зазначеним трьома аспектами проблеми ми присвяtimo в подальшому окремі розвідки, а зараз зупинимось лише на двох моментах:

1) основні характеристики категорії стилю у розвідці Дмитра Чижевського “Культурно-історичні епохи”;

2) співвіднесеність цих характеристик з провідними вченнями про стиль у російському, українському та німецькому літературознавстві 20 століття.

Треба зауважити, що подібне дослідження, звичайно, не може зводитись до вибраних цитат із творчої спадщини Дмитра Чижевського і відповідних коментарів щодо думок вченого. Йдеться про інший вимір аналізу концепції Д.Чижевського – функціональний. У своїх підсумках наше дослідження зводиться до питання, як функціонує категорія стилю у працях Д.Чижевського і як ця категорія функціонує при її теоретичному використанні для дослідження інших текстів. Так постає проблема аналізу спадщини Д.Чижевського як теоретика літератури, вченої, чиї ідеї залишаються актуальними до сьогоднішнього дня.

Проблемі художнього стилю Дмитро Чижевський присвятив чимало своїх наукових праць: в одних питання стилю стають центром досліджень, а в інших вчений торкається питань художнього стилю побіжно, аналізуючи інші теоретичні проблеми або інтерпретуючи конкретні художні твори (особливо це стосується класичних текстів із літератури Давньої Русі).

Проблема стилю є центральною у розвідці “Культурно-історичні епохи”. Можна твердити, що у цій праці Д.Чижевський обґрунтовує цілісну концепцію щодо поняття “стиль епохи”, теоретично осмислює цю концепцію у контексті європейської гуманітарної науки. Перше, на що ми звернемо увагу – це історичний підхід вченого до вирішення проблеми. Д.Чижевський спеціально зазначає, що “наші часи, десь з другої третини ХІХ віку, а то й з його початку, зуть часами “історизму”, пробудження історичної свідомості, якоїсь окремої уваги до історичних процесів” [1, с. 24]. Така теза дозволяє говорити про істори-

чну обумовленість теоретичних висновків Д.Чижевського про поняття “стиль епохи”.

Зазначена історичність проявляється перш за все у спробах протиставити абстрактним теоретичним схемам конкретні описи характеристики життя людей у певну епоху, інтерпретації культурної парадигми цієї епохи, її ідеалів та зразків. Д.Чижевський у зв'язку з цим писав, що “абстрактним характеристикам протистоять спроби схарактеризувати окремі епохи за їх “стилем”, накреслюючи характеристику життя, творчості та ідеалів окремих епох” [1, с. 25].

Проблему стилю епохи Д.Чижевський вирішує перш за все у філософському плані, ставлячи питання про співвідношення загального і конкретного: “перше питання є питання про те, чи можна загальну характеристику певного “культурного стилю” (бароко, романтики, класицизму тощо) дійсно з успіхом прикласти до дослідження конкретного матеріалу, який є в тому чи іншому сенсі “далекий” від того матеріалу, на підставі якого ці характеристики “культурних стилів” вироблені” [1, с. 29]. Зауважимо саме така постановка питання про стиль епохи залишається актуальною до сьогоднішнього дня, бо найважливішими при дослідженні залишаються аспекти репрезентації загальних характеристик стилю у конкретних формах життя, конкретних літературних творах та конкретних творах мистецтва взагалі.

Свої думки з цього приводу Д.Чижевський спрямовує на матеріал з історії української літератури і ставить питання про приналежність до великих стилів окремих творчих індивідуальностей, найбільш вагомих письменників, класиків української літератури. Вчений пише: “Окремі труднощі зустрінемо при висвітленні окремих – здебільша найвидатніших – постатей українського минулого: якраз у найвидатніших представників духовної культури часто зустрічаємо такі “вибухи” їх індивідуального обдаровання, їх особливих “ухилів” від норм їх сучасності, що якраз таких найвидатніших представників минулого часто важко умістити в рамки певного “стилю”. Ця трудність не раз стояла і перед дослідниками західного минулого. Перед українським дослідником, наприклад, може повстати питання, чи виправдане та

достатнє занесення Шевченка до категорії “романтиків” або Івана Вишенського до “письменників ренесансу”; натомість Сковорода надзвичайно типовий представник “барокового стилю” думання та вислову, – недурно Г.Шаллер недавно в своїй спробі характеристики барокової культури Європи вибрав – на підставі матеріалу, поданого в моїх працях – Сковороду як один з небагатьох прикладів, що він подає для характеристики доби бароко” [1, с. 30].

Приклади з історії української літератури Д.Чижевський поширює і на загальний процес літературного розвитку в Україні у європейському контексті. Для Д.Чижевського як одного з найбільших компаративістів 20 століття розгляд історії української літератури у європейському контексті є важливим, і, зрозуміло, що особливого значення тут набуває співвіднесеність стилів епохи у Європі із стилями епохи в Україні. З цього приводу Д.Чижевський пише: “Значно змінює характеристику стилів в окремих країнах і той факт, що іноді, наприклад, в періоди літературного розквіту, література має, так би мовити, “наганяти” занедбане протягом часу: на Україні, наприклад, перекладна повість в добу ренесансу та бароко, наганяючи занедбаний час, переповняє літературу сюжетами та стилістичними елементами минулого, зокрема, середньовіччя” [1, с. 31].

Своє дослідження стилів епохи Д.Чижевський продовжує обґрунтуванням так званої “парадигми Д.Чижевського”: літературний розвиток у Європі розглядається як коливання між двома протилежними полюсами, двома різними орієнтаціями на спосіб творення художньої дійсності (раціональний чи ірраціональний), на відношення художньої дійсності до реального світу, у якому живе людина (творчість як наслідування дійсності і творчість спроба як проникнення в ірреальну дійсність) і т.д. Д.Чижевський так пояснює свої теоретичні висновки: “Стилістичне дослідження минулого не обмежується вже встановленням окремих стилів у минулому. З деякого, не дуже давнього, часу зустрічаємо спроби подати таку схему цілого розвитку культурних стилів, в якій ми помітимо певну закономірність зміни стилів. Це та теорія, яку я назвав би “теорією культурних хвиль”. Ця теорія, зда-

ється повстала під впливом (або не без впливу) блискучого протиставлення ренесансу та бароко в пластичних мистецтвах, яке подав швейцарський історик мистецтва Вельфлін” [1, с. 31].

Тут варто нагадати, що класична праця з теорії мистецтва Генриха Вельфліна (1864-1945) “Ренесанс і бароко. Дослідження сутності та становлення стилю бароко в Італії” вперше була опублікована у 1888 році і відразу знайшла широкій відгук у дослідників. Г.Вельфлін проаналізував зародження барокового стилю в Італії і запропонував схему п'яти протиставлень суті барокового та ренесансного мистецтва:

- 1) лінійність – живописність;
- 2) площинність (плоскість) – глибина;
- 3) закрита форма – відкрита форма;
- 4) тектонічність (пропорції і співвідношення частин) – атектонічність;
- 5) безумовна прозорість та ясність – неповна ясність. [2, с. 15]

Дослідники пишуть про те, що теоретичні положення Г.Вельфліна щодо розмежування Ренесансу та бароко стали основою для обґрунтування проблеми стилю епохи взагалі. Але на сьогодні не до кінця дослідженим залишається питання про те, наскільки визначені швейцарським культурологом аспекти розрізнення бароко та Ренесансу є універсальними, щоб їх екстраполювати на інші культурні епохи і аналізувати їх наявність у цих епохах. Д.Чижевський запропонував у цьому відношенні свій варіант вирішення проблеми, зобразивши розвиток та еволюції культурних епох європейського мистецтва у вигляді знаменитої синусоїди.

Для порівняння поглядів Дмитра Чижевського на проблему стилю взагалі (і на поняття “стиль епохи” зокрема) з поглядами інших дослідників 20 століття звернемося на початок до українського контексту. Найавторитетнішим дослідженням у цьому плані можна вважати монографію “Мистецтво: напрямки, течії, стилі” Дмитра Наливайка, що була надрукована російською мовою у Києві 1981 року.

У своєму дослідженні Д.Наливайко підкреслює, що співвіднесеність поняття напрямку з категорією стилю є “складні і

діалектичні” [3, с. 23]. Д.Наливайко спеціально зазначає, що у своєму дослідженні він притримується широкого мистецтвознавчого розуміння стилю як “системи художньо-образного відображення дійсності”, що охоплює “особливості форми твору, творчості письменника чи цілого напрямку”. Стиль, таким чином, у концепції Д.Наливайка має обов'язково аналоги у різних видах мистецтва, на відміну від вузького, філологічного розуміння цього поняття як “мовної підсистеми” чи системи мовлення [3, с. 24].

Вже у 1981 році Д.Наливайко зазначав, що поняття “стиль епохи” вживається зарубіжними вченими у значенні художнього напрямку, або близькому до цього значення сенсі. Узагальнюючи праці тодішніх зарубіжних та радянських вчених, Д.Наливайко робить висновок про те, що “по суті своїй стиль – не сама форма, не “синтез форм”, а формотворчий первінь, що пронизує структуру твору”, це “внутрішній закон художньої творчості”, що визначає ритм, інтонаційну систему, характер образів, усю своєрідність художньої мови та цілого напрямку [3, с. 26]. Д.Наливайко демонструє свої висновки на конкретних прикладах, аналізуючи класицистичний та романтичний стилі. Так у загальних рисах виглядали погляди Д.Наливайка на проблему стилю. Як бачимо, у концепції Д.Наливайка, як і у концепції Д.Чижевського, теж можна прослідити впливу теорії Г.Вельфліна про стиль епохи як загальну тенденцію розвитку мистецтва певної доби.

У російському радянському літературознавстві для нашого контексту найважливішими будуть погляди Дмитра Ліхачова, оскільки, він, як і Дмитро Чижевський, займався фаховою літературою Давньої Русі і проблемою слов'янського бароко. Звідси стає зрозумілою закономірність порівняння поглядів цих двох вчених. Д.Ліхачов, як і інший радянський дослідник – П.Берков, був у другій половині 20 століття своєрідним опонентом Дмитра Чижевського із радянської сторони. Якщо Д.Чижевський представляв західноєвропейську славістику, то Д.Ліхачов та Н.Берков презентували офіційну радянську науку. Найвідоміша “сутичка” між Д.Чижевським та П.Берковим відбулась на з'їзді

славівців у Празі, в 1968 році, коли Д.Чижевський взагалі відмовився читати доповідь про слов'янське бароко у переповненому залі засідань.

Треба, однак, зауважити, що не завжди точка зору згаданих радянських філологів була дискусійною чи абсолютно протилежною до поглядів Д.Чижевського. Про це свідчать, наприклад, погляди Д.Ліхачова на проблему стилю епохи.

Нагадаємо, що для Дмитра Ліхачова “існує два поняття стилю у літературі: стиль як явище мови самої літератури і стиль як визначена система форми і змісту” [4, с. 32]. Д.Ліхачов пише, що “стиль – це не тільки форма мови, але і об'єднуючий естетичний принцип структури всього змісту і всієї форми твору”, “стилетворча система може бути розкритою у всіх елементах твору” [4, с. 32]. З таких визначень стає зрозумілим наповненість поняття “стиль епохи” у концепції Д.Ліхачова, коли він пише, що “художній стиль об'єдную у собі загальне сприйняття дійсності, властиве письменників”, і поняття стилю стосується багатьох видів мистецтва одночасно. На думку Д.Ліхачова, одні і ті ж засоби зображення художньої дійсності ми можемо віднайти і у музиці, і у архітектурі, і в літературі. Узагальнюючи свої думки у цьому напрямку, Д.Ліхачов зазначає, що оскільки “естетичні принципи можуть поширюватись за межі мистецтва, то ми можемо говорити про стиль тієї чи іншої філософської чи богословської системи” [4, с. 32].

У цьому останньому випадку Д.Ліхачов у своїх поглядах вже дуже близько стоїть до думок Д.Чижевського з приводу поняття “стиль епохи”. Більше того, у спеціальній примітці Д.Ліхачов писав: “Нема, до речі, жодного підґрунтя оголошувати поняття “стиль епохи” гріховним (“порочним”) або ідеалістичним. Визнання “стилю епохи” не заперечує ідейної боротьби у кожному дану епоху, як не заперечує цієї боротьби і визнання того факту, що ідеї панівного класу є у кожному дану епоху панівними ідеями” [4, с. 33]. Звичайно, що Д.Ліхачов віддає данину радянській ідеологічній системі, коли пише про панівний клас та його ідеї, але ж саме поняття “стиль епохи” у концепції цього

вченого функціонує як вже літературознавче і навіть мистецтвознавче.

У сучасній теорії літератури можна виокремити три основні аспекти поняття стилю: стиль як “типова своєрідність”, стиль як “система особливостей або прикмет” і стиль як глибинний принцип художньої довершеності*. Останній аспект є фактично модернізованою концепцією стилю у Й.-В.Гете, концепцією, яку Гете обґрунтував у своїй відомій статті “Просте наслідування природи, манера, стиль”.

У західноєвропейському літературознавстві, у межах так званої лінгвістичної поетики, останнім часом поняття стилю замінюється такими термінами, як “дискурс”, “реєстр”, і навіть “жанр” [6, с. 68]. Така різноманітність звичайно створює певні проблеми, особливо коли до суто літературознавчого вивчення художніх текстів долучаються результати інших дисциплін (перш за все психології та соціології, а інколи навіть політології). Науковці пишуть у зв'язку з цим про певну перспективу таких дисциплін, як соціолінгвістика та психолінгвістика.

В українському літературознавстві кінця 20 століття серед досліджень проблеми стилю на окрему увагу заслуговують праці М.Гіршмана, де категорія стилю тлумачиться у контексті питання про естетичну цілісність художнього твору взагалі [див.: 7, с. 159]. М.Гіршман вважає, що стиль – це принципово цілісне поняття, що характеризує, на думку Гете, “высшую ступень, которой искусство может достичь.” Стиль виникає тоді, коли вдається перебороти розрив між нескінченим світом та скінченим у часі суб'єктом і відшукати ідеальне мовне вираження такого подолання у художньому тексті.. Зрозуміти і відчувти, що заглиблення в об'єктивний світ і заглиблення “Я” – це не дві різні, а один але двоєдиний процес.

М.Гіршман також вважає, що стиль є центром зустрічі автора і читача. У стилі як критерій художньої досконалості реалізується зв'язок автора, героя і читача. Цей зв'язок позначає одночасне між-

* Див. розділ “Стиль літературного твору” у книзі “Теория литературы: В 2 т.” (2004) [5, с. 446-456].

особистісне і внутрішньо особистісне спілкування: спілкування з іншими тут можливе лише як спілкування з самим собою, і навпаки. Саме тому стиль з максимальним напруженням виражає діалектику змісту і форми художнього твору. Зауважимо принагідно, що подібне трактування стилю, власне як єдності змісту та форми, ми інколи зустрічаємо у Д.Чижевського (наприклад, у розвідках про Ф.Достоевського), хоча у нього переважає формальна концепція стилю (це особливо видно на прикладі “Історії української літератури”).

Для сьогоденішнього західноєвропейського літературознавства поняття “стиль епохи” не є популярним при інтерпретаціях конкретних літературних творів. Традиційно у західноєвропейському літературознавстві термін “стиль” упродовж 20 століття вживався у значенні так званої “стилістичної критики” [8, с. 383-385]. “Стилістична критика” була, і частково залишається, інтернаціональним напрямком у літературознавстві, у межах якого художній твір вивчається крізь призму лінгвістичних засобів художньої вираження художньої дійсності. Такі ідея теоретично обґрунтовувались у працях Лео Шпітцера, Карла Фосслера, часткова Еріха Ауербаха та Роберта Курціуса. Зв'язок поглядів Дмитра Чижевського із цими вченими стане вже предметом окремої статті. Зараз ми можемо лише зробити попередній висновок про наявність у літературознавчих працях Дмитра Чижевського двох концепцій стилю: 1) стиль як характеристика мови письменника і 2) стиль як комплекс формальних та змістовних ознак щодо творів мистецтва цілої епохи.

Цитована література

1. Чижевський Д.І. Філософські твори: У 4-х т./ Під заг. ред. В.С.Лісового. – Т. 2. – Л., 2005.
2. Вельфлин Генрих. Ренессанс и барокко / Пер. с нем. Е.Г.Лундберга. – СПб., 2004.
3. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1980.
4. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука 1979.

5. Теория литературы: В 2 т./ Под. ред. Н.Д.Тамарченко. – Т.1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М., 2004
6. Лузина Л.Г. Некоторые аспекты понятия “стиль” // Проблемы лингвистической поэтики. – М.: ИНИОН АС СССР.
7. Гишман М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. – М., 1991.
8. Лозинская Е.В. Стилистическая критика // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. – М., 2004.

Аннотация

В статье рассматривается концепция стиля в творчестве известного украинского литературоведа Дмитрия Чижевского в контексте русских и западноевропейских литературоведческих концепций 20 века.

Annotation

The article deals with the conception of style in the creative work of the well-known Ukrainian literary critic D. Cizevskyj in the context of Russian and West European study of literature of the 20th century.

Стаття надійшла до редакції 20.04.2006

Статья поступила в редакцию 20.04.2006

УДК 809.1

Чобанюк М.М.

**УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА КРИЗЬ ПРИЗМУ
РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ В ПРАЦЯХ МАРКА
ПАВЛИШИНА**

Марко Павлишин – яскравий представник молодшого покоління науковців української діаспори. Діставши гуманітарну освіту в університетах Австралії та Німеччини, опанувавши сучасні літературні методи, він з успіхом використав свої теоретичні знання та інтелектуальний потенціал в сфері україністики. Його праці дають надзвичайно цікаву, часом несподівану, а водночас системно-обґрунтовану інтерпретацію характерних явищ української літератури, а також культурного життя української діаспори в Австралії.

В даній статті постараємось показати бачення української літератури Марком Павлишиним крізь призму рецептивної естетики. Предметом нашого дослідження будуть статті австралійського науковця, які були опубліковані у різних українських літературних журналах.

На початку статті, спираючись на досвід західних дослідників, ми змалюємо специфіку рецептивної естетики, її літературознавчої методології в цілому, та окреслимо, за Павлишиним, роль читача у літературному процесі.

Рецептивна естетика (лат. *reception* – сприйняття) – різновид естетичної теорії, яка зосереджується на проблемі сприймання художніх творів, їх впливу на публіку (естетика впливу).

Естетику рецепції (*Rezeptionsasthetik*) обґрунтували і розвинули німецькі літературознавці з Константського університету Ганс Роберт Яусс та Вольфганг Ізер, тому рецептивна естетика відома і як “Константська школа критики”. Американський варіант естетики рецепції відомий як “рецептивна критика”, “критика читачької реакції” (*Reader – response Criticism*), і серед її прибічників найвідомішими є Дж.Каллер, Е.Герш та С.Фіш. Як німецький, так і американський варіант теорії рецептивної естетики набули широкого застосування та популярності у 70-х роках. Для прихильників цього теоретичного спрямування притаманне зміщення уваги із проблем творчості та літературного

твору на проблему його рецепції або, інакше кажучи, із рівня психологічної, соціологічної чи антропологічної інтерпретації творчої біографії, на рівень сприймаючої свідомості. Рецептивна естетика надає привілей читачеві у парадигмі “текст / читач” і наділяє його когнітивною та ефективною здатністю творити з цього тексту власний текст.

Вольфганг Ізер – автор праць “Імплицитний читач: зразки комунікації у прозі від Буньяна до Беккета” (1972), “Акт читання: теорія естетичної відповіді” (1976), “Лоуренс Стерн: Трістрам Шенді” (1988). В.Ізер вважає, що текст потенційно наповнений значенням, яке конкретизує рецепція читача, і саме текст встановлює для цієї рецепції певну стратегію, без якої рецепція була б досить довільною чи моносуб’єктивною. Естетична рецепція, тобто заповнення порожніх місць у тексті (Leerstellen), семантичне декодування, структуралізація сюжету відбувається у параметрах погодженості читача і тексту. Таке погодження веде до виникнення інтерсуб’єктивних парадигм рецепції, які уможливають і виправдовують соціологічне дослідження літератури та її історичну періодизацію.

Важливим для теорії літератури є твердження В.Ізера про значимість літературного твору. За В.Ізером, значимість твору породжує не сам текст, а реципієнт, який намагається зробити текст зрозумілим та перекладним. “Остаточна значущість тексту визначає уява реципієнта, яка за своєю структурою полісемантична і здатна трансформувати текст у велику кількість значень. Саме завдяки семантичній розсіяності текст стає фікцією, яка рідко означає тільки те, що вона представляє. Теорія літератури в усіх її можливих різновидах редукує що розсіяність до певного значення” [1, с. 348]. В.Ізер відрізняє інтерпретацію від рецепції. Перша, на його думку, надає уяві “семантичного визначення”, а друга – відчуття естетичного предмета. Перша проходить у межах “семантичних орієнтирів” літературної теорії, а друга – у межах культурного й антропологічного контексту. В.Ізер вважав, що високохудожній твір має в собі стратегію заперечення, що виявляє себе в різних формах, наприклад, у запереченні персонажем певних усталених норм людської моралі. Це дає можливість автору розкрити принципові недосконалість, незавершеність і навіть непередбачуваність людської особистості.

Отже, рецептивна естетика надає читачеві всі можливості для творення власного тексту в процесі читання твору. Адже лі-

тературний твір – це лише “подразнювач, що збуджує, викликає до життя ціле море думок, емоцій, уявлень читача, пов’язаних з його власним, а не письменницьким досвідом. В уяві читача з’являються ідеї, поняття, які первісно не були закладені автором, і, навпаки, чимало з того, що хотів би вкласти автор у свідомість читача, лишається поза увагою. Двох схожих думок про твір, згідно теорії рецептивної естетики, бути не може, адже саме читання вносить суб’єктивний момент” [2, с. 8].

Рецептивна естетика заперечує поширену думку про те, що в художньому творі відображена певна конкретна реальність минулого. На думку Р.Яусса, текст твору не може бути ні дзеркалом, ні копією навколишньої дійсності. Він, швидше, має віртуальний сенс, тобто специфічне, властиве тільки даному твору значення (цілком відмінне від наукового). Це значення містить у собі щось раптове, часом провокаційне.

Вихідна теза рецептивної естетики полягає в тому, що художній твір – це замкнута іманентна структура, а вся його багаторівнева структура зумовлена орієнтацією на реципієнта. У системі “автор – твір – читач” прихильники рецептивної естетики зміщують акценти: від естетики самовираження автора з її біографічним методом та естетики структуралізму з її методом повільного, замкнутого читання вони перейшли до вивчення читачьких реакцій, оцінок. В.Ізер висловив плідну ідею про те, що в тексті твору від самого початку закладено функції послання, у ньому міститься “імплицитний читач”, а У. Еко обґрунтував положення про відкритий характер художнього твору. Увагу було повернуто до розбіжностей між текстом і твором, до адекватності читачького сприймання та проблем інтерпретації тексту художнього твору, смислу художніх висловлювань.

Проблематику адресата художнього слова, структури літературних творів по-своєму розробляв М.Бахтін, ідеї рецептивної естетики застосовували у своїх дослідженнях російські вчені Ю.Борев, М.Гей. В Україні проблему читача, спираючись на праці О.Потебні, І.Франка, О.Білецького, розробляли Б.Кубланов, Г.Сивокінь, Р.Гром’як, В.Брюховецький, М.Ігнатенко, а в історико-літературних дослідженнях на ідеї рецептивної естетики спиралися М.Яценко, В.Смілянська, Г.Клочек.

Марко Павлишин своє теоретичне бачення літературного процесу пов'язує з принципами риторики, яка передбачає і рецепцію (публіку), і ритора (письменника), і виховний, сказати б, наслідок їхньої “співпраці”. Як зауважує науковець, за останні роки поширилося твердження, що всі тексти, включно з літературними, мають риторичний характер. Їх можна розглядати за допомогою “моделі риторичної ситуації”, в якій бере участь оратор і публіка. Публіка являє собою елемент сили (як це буває в парламенті або на громадському зібранні); оратор-автор свідомо або підсвідомо відстоює певні інтереси (свої або групи, від імені якої він промовляє). Він апелює до публіки, щоб вона поставилася прихильно до цих інтересів. М.Павлишин вважає досить складним завданням для науковця на підставі цих тверджень побудувати методичку, яка допомогла б краще зрозуміти літературний твір. Щоб зрозуміти літературу як процес риторичного аргументування, зауважує критик, нам потрібно звернути увагу не тільки на “продуцента літератури” – автора, але також і на споживача – публіку. М.Павлишин пише: “Треба намагатися устійнити прикмети ймовірних читачів даного твору, в першу чергу їхній суспільно-культурний профіль: інтереси, переконання, звички. Це не означає, що автор обов'язково усвідомлює собі теоретичний “профіль” своєї читацької громади. Обличчя читачів цікавить більше літературознавця, ніж автора: знання його конче для пізнання літератури в історичній перспективі” [3, с.56].

Науковець наголошує: щоб визначити риторичну ситуацію, в якій появляється даний твір, важливо знати не тільки суспільне, але й літературне обличчя читачів: до яких літературних творів вони звикли, які в них критерії естетичного смаку, які в них асоціації, пов'язані з певними стилями, образами, мотивами, жанрами.

М.Павлишин застосовує принцип риторики для осмислення переважно найновішої літературної історії України, але розуміння цього прикладу викладає під час аналізу кількох явищ літератури давнішої, класичної, зокрема – “Енеїди” І.Котляревського. Іван Дзюба у передмові до книжки М.Павлишина “Канон та іконостас” звертає нашу увагу на те, що у статті критика про Котляревського “коректно” відтворено історико-літературний контекст твору і на цій підставі аргументовано “уневажливлено пізніші ревізії його місця в національно-

культурній динаміці; як переконливо підтверджено його видатну роль і в конституюванні української народної мови як ново літературної єдино можливим тоді шляхом, і у творенні моделі нової української ідентичності” [4, с. 7].

У своїй праці “Риторика і політика в “Енеїді Котляревського” М.Павлишин намагається довести, що в “Енеїді” можна розкрити структури, які дають підстави вважати, що Котляревський має продуману політичну концепцію і що вона проявляється в його навмисному, складному, а то й іронічному, унікальні виразів прихильності до імперії, таких характерних для членів його соціального класу (тобто нащадків козацької старшини).

На думку М.Павлишина, “Енеїда” Котляревського – твір глибоко політичний; замість того, щоб проголошувати політичну платформу, “Енеїда” допомагає українському читачеві кінця XVIII – початку XIX ст. знайти нові форми саморозуміння . Вона, вважає науковець, співдіє у творенні нового міту, якщо “міти” – це розповіді чи пояснення, зокрема стосовно походження речей, які в даному суспільстві вважаються правдивими. Це спостереження не нове. Євген Сверстюк вказував на новизну поняття етносу в “Енеїді” і на те, що “в ній формується новий світогляд, цілком відмінний від того, який зафіксовано, скажімо, в “Історії русів”, де не добачається жодного протиріччя між гордим підкреслюванням власного козацького минулого та лояльністю щодо царя й імперії” [5, с.160].

У своїй праці М.Павлишин намагається підійти до обговорення тих стратегій у тексті “Енеїди”, які діють на тогочасного українського читача так, щоб змінити його старі навик думання і бачення. У зв’язку з тим він накреслює методологічні припущення, які творять основи для такого проекту. Автор вважає, що процеси “новації” в літературі можна розглядати, користуючись риторичною моделлю, згідно з якою “читачі” книги в даному періоді і на даному місці творять “публіку”. Публіці притаманний менш-більш однотайний рівень поінформованості, певні погляди та певні звички в думанні і в чуттєвому житті.

Ефективним засобом переконування публіки, вважає М.Павлишин, є представлення їй нових аргументів так, ніби їхній зміст уже давно знайомий і, через це, правдивий. До такої форми аргументування критик відносить чесноту, позначену те-

рміном *optum*: відповідність до ситуації. “Особливим мистецтвом” Котляревського називає М.Павлишин використання ним цих “чеснот”. Так, наприклад, у громадській думці вищих верств українського суспільства панував негативний стереотип запорожців (“Історія русів”, як і раніший “Літопис Самовидця”, бачить запорожців як непередбачуваних, непослідовних у вірності Москві, анархічних та схильних розділяти настрої і вимоги нижчих верств українського суспільства, і тому – як загрозу для “значних людей” Гетьманщини). Натомість “Енеїда” Котляревського, зазначає науковець, не тільки реабілітує запорожців; вона наближує їхній образ до вже утвердженого у читача позитивного уявлення про козацьку державу. Реабілітація запорожців, на думку М.Павлишина, відбувається на рівні мови і стилю впродовж розгортання усього тексту “Енеїди”, від самого початку. Жвавість стилю Котляревського (активні дієслова, барвисті народні вирази, бурлескні порівняння високого з приземленим), вважає автор, переноситься на тематику, і запорожці-троянці постають у тексті безмежно симпатичним колективним героєм, щодо якого читачеві доводиться відчувати і подив, і усмішку, і навіть заздрість. Ті риси, що в тогочасній оцінці запорожців виступали як негативні (анархічні тенденції, розбещений стиль життя, безвідповідальність і необачність), перетворюються на “чесноти індивідуалізму, волелюбства, сексуальної потентності, хоробрості й оптимізму” [5, с.163].

М.Павлишин зазначає, що при вдумливому прочитанні “Енеїди” Котляревського знаходимо місця, які можна трактувати двозначно, і цитує:

Про Сагайдачного співали,
Либонь, співали і про Січ,
Як в пікінери набирали,
Як мандрував козак всю ніч;
Полтавську славили шведчину...

У зв’язку з цим у критика виникає питання: який саме був зміст пісень про рекрутування козаків у панікери (регулярні полки російської армії) відразу після знищення Запорозької Січі? Оспівуючи “полтавську шведчину”, котре із двох військ вони прославляли – військо Петра I, з яким воювала більшість козаків

Гетьманщини, чи військо Карла XII, Мазепи й запорожців? Така сама невизначеність спостерігається й у цитованих рядках “Любов к отчизні де героїнь, / Там сила вража не устоїть” (156). М.Павлишин вважає, що сам читач має право пристосувати цю “сентенцію” до будь-якої “отчизни”, яка йому дорога.

У третій частині “Енеїди” австралійський науковець, згідно з твердженням Г.-Р. Яусса про провокаційність частин твору, знаходить таку провокацію у тексті поеми:

Гребці і весла положили
Та сидя люлечки курили
І кургикали пісеньок:
Козацьких, гарних запорозьких,
А які знали, то московських
Вигадовали бриденьок.

Тут, за М.Палишиним, формулюється важливий етнокультурний аргумент. Згідно з поглядом наратора, пісні козаків та запорожців – “гарні”, а “московські бриденьки” належали до царини естетично несимпатичного і штучного (їх “вигадовали”!). “Між козаком і москалем, – пише М.Павлишин, – забувається етнокультурний клин. І немає в “Енеїді” для компенсації понять козацько-московської “єдиникровності” та “єдиновірства”, на яких побудована, наприклад, “Історія русів” [5, с.165].

Висловлюючись термінологією риторики, рішення Котляревського вживати українську мову для великого літературного твору, разом з його вибором жанру та взорового тексту, на думку М.Павлишина, мало аргументаційну силу. Читач знав, що для трагедії класична поетика приписує “низьку” мову, низький стиль та зміст. У трагедії можна було вживати українську мову і писати про народні звичаї та побут, не виходячи поза координати класичної культури.

Таким чином, вважає М.Павлишин, “Енеїда” перетворила необхідність у чесноту. Оскільки статус мови був таким, яким його створила історія, Котляревський повністю використав її (мови) можливості і створив україномовний шедевр комічної поезії низького стилю. Його компетентність, вважає М.Павлишин, як поета та мовця довела життєздатність народної української мови як літературної. Тому, на думку М.Павлишина В

“Енеїді” Котляревський “осягнув максимум того, що було можливе, беручи під увагу обрій сподівань його публіки. Він увів нелітературну мову в літературу, використавши для цього єдиний жанр, який такому задуму міг послужити. А його “Енеїда”, хоч би якою жартівливою і легкою вона не була на поверхні, виступає повноправним аргументом на користь модерної національної свідомості” [5, с. 167].

Стаття М.Павлишина “Мистець чи моралізатор? “Соняшна машина” Володимира Винниченка” вносить істотні корективи до традиційних, можна сказати канонічних, оцінок цього твору, якому сам Винниченко надавав особливого значення. Мета даної статті – аналіз та оцінка взаємодії морального переконування, з одного боку, та мистецького уміння викликати читацьку насолоду – з другого, тобто, висловлюючись словами науковця, “первісне запитання з погляду риторичного могло б звучати так: чи осягає Винниченко задовільного і тому переконливого балансу між моралізаторством і мистецтвом?” [6, с. 317].

У “Соняшній машині” дві сфери людської діяльності особливо виразно підлягають оцінці з перспективи імпліцитного автора: економічна (сфера праці) і сфера людських стосунків (зокрема, сексуальних).

М.Павлишин вважає “Соняшну машину” хвилюючим, добре написаним та цікавим твором, але недостатньо вдумливим, аналітичним, послідовним та складним у своїх судженнях, щоб стати твердженням мистця-моралізатора. На переконання автора, твір, який претендує на право вказувати шлях до доброго суспільства, вимагає, щоб персона автора в ній постала як моральний авторитет. На думку критика, автор роману не є таким авторитетом, а тому вважає твір “естетичною невдачею”.

Увагу Марка Павлишина привертали твори, які за умов радянської дійсності набували громадянського значення й розголосу, твори, які перебували в атмосфері ідеологічної підконтрольності. Розглядаючи такі твори, науковець мусів поєднувати розуміння цих обставин з вимогами цензури, та ще й писати так, щоб не зашкодити “підрадянському” авторові.

Зразком такої критики може бути стаття М.Павлишина про “Собор” Олеся Гончара та “Орлову Балку” Миколи Руденка. Ці твори розглянуто автором під екологічним кутом зору – “На-

вколишне середовище: як тема й аргумент”. Екологічність розуміється в найширшому значенні, включаючи духовні виміри: все, що забезпечує обставини здорового й вільного розвитку людини та людської спільноти, інтерпретоване в моральному і філософському планах. Це дає змогу зосередитися на таких аспектах обох творів, які можуть мати триваліше об’єктивне значення, поза значенням актуально-ситуаційним, і тим самим зміцнити їхні позиції в історії літератури.

Ці твори, на думку М.Павлишина, мають на меті, поперше, довести далекоюсяжні зміни в екологічному й культурному світогляді читача і, по-друге, пояснити обережність, з якою автори пропонують такі модифікації. М.Павлишин вважає, що роман Олеся Гончара став найбільш видимим публічним вираженням переконання того, що українська культурна спадщина перебуває під загрозою. М.Павлишин переконаний у тому, що цінності, які виражає собор Гончара, – це безперервність та історичність народу, його гордість та рішучість і його естетичні почуття. Крім цього, вважає науковець, собор стає пробою морального почуття людини: ставлення до збереження собору відрізняє у тексті Гончара праведних від неморальних: “Традиція – те, що поєднує сучасне з минулим – в “Соборі” цінна тому, що вона надає вартости та значення простим переживанням. Коли у Зачіплянці проводжають новобранців, користуються ритуалами з козацьких часів, і з приводу цього звичаю автор узагальнює: “...душа прагне безсмертя. Історична традиція також пов’язує собор з духовною цінністю свободи. Адже собор – це пам’ятка мітично важливого періоду українського козацтва, який в пам’яті народній пов’язаний з ідеалами волі, автономної політичної дії, багатого, вітаїстичного, навіть анархічного побуту та енергійного відстоювання інтересів українського народу” [7, с.48].

Австралійський науковець визнає, що Гончар виявляє неабияку “віртуозність” в накресленні стану справ. Він не може прямо відповісти на запитання, поставлене в романі молодим архітектором: “чому плودиться браконьєр?”(герой роману Володимир Лобода). М.Павлишин вважає, що пряма відповідь на це запитання привела б Гончара до “крамольних висновків”. Проте, пише науковець, моральна оцінка вчинків Лободи переноситься Гончаром на явище екологічного та культурного нищення: це не просто небезпеки чи

невигоди, а провини перед майбутнім людства та єдиним організмом, до якого входять і людина, і природа.

Отже, як зауважує Марко Павлишин, у “Соборі” прозвучав аргумент, що втрата будь-якого витвору людського духу, а тим більше цілої культури або мови, була б такою трагічною для людства, як знищення природного середовища.

Менш ідеологічно обережним, ніж “Собор”, вважає М.Павлишин, є роман “Орлова Балка” Миколи Руденка. Як зазначає М.Павлишин, тема охорони середовища в “Орловій Балці” не формується, як у “Соборі”, через нагромодження зображень різного роду забруднення природного та культурного середовища, а реалізуються тут, по-перше, у складній системі символів і, по-друге, в намаганнях митця і мислячої людини визначити своє місце в людському та природному середовищах.

У своїй статті “Собор” Олеся Гончара та “Орлова Балка” Миколи Руденка: навколишнє середовище як тема й аргумент” Марко Павлишин приходить до таких міркувань: Руденко виніс свій роман за межі ідеологічно прийнятого; соціальні і природні явища, які турбують Гончара, не стоять для Руденка на першому місці; його мета – довести, що не марксизм, а пантеїзм дає аналітичні засоби, за допомогою яких можна найадекватніше збагнути дійсність; деградація середовища, хоч і накреслена в його романі, є більше фактом, який вимагає розміщення в загальній теорії, ніж темою, яку треба дослідити за допомогою літератури, оскільки вона заторкує важливі пласти людського життя.

Марко Павлишин, аналізуючи неоднозначний текст, завжди прагне максимально виявити всі його позитивні потенції. Коментуючи настанови Павла Загребельного на створення оригінальної і переконливої версії офіційного радянського міту про Богдана Хмельницького як “архітектора возз’єднання” у романі “Я, Богдан”, Марко Павлишин водночас показує, як талант і національне почуття Загребельного виводять його за межі власної схеми; як об’єктивне звучання тексту перевищує “авторське” зобов’язання, а часом суперечить йому.

Аналізуючи роман П.Загребельного, М.Павлишин прийшов до висновку, що стиль роману – це відтворення стилю думання Хмельницького; мотивом роману є парадоксальне поєднання сили і слабкості; справжнім “актором” у театрі історії є не

Богдан, а народ; гетьман виступає не як творець історії, а як її знаряддя; "... портрет Хмельницького задовольняє всі вимоги офіційної мітології, а рівночасно подає читачеві психологічно переконливий образ великої людини з широкою візією, харизмою, тонким інтелектом та дипломатичним хистом: людини з емоційним розумінням настроїв і бажань спільноти, з потенціалом для пристрасного відчуття кривди й любови" [8, с. 35].

"Постколониальним рисам" української літератури та творчості Юрія Андруховича приділяється увага в статті "Що перетворюється в "Рекреація" Юрія Андруховича?". Марко Павлишин виходить з того, що "Рекреації" – це не "тільки літературний скандал", а й "пізнавальний стрибок", це осмислення "кінця парадигми національної культури як засобу боротьби за виживання нації і початок парадигми національної культури як нормального відображення багатоманітності сучасного життя" [9, с. 242].

Повість Ю.Андруховича Марко Павлишин вважає постколониальною, оскільки вона: 1) переймає, переоцінює, перевикористовує і змінює знайомі антиколоніальні загальні місця української культурної традиції; 2) критикує колоніалізм у його радянському вигляді, водночас показуючи неможливість усамостійнення від колониальних практик та звичок; 3) створює нове в культурі не у формі нового міту (як це робить, наприклад, певний тип найновішої української історичної прози), а як простір, в якому можна вільно і цікаво комбінувати спадщину української культури з елементами сьогодення – простір, образом якого в "Рекреаціях" є чортопільська Площа Ринок та карнавальне дійство під назвою "Свято Воскресаючого Духу", яке там відбувається.

Довкола ідеї карнавалу, вважає критик, побудовано два ключові елементи оповідної структури "Рекреацій" – елементи, що допомагають визначити поле значень та аргументів твору.

По-перше, пише автор, у повісті відбувається побудова, а потім знищення межі між "реальним" світом і світом карнавальним (наприклад, початок повісті дає змогу читачеві створити собі уявлення СРСРівської дійсності, але Чортопіль – невідоме карпатське місто, куди, прориваючи стіну між реальним і карнавальним, треба приїхати).

По-друге, зазначає критик, це напруження між індивідуальним світом персонажів (в якому панують принципи причин та нас-

лідків, історія, обов'язок) та карнавальною спільністю (у якій панує не історія, а сучасність, і не людські зв'язки, перенесені з “реального” світу, а зв'язки, що постають спонтанно як наслідок випадкових зустрічей у новостворених контекстах).

Якщо загальна побудова повісті, на думку М.Павлишина, раз оспівує, раз ставить під сумнів можливість відродження, то окремі сюжетні лінії – приватні біографії персонажів – служать для переосінення і, здебільшого, пародійної критики окремих мітів. Сюжет Мартофляка й Марти служить “карнальному коронуванню” й “декоронуванню” Великого Поета. В приземленому іміджі Поета, разом з колективним портретом поетів, що вимальовується впродовж “Рекреацій”, М.Павлишин вбачає переосмислення значення й завдання літератури в українському житті.

Автор статті зазначає, що сюжети Гриця Штундери й Юрка Немирича пов'язані між собою паралелізмом. Обидва поети здійснюють нічні походи в минуле. Гриць знаходить шлях до місця, де колись було батькове село, і до лісу, де колись було закопано жертви радянського терору, а тепер будується розважальний центр. Тут, на думку М.Павлишина, прямим текстом іде засудження як самих убивств і знущань, так і пізніших спроб знищити історичну пам'ять про них. Юрко Немирич мандрує не в радянське минуле, а в австро-угорське, яке у повісті перетворюється на “фантаσμαгорію”. Таким чином, пише науковець, паралельні сюжети Штундери й Немирича створюють разом коментар до історії Західної України: в минулому часі було страхіття, але й в позаминулому також кошмар: “Факт включення цих не карнавальних епізодів у “Рекреації” підкреслює постколоніальну істину, що від минулого не втечеш і що рани, завдані колоніалізмом, довго гояться і назавжди залишаться шрамами” [9, с.244].

Критик вважає, що інші сюжетні лінії теж отримують своє значення в загальній структурі, де індивідуальне тяжіє до спільного, карнавального (Хомський, хоч і український поет ближчої діаспори, але вже вражений хворобою колоніальних центрів, любов'ю до влади; у сюжеті про члена Оргкомітету Свята читач може побачити притчу про те, як крайня дисципліна породжує психологічну компенсацію у формі крайньої опозиційності).

Безпосереднє враження про “Рекреації” як твір карнавалізованої літератури, зазначає автор статті, читач отримує від опи-

сів самого Свята і від стилістичних прийомів, застосованих у цих описах (зображення процесії перебиранців та дій, довжелезний список учасників процесії). М.Павлишин пише: “... в карнавальній процесії формується образ нової постколоніальної спільноти у вимірах простору й часу. Уявний світ Воскресаючого Духу забув про контекст радянської імперії і пригадав чи наново створив інші контексти, з яких можна черпати культурну енергію. А над цією концепцією витає ідея вертепу – суто українського карнавального жанру, що асоціюється передовсім з добою бароко, останньою перед заглушенням та провінціалізацією української культурної самобутності під тиском культурного імперіалізму” [9, с. 246].

У міжтекстуальному зв'язку з російськими текстами критик вбачає протест проти імперії і визнання, що вийти з культурної стихії, яка в ній створилася, надзвичайно важко. Авторитет імперії поширюється навіть на спроби “постколоніального прочитання постколоніального тексту”. Доказом цього служить цитата з статті: “... щоб ти не робив у колонізованій структурі, мусиш користуватися знаками, що їх залишив колонізатор” [9, с.248].

Повість Ю.Андруховича “Рекреації”, на думку Марка Павлишина, доводить, що українська література – це багатюще джерело, з якого можна черпати для вільної, привабливої, не пригніченої завданнями високої культури.

На нашу думку, одна з головних рис критичного стилю Марка Павлишина – відкритість, незамкненість оцінок, звернення до самостійної читацької думки, але при цьому автор завжди пам'ятає про відмінність читацької аудиторії, в якій творилася підрадянська українська література, від читацької аудиторії Заходу.

Цитована література

1. Фізер І. Школа рецептивної естетики. Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів, 2002.
2. Галич О. Літературознавство на рубежі тисячоліть: напрями, школи, течії // Українська мова та література. – 2003. – №34.

3. Павлишин М. “Лічу в неволі дні і ночі” Тараса Шевченка // Сучасність. – 1984. – №3.
4. Дзюба І. Марко Павлишин: кризь “постмодерністські окуляри” і без них... // Канон та іконостас. – К., 1997.
5. Павлишин М. Риторика і політика в “Енеїді” Котляревського // Сучасність. – 1994. – № 4.
6. Павлишин М. Мистець чи моралізатор? “Соняшна машина” Володимира Винниченка // Канон та іконостас. – К., 1997.
7. Павлишин М. “Собор” Олеса Гончара та “Орлова Балка” Миколи Руденка: навколишнє середовище як тема й аргумент // Канон та іконостас. – К., 1997.
8. Павлишин М. “Я, Богдан (сповідь у славі)” Павла Загребельного // Сучасність, – № 9.
9. Павлишин М. Що перетворюється в “Рекреаціях” Юрія Андруховича? // Канон та іконостас. – К., 1997.

Аннотация

В статье рассматриваются взгляды М.Павлышина на украинскую литературу сквозь рецептивную эстетику. Особое внимание уделено понятию «риторика» и очерчивается возможность его применения в литературоведческом анализе.

Annotation

The article examines M.Pavlyshyn's views on the Ukrainian literature through the reception aesthetics. Special attention is paid to the concept “rhetoric”, and the way of using it in the field of literary criticism outlined.

Стаття надійшла до редакції 18.04.2006
Стаття поступила в редакцію 18.04.2006

РАЗДЕЛ 3. ПОЭТИКА, ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.09

Просцевичус В.Э.

ОДОЛЕНИЕ РОЛИ: ПОЭТИКА ОДЫ ("ФЕЛИЦА" Г. Р. ДЕРЖАВИНА)

Выход в свет "Оды к киргиз-кайсацкой царевне Фелице" Г.Р.Державина замечателен своей "секретностью". Она попадает на страницы "Собеседника любителей российской словесности" изустно уже известной достаточно широкому кругу лиц, в тайне от автора передававших друг другу ее содержание.

Автор не спешил с публикацией потому, вероятно, что чувствовал "нестандартность" своего творения. Последствия действительно оказались неожиданными: Екатерина II, едва ли страдавшая от недостатка льстивых песнопений, растроганно плакала, читая оду. Загадка "Фелицы", конечно, нашла компетентных отгадчиков. Мы приведем несколько суждений – не столько для того, чтобы их оспорить, сколько чтобы обеспечить большую отчетливость собственным наблюдениям: он имеют скорее уточняющий, дополняющий смысл и потому нуждаются в соответствующем литературном фоне.

В.Г.Белинский: "Фелица" – одно из лучших созданий Державина. В нем полнота чувства счастливо сочеталась с оригинальностью формы... Олицетворяя в себе современное общество, поэт тонко хвалит Фелицу, сравнивая себя с нею и сатирически изображая свои пороки" [1, с. 640].

Современные исследователи, в принципе, ограничиваются оценкой Белинского: "Фелица" – наглядный пример нарушения классицистской нормативности, прежде всего благодаря сочетанию оды с сатирой: образу просвещенного монарха противопоставляется собирательный образ порочного мурзы; полусерьезно говорится о заслугах Фелицы; весело смеется автор

над самим собой... Одной из идей, пропагандируемых Екатериной, была идея невинности монарха (“просвещенного” и “чистосердечного”) во всех совершаемых правительством несправедливостях; вина целиком ложится на плечи “злых советчиков” – бояр и духовенства. “Фелица” с ее противопоставлением добродетельной и мудрой императрицы слабым, порочным боярам соответствовала программе Екатерины II и понравилась ей” [2, с. 21].

Очень интересно тонкое рассуждение В.Ф.Ходасевича: “...она [Екатерина – В.П.] очень трезво и просто смотрела на собственную особу. Дальше всего она была от того, чтобы считать себя каким-нибудь сверхъестественным существом. Когда ее изображали богиней, она принимала это как должное, но не узнавала себя в этих изображениях. Шлем Минервы был ей велик, одежды Фелицы пришлись как раз впору... В “Фелице” она увидела себя прекрасной, добродетельной, мудрой, но и прекрасной, и добродетельной в пределах, человеку доступных” [3, с. 108].

В приведенных мнениях – с разной степенью проявленности, но тем не менее – схвачены все проблемные узлы оды:

– неоднозначность и автора (Державин – Мурза), и адресата (Екатерина – Фелица) послания;

– нераздельность “объектов” собственно оды (как восхваления) и – сатиры;

– вопрос о литературной ориентации “Фелицы” и ее собственно литературных достоинствах. Именно в такой последовательности мы их рассмотрим.

На первый взгляд, позиция автора “Фелицы” мало чем отличается от той, откуда были возможны откровенные славословия, скажем, ломоносовской оды:

Заря багряною рукою
От утренних спокойных вод
Выводит с солнцем за собою
Твоей державы новый год.
Благословенное начало
Тебя, богиня, воссияло,
И наших искренность сердец

Под троном высшего пылает,
Да счастьем твоим венчает
Его средину и конец.

(“Ода на день восшествия на престол... 1748 года”)*

В ломоносовской оде представлена, собственно, и не позиция, а, скорее, ее растворенность среди неисчислимого множества подданных, каждый из которых присоединяется к словам пиита. Она, эта позиция, определена изображаемым величием адресата более, чем какими-либо особыми манифестациями.

Зачин оды Державина нацеливает, казалось бы, на нечто подобное:

Богopodobная царевна Киргиз-Кайсацкия орды!

Однако уже в следующей строфе появляется внеодического происхождения “я” и притом в, так сказать, рефлексивном контексте:

Меня твой голос возбуждает,
Меня твой сан препровождает;
Но им последовать я слаб.

Далее следует пресловутый “собираТЕЛЬный образ”, где находят себе место и пороки Орлова, Потемкина, Панина, Нарышкина, и самого Державина:

Подобно в карты не играешь,
Как я, от утра до утра.

Присвоение себе чужих пороков, равно как и подельчивость собственными, иначе говоря – отождествление себя с другими “персонажами” придворного круга, оказывается невозможным благодаря *неожждественности* автора и мурзы, автора подставного. Именно маска мурзы создает необходимую для такого собирания дистанцию.

* Оды М. В. Ломоносова и Г. Р. Державина цитируются по изданию: Ломоносов. Державин. Избранное. – М.: Худож. лит., 1984.

Эта же раздвоенность автора позволяет ему, исчислив бездну падения, приступить к своеобразному метафизическому оправданию:

Таков, Фелица, я развратен!
Но на меня весь свет похож.
Кто сколько мудростью не знатен,
Но всякий человек есть ложь.
Бежим разврата за мечтами,
Между лентяем и брюзгой,
Между тщеславьем и пороком,
Нашел кто разве ненароком
Путь добродетели прямой.

Эта строфа – поворотный пункт в развитии оды. На последней глубини, где “...всякий человек есть ложь”, возникает необходимость вдохновиться воодушевляющим примером. Уступительный оборот

Нашел кто разве ненароком
Путь добродетели прямой

относится ко “всякому человеку”, не исключая и коронованного адресата. В следующей строфе находим довольно прозрачный намек на неизбежные препятствия, ждущие путника (= царицу) на случайно обретенной тропе добродетели:

Нашел, – но лъзя ль не заблуждаться
Нам, слабым смертным, в сем пути,
Где сам рассудок спотыкаться
И должен вслед страстям идти;
Где нам ученые невежды
Как мгла у путников, тмят вежды?..

Самооправдание мурзы вовлекает в себя и противопоставленную “автору” особу Фелицы. Тем сильнее пафос обращения кающегося порока к воплощенной добродетели в следующей строфе, предполагающей уже двойное восприятие: 1) прерывающее “дурную бесконечность” самооправдания, позволяющее адресату

(отождествляющему себя с Фелицей) противостоять “ученым невеждам” и 2) вполне традиционное, равнодостоинное ломоносовскому образу “Елисавет”: ср. у Ломоносова:

Луга, усыпанны цветами
Царица трудолюбных пчел,
Блестящими шума крылами,
Летит между прохладных сел;
Стекается, оставив розы
И сотом напоенны лозы;
Со тщанием отвсюду рай
Свою царицу окружает,
И тесно вслед ее летит
Усердием вперенный строй.
 (“Ода ... 1748 года”).

У Державина:

Тебе единой лишь пристойно
Царевна! свет из тьмы творить;
Деля Хаос на сферы стройно,
Союзом целость их крепить;
Из разногласия согласие
И из страстей свирепых счастье
Ты можешь только созидать.
Так Кормщик, через понт плывущий,
Ловя под парус ветер рвущий,
Умеет судном управлять.

Далее абсолютная, лишённая конкретности хвала абсолютно добродетельной персоне, сменяется недвусмысленным перечислением действительных приятствий, содеянных россиянам Екатериной. Именно это обстоятельство служит, как правило, основанием для объяснения столь сильного впечатления, произведенного одой на царицу.

Вот, однако, загвоздка — предпоследняя строфа “Фелицы”:

Но где твой трон сияет в мире?
Где, ветвь небесная, цветешь?
В Багдаде, Смирне, Кашемире?

Приходится констатировать: Фелица не “совпадает” с реальным адресатом, Екатериной, как не совпадает санкт-петербургский мурза с Державиным.

Образ Фелицы, как известно, заимствован поэтом из сказки самой императрицы, сочиненной ею для внука – будущего императора Александра Павловича. В сказке рассказывалось, как русского царевича Хлора похитил киргизский хан и повелел ему найти “розу без шипов” – символ добродетели. Выполнить эту задачу помогли царевичу дочь хана Фелица и ее сын, Рассудок. Стало быть, мурза, обращаясь к Фелице, входит в царицыну сказку еще одним персонажем. В то же время – в тех же словах – Державин адресуется к Екатерине, воздавая должное ее истинным заслугам. “Расстояние” между автором и мурзой (с одной стороны) и Фелицей и Екатериной – с другой – создают сферу общения между кающимся пороком и устремленной к еще большему совершенству добродетелью.

Место, находясь в котором, адресат воспринимает сатирический пафос (равно как и превознесение своих достоинств) не как извне направленный и требующий соответственной реакции, а как внутреннюю потребность и возможность самосовершенствования – это место возникает в оде в результате последовательного сопоставления мурзы и Фелицы. Обратим внимание на столь же несомненное, сколь и проблематичное обстоятельство. Сочиненность “Фелицы” и “мурзы”, естественно, не вызывает сомнений. Но в предпоследней строфе автор словно забывает о власти над плодом воображения, буквально “упускает его из виду”:

Но где твой трон сияет в мире?
Где, ветвь небесная, цветешь?
В Багдаде, Смирне, Кашемире?..

Банальный факт литературной условности действительным образом лишает произведение поверхностной, но необходимо навязываемой ему восприятием связности. Можно указать место в оде, откуда видна иная связность:

Ты ведаешь, Фелица! правы
И человеков, и царей;
Когда ты просвещаешь нравы,
Ты не дурачишь так людей;
В твои от дел отдохновенья
Ты пишешь в сказках поученья
И Хлору в азбуке твердишь:
“ Не делай ничего худого,
И самого сатира злого
Лжецом презренным сотворишь”.

Сопоставление Екатерины с Фелицей в пределе своей полноты включает источник воображения (автора сказки) в состав “порожденной” им действительности, иначе говоря, императрица выступает в роли персонажа сказки, ею самой сочиненной. И это вполне “логично”, поскольку сопоставление преодолевает неявный запрет на *обращение сопоставления*. Следствием обращения оказывается расслоение Фелицы: Фелица предпоследней строфы явно первична как по отношению к Екатерине, так и к персонажу ее сказки.

Позволенный литературной условностью прием – уподобление императрицы “сказочной царевне – вводит в одическое повествование тяготеющую к тавтологичности модель восприятия: Фелица *должна* замещаться Екатериной, чтобы ода была вообще *понята*. Однако полное взаимоналожение двух “образов” – предел тавтологизации – проблематизирует самоотждествленность самих сопоставляемых образов. Как трон Фелицы отдалается в незримые пределы, так достоинства и благоденствия Екатерины попадают в онтологические кавычки ввиду абсолютно недостижимого совершенства, не относимого, тем не менее, ко вне мнимой инстанции, но входящего в самый акт воображения как внутренняя постоянная мера каждого поступка – в том числе, и поступка воображения.

Цитированная литература

1. Белинский В.Г. “Евгений Онегин” А.С.Пушкина. Статьи. Послесловие и примечание С.П.Красновой.– М., 1957.
2. Федоров В.Ф. История русской литературы XVIII века. – М., 1982.
3. Ходасевич В.Ф. Державин. – М., 1988.

Анотація

Стаття присвячена теоретичному висвітленню внутрішньої обмеженості як творчої уяви, так і етичної самооцінки. Автор пропонує до обговорення можливість надання пріоритету естетичної події по відношенню до формулювання етичної шкали цінностей.

Annotation

The article is dedicated to theoretical discussion of the inner limitation of the imagination and also ethical self-criticism. The author demonstrated that the esthetical event has priority in comparison with the formulation of moral principles scale.

Стаття надійшла до редакції 10.03.2006
Статья поступила в редакцию 10.03.2006

ЭПИГРАММЫ И НАДПИСИ КАК ЖАНРЫ ПОЭЗИИ А.Н. НАХИМОВА

Жанр эпиграммы был, пожалуй, популярен в русской литературе не менее басенного жанра. К нему обращались практически все поэты – предшественники и современники А.Н. Нахимова: от А.П. Сумарокова и Г.Р. Державина до А.С. Пушкина и Е.А. Баратынского. Известно, что эпиграммы в России XVIII – XIX вв. в огромном количестве были переводными, хотя и не всегда содержали при публикации указание на свой переводной характер [1], и в то же время далеко не всегда подражательными: универсальность, широкая потенциальная применимость позволяла даже при переводе выражать собственные идеи, “присваивать” бытовые, этические, политические и другие сюжеты для выражения одновременно общечеловеческого и актуального или национального содержания. В нашу задачу, однако, не входит установление источников нахимовских эпиграмм, так же, как анализ общих историко-литературных проблем жанра, достаточно хорошо изученных [2; 3]. Цель данной статьи – исследование своеобразия эпиграмматической поэтики у А.Н. Нахимова, ее связь с другими сатирическими жанрами писателя. К тому же важно увидеть не только сходство нахимовской эпиграммы с традицией рубежа XVIII – XIX вв. Так поступает, например, Л.Ф. Ершов, анализируя эпиграммы Панкратия Сумарокова и А. Нахимова как единую жанровую и тематическую группу: “Обострение интереса к воссозданию народных нравов и обычаев – примечательная черта творчества А. Нахимова и П. Сумарокова. Предметом их сатиры становятся конкретные жизненные коллизии, а общечеловеческие пороки даются с “привязкой” к определенному месту и времени” [4, с. 17]. В данной статье мы будем исследовать в первую очередь особенности, специфику, самобытность нахимовской эпиграммы.

Прежде всего, А.Н. Нахимов связывает свои эпиграммы с общим проблемным пафосом своего творчества. Многие темы нахимовских сатир и басен варьируются в малых стихотворных

формах – в эпиграммах, шуточных эпитафиях, надписях. Здесь мы находим произведения, направленные против тщеславия знати (“К родословному древу”, “Ослу вельможе”, “Фоке”), против жадности и бездушии подьячих (“К портрету подьячего”, “К изображению блохи”, “Подьячему”, “Черт и Смерть”, “Глупону”), против модников и подражателей всему французскому (“К модным женщинам”, “К набеленной кокетке”, “Франту, причесанному à la соq”, “К Ветранам”, “Вопрос француза и ответ русского”, “Силу”), против лести (“Зеркало и урод”), зависти (“Собаки”), плохих врачей (“Лекарю”, “Одному молодому человеку”). Большое число эпиграмм и эпитафий написано на тему глупости: “По случаю списывания портрета с одного премудрого мужа”, “Ослу Вельможе”, “Бомбастусу”, “Весельчаку”, “Ему же”, “Глупону”, “Хреноеду”, “Прекрасному, но глупому мужчине”, “Гуру”, “Ему же”. Стремление к афористичности, емкости, меткости эпиграмм и эпитафий усиливало их обобщенность, так что вряд ли можно приписать этим произведениям “конкретность” жизненных коллизий, как это иногда делается. Тем более, что иногда – как в случае с эпиграммой-эпитафией “Польскому королю Попиллю, которого, как говорит летопись, мыши съели” – фабулой произведения становится древняя легенда, а не современная жизненная ситуация.

Не все из них сохраняют в себе приметы социального критицизма, часто направляя острие критики на глупость как общечеловеческое качество. Так, в стихотворении “Ослу Вельможе” поэт не столько описывает конкретную форму глупости знатного вельможи, сколько констатирует ее, поскольку его Вельможа – Осел. В эпиграмме “Бомбастусу” он высмеивает ученую глупость человека, начитавшегося книг о новых теориях, но не способного их понять и использовать:

Бесчисленны миры, и солнца и кометы,
Протекши времена, системы, аргументы
В огромной голове Бомбастус все вместил,
И если б мозг имел, не глуп бы очень был! [5, с. 65].

В эпиграмме же “Прекрасному, но глупому мужчине” автор никак не определяет ни сословной, ни профессиональной

принадлежности своего глупца, отмечая лишь – “Эзоп он наизнанку!” [5, с. 69].

Некоторые эпиграммы А.Н. Нахимова обращены к проблемам религии (“Гуру”, “Безбожнику”, “Цветочек”), и здесь он следует традиции эпиграмматического жанра предшествующего этапа, одновременно наполняя ее приметами просветительского стиля, актуальным содержанием слеппросветительской полемики с “безбожием” и характерными для поэта-сатирика резкими интонациями:

Другие может быть тому дивиться станут,
Что страшному суду, Свиньин, не веришь ты,
Но я скажу: ты прав! Пред Богом не предстанут
Безмысленны скоты (“Безбожнику” [5, с. 65]).

В эпиграмме “Предсказание”, которая публиковалась только в “Харьковском Демокрите” 1816 г., а затем – в статье Чирикова и не входила в собрание нахимовских сочинений, поэт выражает ироническое сомнение в наступлении “золотого века” религиозной терпимости, очевидно, связывая свое произведение с каким-то конкретным эпизодом из жизни (подзаголовок эпиграммы гласит: “По случаю тесной дружбы русского попа с немецким пастором”), но одновременно имея в виду и обобщающий смысл:

С медведем станет бык ходить, обнявшись братски,
И с ястребом начнет лобзаться голубок,
“Ах, здравствуй, кумушка!” – овечке скажет волк,
С улыбкой райскою, без прежней злобы адской.
Настанет тишина на суше и морях,
Любви возникнет храм – везде, во всех сердцах,
И, словом, скоро к нам златый век возвратится,
Коль мог с пастором поп жить вместе и дружиться!
[6, с. 951-952].

Как и в нахимовских сатирах, в этой эпиграмме утопическое (в данном случае совпадающее с идиллическим) существование представлено как иллюзия. Автор эпиграммы по существу

подвергает сомнению искренность дружбы пастора с попом, а не выражает серьезную надежду на возвращение “золотого века”, и это созвучно с постпросветительскими, романтическими настроениями.

Объектом сатирических стихотворений А.Н. Нахимова становились не только явления морально-общественной жизни современной ему России, но и литературно-эстетической жизни его эпохи. Так, среди нахимовских сатирических миниатюр всегда выделяют “Стихи по прочтении Сумарокова”:

О горе, горе нам,
Мелкопоместным рифмачам!
Когда Парнасский князь, преславный Сумароков
[...]
Когда и он страдалец рифмы был [6, с. 79-80].

В этих стихах поэт демонстрирует отказ не просто от рабского следования привычным, общепринятым рифмам (“Нет, рифма! ты забудь нас почитать рабами”), но от эпигонского подчинения классицистической традиции. Кроме того, в этом произведении А.Н. Нахимов “включается в борьбу с “клишированием библейско-литургических реминисценций внутри языка высокого стиля” [7, с. 717]. В.М. Живов указывает, что, высмеивая выражение “райские крины” (лилии) как клише, широко употреблявшееся Ломоносовым, Сумароковым, Державиным, Херасковым – то есть классиками поэзии XVIII столетия, – А. Нахимов смыкается не только с Я.Б. Княжнинным и “карамзинистом” И.И. Дмитриевым, но и с романтиком П.А. Вяземским, писавшим в 1823 г.: “...если бы кто у нас сказал, что за исключением первенствующих лириков, язык лирический составлен из *райских крин*ов, [...] то доказал бы, что он с прилежанием вникнул в тайну многих наших лириков” [8, с. 123]. Таким образом, не изменяя в целом принципам просветительской поэзии, А.Н. Нахимов вбирает в себя эстетическую проблематику, актуальную для эпохи русского романтизма.

Теме литературного творчества посвящено едва ли не наибольшее число мелких стихотворений А.Н. Нахимова, что подчеркивает высокую степень творческого самосознания поэта: “Неиз-

вестному сочинителю Песни о походе Игоря против половцев”, “Тарасу-автору”, “Купейкину”, “Горациеву подражателю”, “Ему же”, “Педанту, сочинившему эпиграмму”, “Глупому стихотворцу”, “Клиту” (четыре из пяти стихотворений с этим заглавием), “Невероятный слух”. В этих произведениях, безусловно, ощущаются отзвуки личной полемики писателя с литераторами и критиками его времени, даже, по-видимому, конкретного харьковского окружения, однако конкретные аллюзии и прототипы безвозвратно утеряны. Неизвестны не только прототипы-литераторы и критик, но и музыканты, профессора, чиновники и пр. В комментариях Г.В. Ермаковой-Битнер либо опускается вопрос о конкретном адресате эпиграмм, либо говорится, что лицо, о котором речь, не удалось установить, и лишь в одном случае высказывается предположение, что эпиграмма “Заглавие к моим сочинениям” имеет в виду сборник стихов Н.М. Карамзина “Мои безделки” и сатирический журнал М.Д. Чулкова “И то, и се”, [9, с. 656]. Однако если конкретные прототипы и были, то они, пожалуй, и не столь важны, поскольку поэт в каждом случае стремится к обобщению, к выражению творческих принципов и созданию типов, к высказыванию афористических, универсальных суждений, а не к отражению конкретной ситуации. Так, в эпиграмме “Тарасу-автору” А.Н. Нахимов выступает против плагиаторов (“писателей других ты обираешь! / Пора покаяться; ну полно воровать!” [5, с. 61], в одной из эпиграмм “Клиту”, сетуя на плохого чтеца стихов самого Державина, тем не менее, признается в невозможности перестать сочинять (“Но скромный василек престанет ли цвести / За тем, что грубый мул и розу попирает?” [5, с. 66]). Осмеивает поэт и скучных сочинителей (“Из краткой оды Фирс лишь произнес два слова: / Вселенная звать готова!” [5, с. 67]), и педантов (“Петух индийский снес – яйцо? – нет! Эпиграмму”), и глупцов (“Уж и осел / На Пинд забрел”), и бесполезные рецензии критиков (“Помилуйте! ужель печатных мало врак, / В которых продают на площади табак?” [5, с. 69]). Ему удается при этом мастерски, остроумно и кратко формулировать свои эпиграмматические выпады.

Критикует А.Н. Нахимов и плохую музыку, бездарных музыкантов своего времени. В этом выделении музыки как особой поэтической темы А.Н. Нахимов опять переключается со своим великим земляком Г.С. Сковородой: ведь последний “...среди

всех искусств...отдавал предпочтение музыке, которую прекрасно знал” [10, с. 33]. Но и здесь возвышенная метафизичность музыкальной темы, характерная для творчества Г.С. Сковороды, остается чуждой А.Н. Нахимову-сатирику. В “Саранче” он предлагает комический способ борьбы с нашествием этих “народов храбрых африканских”: нужно пригласить “Х...Орфеев”, заставить их играть “симфонию, потом оркестры” – и тогда “исчезнет саранчи упорство, / Накажется ее прозорство: / К спасенью ей лишь два пути:/ Оглохнуть должно, иль уйти!” [5, с. 40]. Частое обращение в эпиграммах к музыкальной тематике позволяет говорить о некоей тенденции к их циклизации. В одном случае сам писатель объединяет их в цикл. Это не отражено в публикациях, однако в архиве существует десять эпиграмм-эпитафий под общим названием “Анти-Антип”, варьирующих одну и ту же тему “плохого музыканта”: его музыка в каждой эпиграмме сравнивается то со звуками ада, то с гудком, то с несмазанной телегой, то с громом небесным и т.д. Символика гудка как плохой музыки перекликается с гудком как символом плохой поэзии, который, начиная с сумароковской эпистолы “О стихотворстве” установился в русской литературе [11, с. 229].

В эпиграммах “Антипу-виртуозу” и “Ему же” А.Нахимов насмехается над творческим бессилием бездарного музыканта. “На лире золотой когда Орфей играл, / То горы, и леса, и Тартар подвигал;/ А ты, Антип, когда на скрипке заиграешь, / Смычок лишь подвигаешь” – [5, с. 64], противопоставляет его игру исполнению знаменитых в его время музыкантов санкт-петербургского придворного оркестра – Роде и Дица:

Коль Роде или Диц играет –
В весельи каждый восклицает,
Восторга ощущая жар:
О музыка! небесный дар [5, с. 65].

При этом восхищение последним – Антоном Фердинандом Дицем (или Тицем, 1742-1810), роднит А.Н. Нахимова с И.И. Дмитриевым, писавшим об этом музыканте и сочинителе в 1798 г.: “Что слышу, Диц! Смычок, тобой одушевленный / Поет и говорит, и движет все сердца!” Современники любили Дица

прежде всего за задушевность и камерность его сочинений и исполнения. Это позволяет увидеть в музыкальных предпочтениях А. Нахимова сентименталистский вкус, возможно, противопоставленный в его сознании вкусу романтическому, предпочитающему трогательно-гармонической музыке сентиментализма страстные динамические пассажи, в которых поэту слышится лишь какофония:

Согласья нет у вас, иль скрипки ваши в ссоре?
Согласья? крикнул он в задоре:
Какой нелепый вздор,
Искать согласия меж нами:
Меж флейтой, скрипкою, басами,
Когда в Европе всей господствует раздор! (“Ему же” [5, с. 65]).

В то же время среди стихотворных миниатюр А.Н. Нахимова есть, пусть немногочисленные, но интересные и важные для понимания его творческого облика произведения, в которых можно выявить положительные идеалы, ценности писателя. Он пишет патетические эпитафии Петру I и Суворову, воспевает создателя “Слова о Полку Игореве” (“Живи под именем стран Росских Оссиана” [5, с. 67]). Интерес к недавно открытому памятнику древнерусской поэзии (как известно, “Слово” было опубликовано в декабре 1800 г.) [12] соединяется в последнем стихотворении с очевидной симпатией к известной поэтической стилизации шотландского предромантика Дж. Макферсона “Песни Оссиана” (1765) – произведению, которому, при том, что оно было своеобразной литературной мистификацией, “подделкой” под фольклор, суждено было сыграть огромную роль в усилении интереса европейских романтиков к национальному колориту и подлинной исторической “старине”. Особую роль играл Оссиан и в русской литературе эпохи романтизма [13]. Говоря о “Слове о полку...”, следовало бы вспомнить А.А. Палицына, просветителя, писателя и переводчика, который впервые в Украине сделал перевод памятника на современный русский язык. Он жил под Харьковом, был членом совета Харьковского университета. Можно предположить, что не без его влияния А.Н. Нахимов проявил интерес к “Слову”. Тем самым здесь,

в своих исторических и литературных симпатиях А.Н. Нахимов проявляет одновременно верность просветительским традициям и вполне романтический вкус.

Периферийная область творчества А.Н. Нахимова, частично публиковавшаяся, но большей частью известная по архивным рукописям, демонстрирует, во-первых, верность писателя избранной им тематике и проблематике, во-вторых – способность его художественного дара варьировать от прямолинейной и грубоватой дидактичности – к философской рефлексии, от грубого сарказма – к шутливой насмешливости. Она позволяет понять, что в своем поэтическом творчестве А.Н. Нахимов предстает как писатель переходной эпохи, как бы сводящий в единый узел те многочисленные и разнородные художественные тенденции, которыми был полон рубеж XVIII-XIX вв., когда “самый процесс становления новой русской культуры во всем богатстве и многообразии конкретных ее проявлений протекал особенно интенсивно” [2, с. 14].

Цитированная литература

1. Добрицын А.А. Русские эпиграммы XVIII-XIX веков и их западноевропейские образцы // *Philologica*. – 2001-2002. – №7.
2. Васильев В. Беглый взгляд на эпиграмму // *Русская эпиграмма* – М., 1990.
3. Гиллельсон М.М. Русская эпиграмма // *Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XX в.* – М., 1988.
4. Ершов Л.Ф. О русской эпиграмме // *Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XX в.* – Л., 1975.
5. Нахимов А.Н. Сочинения в стихах и прозе. – Х., 1816.
6. Чириков Г.С. Аким Николаевич Нахимов, писатель-сатирик // *Рус. старина*. – 1880. – Т.29. – № 11-12.
7. Живов В.М. Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XIII – начала XIX века // *Из истории русской культуры. Т. IV. (XVIII – начало XIX века)*. – М., 2000.
8. Вяземский П.А. Полное собрание сочинений. – СПб., 1878. – Т.10.
9. Ермакова-Битнер Г.В. Поэты-сатирики конца XVIII – начала XIX в. – Л., 1959.

10. Софронова Л.А. Три мира Григория Сковороды. – М., 2002.
11. Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII в.). – М., 1991.
12. Лотман Ю.В. “Слово о полку Игореве” и литературная традиция XVIII-начала XIX в. // “Слово о полку Игореве” – памятник XII века. – М.-Л., 1962.
13. Манн Ю.В. Об одной из форм комического // Литература и искусство в системе культуры. – М., 1988.
14. Песков А.М. Поэт и стихотворец Иван Иванович Дмитриев // Дмитриев И.И. Сочинения. – М., 1986.

Анотація

У статті пропонується спроба аналізу частини поетичної творчості А.М. Нахімова – епіграматичної поезії, який дозволяє побачити міжжанрові паралелі, переклички, краще уявити собі цілісну творчу зовнішність письменника. Автор вважає, що не змінюючи в цілому принципам просвітительської поезії, А.М. Нахімов вбирає в себе естетичну проблематику, актуальну для епохи російського романтизму.

Annotation

The article is devoted to the analysis of a part of A.M. Nachimov's poetic work, that is his epigrammatic poetry. The analysis reveals intergenre parallels, allusions, it also enables to see the writer's integral creative image. The author thinks that A.M.Nachimov's poetry includes the aesthetic problems typical of Russian Romanticism and, at the same time, does not change general principles of the Enlightenment poetry.

*Стаття надійшла до редакції 28.02.2006
Стаття постуила в редакцію 28.02.2006*

**КОМУНІКАТИВНІ АСПЕКТИ СЕНТЕНЦІЇ
У ЕВРИПІДА І ГЕТЕ
(НА ПРИКЛАДІ ДРАМ ПРО ІФІГЕНЮ)**

Антична трагедія, твори епічного і ліричного жанрів, зразки епістолярної і ораторської творчості багаті на використання сентенцій. Проблема природи сентенції, причин її функціонування у різних жанрах неодноразово привертала до себе увагу вчених-літературознавців.

Так, зокрема, О.М. Фрейденберг [1], розвиваючи відому думку Аристотеля про те, що сентенція – це судження про всезагальне, повідомляючий смисловий фон, вважає сентенцію достатньо віддаленою від контексту твору у своєму змістовому аспекті, вставкою, не пов'язаною з контекстом. Зауважимо, що у згаданому дослідженні автор вживає синонімічно терміни “сентенція” і “гнома”. Наприклад, у главі “Образ и понятие”, присвяченій жанровій природі гноми, зазначається, що “гнома – продукт понятійної, узагальнюючої думки”, вона створюється тоді, коли “одиничний, конкретний предмет набуває значення чогось всезагального” [1, с. 434] (переклад наш – С.В.).

М.Л. Гаспаров притримується думки, що сентенція займає проміжне положення між фольклорним безіменним прислів'ям та індивідуалізованим авторським афоризмом, з гномою вона зближується при підсиленні філософського змісту [2, с. 691].

Акцентуючи увагу на дидактичному характері сентенції, її етичному спрямуванні, О.М. Фрейденберг зауважує, що гномічність була властива елегії, яка повністю складалася із гном, а потім Софокл і особливо Есхіл застосовують її як медитацію етичного порядку у іншій жанровій формі – трагедії.

При дослідженні вживання сентенцій у античних трагіків сучасні літературознавці (див.: [3]) спираються на точку зору Т.Ф. Зелінського, який пояснював їх частотність, зокрема у Софокла, смаками тодішньої публіки. На думку вченого, сентенція

видається найбільш доречною в якості “заключного акорду” мови героїв, однак її вживання не обмежується тільки мовним епілогом, сентенції зустрічаються безпосередньо у мові героїв, у стихоміфії, у хорових піснях тощо. Пояснення цього факту вчений вбачає у загальній специфіці античної драми, для якої наявність сентенцій вважалася настільки ж характерною, як їх відсутність – для нової.

Для сучасного літературознавства з його зацікавленістю комунікативними можливостями художнього твору неабиякий інтерес може викликати питання інтерпретації сентенцій у площині комунікації, розгляд сентенції як своєрідного коду художньої комунікації, необхідного при рецепції твору. Наші попередні розвідки були присвячені проблемі комунікативної ролі ремарок, хору, паравербальних елементів як складових драми (на прикладі Еврипідових трагедій про Іфігенію та драматичної сцени “Іфігенія в Тавриді” Лесі Українки) [4; 5]. Цього разу зосередимо увагу на специфіці сентенцій, присутніх у трагедіях про Іфігенію Еврипіда та Гете, на їх комунікативній багатоплановості та поліфункціональності.

Відомо, що нова жанрова форма, якою була антична драма, виникла у результаті еволюції і синтезу попередніх форм, на що цілком слушно вказує М.Л. Гаспаров [6]. Вчений виділяє три основні компоненти у сюжеті грецької трагедії – епос, власне драму і лірику, формулюючи ті критерії, за якими кожен ділянку тексту можна віднести до одного із типів організації драматичного матеріалу – епічного, драматичного чи ліричного: “... Чітко розмежовувались, по-перше, підготовка і мотивація центральної дії, по-друге, здійснення центральної дії, по-третє, реакція на центральну дію; інакше кажучи, по-перше, осмислення ситуації і прийняття рішення, по-друге, дія і, по-третє, переживання. Для вираження переживання трагедія застосовувала найдревніший свій елемент – ліричний; зображення дії ... могло бути виражено тільки в описі і розповіді, епічно; і, накінець, в усвідомленні і прийнятті рішення втілювався драматичний елемент трагедії. Кожен із цих елементів міг виражатися діалогічно чи монологіч-

но, а ліричний – ще й третім способом – за допомогою хору” [6, с. 137] [переклад наш – С.В.].

Згідно цього поділу можна дослідити комунікативні аспекти сентенції, враховуючи той елемент сюжету трагедії (епічний, ліричний чи драматичний), у якому вона фігурує.

1. Епічний елемент. Крім власне епічних діалогів і монологів, коли вісник чи якась інша особа повідомляє про події, що відбулися поза сценою одночасно із діями, відображеними сценічно (монолог-розповідь вісника про жертвоприношення Іфігенії – “Іфігенія в Авліді” [7]: 1534-1605), сюди можна віднести також ті ситуації, коли розповідається про події, які мали місце ще до початку дії трагедії (діалог Агамемнона із слугою – “Іфігенія в Авліді”: 50-113). Іноді ці події включені у драматичний монолог, де вони фігурують у якості спогадів. Прикладом такого включення епічного елементу у драматичний монолог може бути монолог-спомин, монолог-сон Іфігенії у трагедії “Іфігенія в Тавриді” [8]: 1-66.

Змістовий аспект сентенцій епічного елементу достатньо типовий для античної драми: тут судження про те, яким повинен бути володар: “... звичайв мінять // Чесний муж, до влади ставши, не повинен ...” (“Іфігенія в Авліді”: 338-339), роздуми про найкращі риси людської натури: “Риса благородного – // Найрозумнішим керуватись рішенням” (“Іфігенія в Авліді”: 496-497), “... розсудливість – // Це найвірніша для людей супутниця” (“Іфігенія в Авліді”: 915-916), про неминучість долі, її змінність і непостійність: “Ніхто не знає, де з бідою стрінеться” (“Іфігенія в Тавриді”: 467), “... марно проти долі йти” (“Іфігенія в Тавриді”: 479), “Долі не лише вмирущий люд – // Боги коряться” (“Іфігенія в Тавриді”: 1466-67).

Незважаючи на те, чи сентенцію вимовляє вісник чи герой, який виконує роль оповідача, чи мова йде про події, які відбуваються одночасно з дією трагедії, чи про ті, які передували їм, прослідковується зв'язок сентенції з основною подією, про яку повідомляється. Зв'язок цей полягає у тому, що сентенція пояснює або інтерпретує подію. Але оцінка/інтерпретація не може порушувати об'єктивного стилю мови вісника чи героя, адже

об'єктивність – одна із основних тенденцій епічного стилю. Окрім референтивної комунікативної функції (центральною завданням сентенцій, як і більшості повідомлень, вважається орієнтація на контекст), необхідно враховувати й прояви інших функцій. При інтерпретації сентенцій не варто обмежувати поняття інформації, яка отримується у результаті, лише когнітивним (пізнавальним) аспектом. Як видно з наведених вище прикладів, у кожному вислові можна знайти хоча би прихований натяк на ставлення героя до того, про що він говорить, а отже на експресивну функцію. Однак, свій коментар до подій, їх інтерпретацію/оцінку (тобто дещо суб'єктивне) оповідач може дати саме у вигляді об'єктивного судження, яким у першу чергу є сентенція. Таке функціонування сентенцій підпорядковане стильовій установці епічного тексту, орієнтації на об'єктивність.

2. Ліричний елемент у трагедіях Еврипіда (монодія чи ліричний монолог, ліричний діалог, хорові партії). У ліричному елементі трагедії герой постає у момент переживання, у момент певного емоційного стану – хвилювання, радості, печалі і т. д. Небагаточисельні сентенції ліричного діалогу пов'язані з тим емоційним станом, у якому перебуває герой у момент переживання. Порівнюючи вживання сентенції у епічному і ліричному елементах трагедій Еврипіда, можна зробити висновок про більшу відповідність сентенції першому із цих двох типів організації драматичного матеріалу.

3. Однак найбільш органічною і необхідною є функція сентенції у власне драматичному елементі, тобто у драматичних діалогах і драматичних монологах. Слід зауважити, що це найбагаточисельніша група сентенцій і що вживаються вони не абсолютно однаково, а мають певні відтінки у функціонуванні, певну мету, на що необхідно звернути увагу. Так, у драмах Еврипіда можна виділити наступні групи сентенцій за їх комунікативною спрямованістю на відображення, пояснення або аналіз наступних елементів дії чи стану:

а) *прийнятого рішення*. Наприклад, Іфігенія, якій вже відома уготована їй доля, після пережитого потрясіння, роздумів і переосмислення ситуації, погоджується з необхідністю пожерт-

увати своїм життям заради батьківщини: *“Елладу порятую – щастя звідаю”* (“Іфігенія в Авліді”: 1442). У цих словах, що перегукуються із пізнішою у часі відомою сентенцією Горация: *Dulce et decorum est pro patria mori* (Солодко і почесно померти за батьківщину) – непряме пояснення прийнятого героїною рішення;

в) *позиції героя*. У цьому випадку маємо на увазі ситуацію, коли мова йде не про рішення героя у відповідності до його позиції, а тільки власне про його позицію. Через ідеоматичну або риторичну форму сентенції проступає певна комунікативна інтенція – визначити своє ставлення до ситуації. Так, загальна фраза Пілада: *“Одважний раз од разу йде // На небезпеки; боягуз лиш пхинькає”* (“Іфігенія в Тавріді”: 114-115) свідчить про його рішучість і мужність. Інша думка цього героя: *“Хіба то щастя – смертю друга куплене?”* (“Іфігенія в Тавріді”: 640) доводить, наскільки високо Орест цінує дружбу Пілада, відмовляючись від власного порятунку ціною життя друга;

с) *відмови*. Орест відмовляється прислухатися до поради Іфігенії і виконати наказ, і в якості аргумента виступає загальне положення, сформульоване у сентенції: *“Найганебніше – // Коли, зусиль доклавши, сам хтось випірне, // А друга втопить”* (“Іфігенія в Тавріді”: 596-598);

д) *звинувачення*. Таким сентенціям притаманний виразний агоністичний аспект. Сентенція такого типу може мати прямо інвективний характер, відображаючи осудження протилежної позиції, як, наприклад, у словах Менелая, коли той звинувачує Агамемнона у честолюбстві: *“... звичаїв мінять // Чесний муж, до влади ставши, не повинен ...”* (“Іфігенія в Авліді”: 338-339), *“згасне й слава, якби владу втратив ти”* (“Іфігенія в Авліді”: 350);

е) *виправдання*. Іфігенія, благаючи батька про пощаду, говорить у свій захист: *“Безум смерті прагнути: // Життя погане – краще смерті славної”* (“Іфігенія в Авліді”: 1248-49). Фоант, скоряючись волі Афіни, виправдовує себе словами: *“Чи личило б людині проти бога йти?”* (“Іфігенія в Тавріді”: 1459);

ф) *поради*. У ситуаціях, коли герой намагається вплинути на позицію іншого з допомогою поради, в якості одного із

засобів переконання часто фігурує сентенція. Так, слуга, прагнучи розрадити Агамемнона, провідника ахейського війська, пригніченого тягарем обв'язку, висловлює таку сентенцію: "... слава – окраса життя всього" ("Іфігенія в Авліді": 21). Агамемнон радить Менелая, коли той жаліється на відсутність друзів: "Не треба їх втрачати – от і матимеш" ("Іфігенія в Авліді": 399).

Ми бачимо, що на комунікативну роль сентенції впливає не її місце у структурі художньої цілісності твору – діалог чи монолог, а саме тип діалога чи монолога. Сентенція виконує різні комунікативні функції у діалогах епічних і ліричних, і в той же час одну і ту ж функцію у монологах і діалогах драматичних. Це можна пояснити тим, що на рівні композиції елементом жанрової структури виступає не сам по собі монолог чи діалог, а саме тип його – епічний, ліричний чи драматичний. Тому, хоча введення сентенції полягає в об'єктивізації, можна відмітити неоднозначність цього прийому у трагедії. У кожному із різних елементів спостерігається різновекторна об'єктивуюча спрямованість сентенції. В епічному елементі предметом, на який спрямований об'єктивуючий вектор сентенції, виступає розповідь, і завдяки її введенню здійснюється об'єктивізація слова. У ліричному елементі таким предметом виступає переживання, а завдяки сентенції відбувається його об'єктивізація. Герой епічного і ліричного монолога чи діалога не намагається когось переконати, він лише коментує факти (епічний елемент) чи емоційний стан (ліричний). Оскільки саме у драматичних ситуаціях здійснюється розвиток дії, то метою героя тут є відстояти свою позицію чи заперечити чужу, переконати у своїй правоті антагоніста у діалозі-агоні, або хор (і себе) у монолозі, що завершується прийняттям рішення тощо. Виступаючи у таких ситуаціях сентенція виконує функцію, вже відмінну від вживання у епічних і ліричних елементах. У драматичному елементі з допомогою сентенції здійснюється об'єктивізація дії. Такими є основні закономірності вживання сентенції, її "три ролі" у партії героя трагедії (див. : [3, с. 106]).

Як ми бачимо, сентенції, поряд із численними діалогами і монологами, сприяють встановленню комунікативного зв'язку

сцени із глядачем (чи драматичного твору із читачем). Оскільки сентенції мають “узагальнюючий характер і позаситуативну значимість”, вони звернені як до учасників дії, так і до глядачів. І тут для встановлення комунікативних зв’язків з реципієнтом, як внутрішнім, так і зовнішнім, важливу роль відіграє фатична функція.

Розглянуте нами комунікативне функціонування сентенцій прослідковується при різних стилізаціях античних сюжетів. Звернемося до психологічної драми Й.В. Гете “Іфігенія в Тавриді”, яку критики оцінюють як вираження поетом відмови від штурмерського бунту. Гете обирає спокійніший шлях для перетворення соціальної дійсності – результату можна досягти не лише бунтом, але й “тихим подвигом” Іфігенії, поступовим удосконаленням людства, людських характерів. Рішуча перевага внутрішнього психологічного змісту над зовнішньою дією обумовлює у п’есі перевагу ліричного елемента над іншими. Драма Гете складається з монологів, у яких персонажі розкривають свій душевний стан. Для цього ж в основному слугують і діалоги. Однак навіть найсильніші почуття героїв – туга Іфігенії за батьківщиною, відчай Ореста – вирізняються стриманістю. П’еса насичена влучними висловами сентенційного характеру, властивими для античної класики. Це надає монологам і діалогам більшої розсудливості, узагальненості, символічного змісту.

Хоча автор звернувся до початкової форми творчості – до міфу, він надав своїй п’есі нових мотивів. Поет усунув, наскільки це було можливо, втручання богів із сюжету. Вже не верховні боги, не надприродні сили, як це знаходимо у трагедіях Еврипіда, а характери, вияв їх душевного розвитку впливають на розв’язку. Для поглиблення характерів, для переміщення акцентів на духовну, ідейну сферу служать і сентенції. Так, про правдивість і чесність Іфігенії, яка виходить переможницею з етичного конфлікту між обов’язками жриці та бажанням повернутися на батьківщину, свідчать такі її висловлювання: “... горе // Брехні! Не слобонить вона душі ... //... Брехня тривожить того, хто потайки її кує”, “... чисте серце знає тільки втіху”, “добро чинити намислу не треба” (Тут і далі текст Гете цитується із збереженням орфографії за єдиним відомим українським

перекладом В. Ріленка, зробленим у 1895 році) [9]. Доповнюються сентенціями і монолог на початку твору, коли Іфігенія оплакує свою долю, роздумуючи взагалі над жіночою долею в її часи (“... доля // Жіноча гідна жалю”, “Яке-ж дрібне, нікчемне щастє жінки!”) і далі, діалог з Аркасом, сповнений скорботи за батьківщиною (“Чи-ж стане край чужий за вітчизну?”). Ця сентенція на відміну від більшості має форму запитання. Д. Мастронард (див.: [3, с. 111]), розглядаючи сім типів риторичних питань у грецькій трагедії, відносить подібні вислови до сентенцій. Згідно його класифікації, це перший тип риторичних питань, коли саме питання по суті виступає ствердженням: той, хто запитує, намагається схилити партнера по діалогу до визнання самоочевидної істини. Тут можемо говорити про спрямованість на контакт між відправником інформації (адресантом) і отримувачем (адресатом) чи фатичну функцію (за Р. Яқбсоном) сентенції як акту комунікації.

Життєва потреба Іфігенії – бажати добра іншим, приносити користь, у цьому – її розуміння свого обов’язку (“Се не жите ще дихати свобідно”, “Жите, що без хісна, то вчасна смерть”, “Дрібниці легко никнуть з ока, що // Вперед глядить, як много ще осталось”). Іфігенія відкидає будь-яке насильство і кровопролиття. Як жриця, вона добивається відміни варварського звичаю – приносити чужоземців у жертву Артеміді (“Кров не дасть ані щастя ні мира”), для неї невластивими є гордість і людське користолоубство (“Ганять того, хто чваниться ділами”).

Сентенційні вислови збагачують також мову інших героїв драми: Аркаса (“Жіноче мудре слово може мужа // Далеко повести!”, “Хто неприхильний, тому не забракне // Ніколи слів оправдати себе”); Пілада (“...веселість і любов то крила // До діл великих!”, “Чи злий чи добрий, кождий достає // Заплату за діла свої”, “Надмірна строгість то укрита гордість”, “Вперед іти і на свій шлях зважати // Се перший з перших людський обов’язок”, “Зелізна // рука конечности”).

Якщо сама наявність сентенцій у Гете, поряд з іншими художніми засобами (власними іменами, топонімами), підсилює міфологічну конкретизацію драми, то їх змістовий аспект спря-

мований на створення образу Іфігенії, відмінного від її зображення в античності. Героїня Гете – втілення того ідеалу гуманності, який поет утверджував як найвищу моральну основу життя. Тут уже не покірنا долі царівна (як у Еврипіда), вона досягає успіху не лише шляхом мирної протидії, а й завдяки високоморальним цінностям її душі, що надають їй сили протистояти. Відомо, що критики не завжди доброзичливо звертали увагу на протиріччя між античною формою і німецьким змістом цієї драми. Тут доречно згадати запропонований А.В. Драновим (див.: [10]) термін естетичної дистанції, що полягає у дистанції між “горизонтом очікування” читача і “горизонтом очікування” твору. Ця дистанція як новий спосіб бачення стимулює творчу уяву реципієнта – від першочергового негативного сприйняття твору шляхом його поступової історичної трансформації до доброзичливого і не викликаючого заперечень.

Таким чином, рецепція міфологічних сюжетів і художніх засобів, притаманних античній драмі, зокрема, сентенцій у Гете набуває певних змін. У цьому випадку можна говорити про деяке переорієнтування комунікативної спрямованості сентенцій “Іфігенії” Гете у площину актуалізованих для поета чинників і цінностей.

Цитована література

1. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М., 1978.
2. Гаспаров М.Л. Сентенция // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1978.
3. Теперик Т.Ф. Сентенция в различных элементах жанровой структуры трагедий Софокла // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. – М., 1989.
4. Винар С.М. Семантика структурних елементів драматичної сцени Лесі Українки “Іфігенія в Тавриді” та їх комунікативні функції // Литературоведческий сборник. Вып.: 17-18. – Донецк, 2004.

5. Винар С.М. Комунікативні функції хору як акту мовленнєвої діяльності (на прикладі драм Еврипіда про Іфігенію) // Литературоведческий сборник. Вып. 20. – Донецк, 2004.
6. Гаспаров М.Л. Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в современной классической филологии. – М., 1979.
7. Евріпід. Іфігенія в Авліді // Евріпід Трагедії. Пер.: А.Содомори. – К., 1993.
8. Евріпід. Іфігенія в Тавриді // Евріпід Трагедії. Пер.: А.Содомори. – К., 1993.
9. Гете Вольфганг. Іфігенія в Таврії. Драма в 5 діях. Перекл. В. Ріленко. – Львів, 1895.
10. Дранов А.В. Эстетическая дистанция // Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. – М., 1996.

Аннотация

В статье рассматривается предложение как необходимая составная античной трагедии и драм, написанных на античный сюжет (на примере трагедий Еврипида и Гете). Основное внимание сосредоточено на коммуникативных аспектах предложения в различных элементах драматического произведения.

Annotation

Sentence as a necessary part of the ancient drama (on the basis of Euripides' tragedies) and its place in dramas containing the ancient plot (Goethe) are considered in the given article. Special attention is given to the communicative aspect of sentence in various elements of the drama.

Стаття надійшла до редакції 16.05.2006

Статья поступила в редакцию 16.05.2006

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ОТРИЦАНИЕ: БАЗАРОВ КАК ТРАГИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ

Мнение о Базарове как трагическом герое давно бытует в работах, посвященных роману “Отцы и дети”. Однако это мнение не было подтверждено аргументацией, необходимой для признания за ним научного статуса, степени. Для того, чтобы оно перешло из мнений в научную истину, нужно было провести специальное исследование. Такое исследование мы и предпринимаем.

Базаров входит в сознание читателя как “нигилист”, как “отрицатель”. Достоевский, характеризуя героя Тургенева как человека с “великим сердцем”, добавляет: “несмотря на весь его нигилизм”. Ю.В.Лебедев отмечает: “Очень и очень не прост с виду резкий и прямолинейный тургеневский герой. Тревожное и уязвимое сердце бьется в его груди. Крайняя резкость базаровских нападок на поэзию, на любовь, на философию заставляет нас усомниться в полной искренности его отрицаний. Есть в поведении Базарова некая двойственность, некий излом и надрыв” [1, с. 58]. Н.Н. Страхов, хотя и не сомневается в искренности антипатии Базарова к искусству, мотивирует это отнюдь не базаровской “беззаботностью”. Полемизируя с “Современником” и с Д.И. Писаревым, критик пишет: “Очевидно, Базаров смотрит на вещи не так, как г. Писарев. Г. Писарев, по-видимому, признает искусство, а на самом деле он его отвергает, то есть не признает за ним его настоящего значения. Базаров прямо отрицает искусство, но отрицает его потому, что глубже понимает его. Очевидно, музыка для Базарова не есть чисто физическое занятие, и читать Пушкина не все равно, что пить водку. В этом отношении герой Тургенева, несравненно выше своих последователей. В мелодии Шуберта и в стихах Пушкина он ясно слышит враждебное начало; он чувствует их всеувлекающую силу и потому вооружается против них” [2, с. 232]. В чем же это враждебное начало заключается? Н.Н. Страхов отвечает, что “искусство всегда носит в себе элемент примирения, тогда как Базаров вовсе не желает примириться с жизнью. Искусство есть идеализм, созерцание, отрешение от жизни и поклонение идеалам; Базаров же

реалист, не созерцатель, а деятель, признающий одни действительные явления и отрицающий идеалы” [2, с. 233].

Базаров в разное время по-разному оправдывает нигилизм. В знаменитом споре с Павлом Петровичем он говорит: “ – Мы действуем в силу того, что мы признаем полезным ... В теперешнее время полезнее всего отрицание – мы отрицаем” [3, с. 49]. В разговоре с Аркадием, уже побывав в Никольском у Одинцовой, Базаров объясняет свой “пафос отрицания” иначе. Истина для него в том, что принципов “вообще нет”, а есть ощущения, от которых все зависит. “Например, я: я придерживаюсь отрицательного направления – в силу ощущения. Мне приятно отрицать, мой мозг так устроен – и basta! Отчего ты любишь яблоки? – тоже в силу ощущения. Это все едино. Глубже этого люди никогда не проникнут. Не всякий тебе это скажет, да и я в другой раз тебе этого не скажу”. Таким образом, “польза” – это мнимое обоснование нигилизма, его подлинная основа – ощущение (то есть не социальная, а физиологическая основа).

Тем более интересно, на какой аргумент по своему типу опирается Базаров, опровергая Павла Петровича. В ответ на слова Базарова найти хоть одно “постановление”, не заслуживающего отрицания, Павел Петрович восклицает:

“ – Я вам миллионы таких постановлений представлю... миллионы! Да вот хоть община, например.

Холодная усмешка скривила губы Базарова.

– Ну, насчет общины, – промолвил он, – поговорите лучше с вашим братцем. Он теперь, кажется, изведаль на деле, что такое община, круговая порука, трезвость и тому подобные штучки” [3, с. 53].

Община, таким образом, заслуживает отрицания потому, что она мешает Николаю Петровичу. Круговая порука, действительно, не очень хорошее “постановление” для “фермера” Николая Петровича, однако она полезна мужикам, которые отстаивают с ее помощью свои интересы, но Базаров приводит аргумент, основанный на “социальном эгоизме” Кирсановых. Отрицание общины “полезно” для бывших помещиков, и, получается, именно поэтому заслуживает “беспощадного отрицания”.

Но Павел Петрович не сдаётся:

“ – Семья, наконец, семья, так, как она существует у наших крестьян! – закричал Павел Петрович.

– И этот вопрос, я полагаю, лучше для вас же самих не разбирать в подробности. Вы, чай, слыхали о снохачах?..” [3, с. 53].

Базаров осуждает недостойное поведение “снохачей” с этической, нравственной позиции. Речь, в сущности, идет о том, что мужики ни в семейном, ни в общественном быту (“община”) не выдерживают того принципа, на котором это “постановление” было основано. В этой, нами сейчас рассматриваемой ситуации, Базаров обсуждает не принцип, а то, что он постоянно нарушается, переступается. Самый принцип, по-видимому, героем одобряется, иначе он не стал бы осуждать мужиков за то, что они его нарушают. Когда Базаров указывает на то, что “все наши акционерные общества лопаются единственно оттого, что оказывается недостаток в честных людях”, он не только не отрицает “честности”, он даже не против “акционерных обществ”, поскольку они, при достаточном количестве честных людей, могли бы принести пользу. Но они бесполезны, однако не потому, что плох принцип, но потому, что он не выдерживается.

В споре же с Аркадием он говорит совсем иначе. В связи с его знаменательным признанием (к которому мы еще вернемся) в ненависти к мужику, который будет когда-то жить в белой избе, Аркадий замечает:

“ – Полно, Евгений ... послушать тебя сегодня, поневоле согласишься с теми, которые упрекают нас в отсутствии принципов.

– Ты говоришь, как твой дядя. Принципов вообще нет – ты об этом не догадался до сих пор! – а есть ощущения. Все от них зависит” [3, с. 121].

Однако, если бы по отношению к “снохачу”, Базаров придерживался бы своей точки зрения (все зависит от ощущений), он не мог бы осудить мужика, нарушающего этическую норму, поскольку он “так ощущает”, у него “так мозг устроен”. На вопрос, который Аркадий, по-видимому, считает “убийственным” для Базарова:

“ – Что ж? – и честность – ощущение?” – Базаров отвечает, как когда-то Павлу Петровичу, “с невыразимым спокойствием”: “– Еще бы!” [3, с. 121]. Отсюда следует, что недостаток честности – не оттого, что плохо устроено общество, а потому, что у людей отсутствует ощущение честности, а это – дело природы, это не социальная проблема.

“Польза” – принцип, и нигилизм Базарова имеет социальные корни. Он против “болтовни”, какую бы благородную окраску она ни имела, потому что человек “забалтывает” настоящие проблемы: простые, но основные, коренные, опорные:

“ – А потом мы догадались, что болтать, все только болтать о наших язвах не стоит труда, что все это ведет только к пошлости и доктринерству...” [3, с. 50-51]. Нельзя сказать, что Базаров был не искренен, когда произносил свой монолог. Повествователь отмечает перемену настроения у Базарова после этого именно высказывания: “Ему вдруг стало досадно на самого себя, зачем он так распространился перед этим барином”. Очевидно, что Базаров наиболее увлечен в этот момент, наиболее откровенен (излишне даже, как он считает). Благодаря этой увлеченности, неконтролируемости своего “речевого поведения”, в его речи, обличающей увлеченность общества бесполезными иностранными словами, проскальзывает слово “доктринерство” – не как обличаемое, но как обличающее. Это, конечно, не “недосмотр” Тургенева. Базаров, отвечая Павлу Петровичу, находится в своей интеллектуально-духовной стихии: “иностранные” слова и выражаемые им понятия ему знакомы весьма близким образом. Он вполне владеет той суммой идей, которую отрицает как бесполезную. Употребив слово “доктринерство”, Базаров как бы “проговаривается”: с помощью бесполезных иностранных слов можно сказать то, что иначе сказать нельзя.

Когда Базаров увлекается и не контролирует свои высказывания, он обнаруживает большую осведомленность не только в сфере отвлеченных проблем, но и в сфере искусства и поэзии, над которыми постоянно иронизирует. Он высказывает предположение, что Пушкин был военным человеком, но вместе с тем, между прочим, и к месту вспоминает мадам Радклифф, которая хотя и была популярна в “образованных кругах”, но ее известность все же не сопоставима с известностью Пушкина, хотя бы по причине, что сторонники “чистого искусства” избрали его “знаменем” своего направления. Мы считаем, что Базаров намеренно шокирует своего приятеля своим невежеством. Эпизод с Пушкиным является моментом очень важного для Базарова разговора с Аркадием, в котором Базаров “раскрывается” перед приятелем с неожиданной стороны и ему становится досадно.

“Однако мы довольно пофилософствовали. “Природа навевает молчание сна”, – сказал Пушкин.

– Никогда он ничего подобного не сказал, – промолвил Аркадий.

– Ну, не сказал, так мог и должен был сказать, в качестве поэта. Кстати, он, должно быть, в военной службе служил.

– Пушкин никогда не был военным!

– Помилуй, у него на каждой странице: На бой, на бой! за честь России!” [3, с. 121].

Приведенных наблюдений, нам представляются, достаточно, чтобы сделать предположение: когда-то Базаров, по-видимому, разделял мнения людей типа Павла Петровича. Он, конечно, не был “идеалистом”, но не был и “натуралистом”, т.е. “материалистом”. Однако он не “опростился” (как впоследствии Лев Толстой), не возвратился к наивно природному взгляду на жизнь, но как бы преодолел “теоретизм”, отвлеченность, кабинетность “широкого” взгляда на жизнь и “реабилитировал” жизнь в ее простейших и фундаментальных проявлениях. То, что говорит Базаров Павлу Петровичу, – это своего рода “самокритика” убеждений Павла Петровича, “отрицание отрицания”. Возможно, сам Базаров отбрасывает свои прежние воззрения как ложные, однако “преодоление” и простое незнание – не одно и то же.

Можно не знать какой-то авторитетной точки зрения на проблему, а можно ее преодолеть; преодоление – всегда отрицание, эта отрицательность – наиболее заметный внешний признак. То, что является по сути преодолением, следующим шагом, оценивается всеми, в том числе и самими “деятелями нового поколения”, как отрицание.

В споре с Павлом Петровичем Базаров говорит: “Да на что нам логика? Мы и без нее обходимся”, – и поясняет: “Вы, я надеюсь, не нуждаетесь в логике для того, чтобы положить себе кусок хлеба в рот, когда вы голодны. Куда нам до этих отвлеченностей!” [3, с. 48]. Логику самого Базарова понять нетрудно: есть первоочередные задачи общества, и решать нужно именно их. С парламентаризмом можно подождать, если “дело идет о насущном хлебе”. Нужно сначала решить эту насущную проблему. Однако она “захламлена”: человека привлекают грандиозные события в ходе мировой истории и роли России. Павел Петрович совершенно естественно полагает, что человек просто обязан думать о таких вещах,

как мировая история, законы и логика человеческого развития и под. Он мыслит Базарова вовсе не там, где Базаров действительно находится. Он бросает Базарову фразу: “Послушать вас, так мы находимся вне человечества, вне его законов” [3, с. 48]. Это в его устах звучит как упрек. Павел Петрович представляет Базарова как человека, разделяющего взгляды П.Я. Чаадаева. Речь, конечно, идет не о близости взглядов Базарова и Чаадаева на место России среди европейских стран. Взгляды Базарова Павел Петрович рассматривает как противоположные своим, но как однопланнные с его взглядами. Чтобы точки зрения могли противостоять как противоречивые и даже враждебные, у них должен быть единый предмет оценки, мнения должны быть высказаны относительно одного вопроса, но тут другая ситуация.

Упреки Павла Петровича Базарову в том, что он (возможно, подобно Чаадаеву) мыслит Россию как бы вне мировых законов, неосновательны. Но не потому, что Базаров мыслит таки Россию как страну, следующую законам истории, а потому, что он вообще не думает о законах истории и о том, следует им Россия в своем историческом бытии или нет. Кругозор Базарова ограничивается “необходимым и достаточным”. Его позиция: надо – до лучших времен – оставить все вопросы, не относящиеся к сугубо насущным, и сосредоточиться на них. По его мнению, “умники наши, так называемые передовые люди и обличители, никуда не годятся, что мы занимаемся вздором, толкуем о каком-то искусстве, бессознательном творчестве, о парламентаризме, об адвокатуре, и черт знает о чем, когда дело идет о насущном хлебе, когда грубейшее суеверие нас душит, когда все ваши акционерные общества лопаются единственно оттого, что оказывается недостаток в честных людях, когда самая свобода, о которой хлопочет правительство, едва ли пойдет впрок, потому что мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы только напиток дурману в кабаке” [3, с. 50-51].

Мы высказали предположение, что Базаров совершает сознательный поворот от “теоретизма”, от широкого, но лишённого жизненной конкретики взгляда на человеческую жизнь, ее проблемы и конфликты, к насущным и повседневным проблемам человеческого существования. Он намеренно суживает свой кругозор, намеренно “обламывая” в себе то, что считает “романтизмом”. Однако Базаров не превращается в наивное жизненное существо, для

которого “насущенный хлеб” действительно становится единственной проблемой. Базаров, по сути, теоретически, то есть “принципиально” обосновывает необходимость возвращения к “первым” вопросам человеческого существования: пища и кров.

Знакомство с Одинцовой доказывает ему существование сферы, далекой от “насушенных проблем”, но близкой к собственной сущности человека – как духовного существа. Нелюбовь к нему Одинцовой не позволяет духовное, “идеальное” начало потопить, растворить в страстной, чувственной любви, именно отсутствие чувственной близости выводит на первый план идеальное начало в любви Базарова к Одинцовой. Сопротивляясь “романтизму”, Базаров стремится поставить на первое место “физиологическое” начало, объяснить все поступки человека “ощущением”. Вместе с тем старательно подавляемый “романтизм” против его воли втягивает его в такого рода отношения между людьми, над которым бы он раньше просто посмеялся.

Базаров как герой романа является “отрицателем” именно этого “отрицательного” состояния жизни. Его социальный “нигилизм” есть следствие и конкретное проявление его тотально отрицательной позиции в отрицательном мире. Будучи крайним представителем требований, выдвигаемых жизнью в самой элементарной форме ее проявления (главное – “ощущение”), он, не утрачивая этой позиции, постепенно, через целый ряд событий (дуэль с Павлом Петровичем, любовь к Одинцовой), оказывается более радикальным, чем Павел Петрович, в идеальном, то есть отвлеченно человеческом, внежизненном, плане. Его любовь к Анне Сергеевне парадоксальным образом оказывается и “физиологической” и “идеальной” одновременно, причем, гармонический союз между этими типами любви оказывается заранее исключенным. Их взаимная антагонистичность является внутренней причиной смерти Базарова как фабульного – жизненно-прозаического – персонажа.

Базаров, таким образом, оказывается таким субъектом бытия, которое с наивысшей силой и принципиальностью оформляет те стремления, какие были рассредоточены между всеми главными героями романа. Это понимает (точнее, предчувствует) сам Базаров, который говорит: “Решился все косить, валяй и себя по ногам”. Все главные действующие силы сосредоточены в Базарове, притом, каждая в своей правде. Базаров оказывается и самим собой, и Пав-

лом Петровичем в наиболее правильным образом выраженных позициях и того, и другого. Он, таким образом, представляется антагонистом автора. Все то, что стремится восстановить истинную (поэтическую) форму бытия Тургенева-автора, и все то, что сопротивляется этому, сосредоточено в Базарове и, в известном смысле, зависит от него. Именно этим, а не общепонятной “печальностью” его судьбы, определена основательность характеристики Базарова как героя трагического по преимуществу.

Цитированная литература

1. Лебедев Ю. В. Роман И. С. Тургенева “Отцы и дети”. Пособие для учителя. – М., 1982.
2. Страхов Н. Н. И. С. Тургенев. Отцы и дети. Русский вестник, 1862, № 2 // Роман И. С. Тургенева “Отцы и дети” в русской критике. – Л., 1986.
3. Тургенев И.С. Отцы и дети// Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. – Т.7. – М., Наука, 1981.
4. Манн Ю. В. Базаров и другие // Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. – М., 1987.

Анотація

У статті запропоновано нетрадиційне тлумачення роману І.С.Тургенева “Батьки та діти”. На погляд автора, Базаров є трагічним героєм, оскільки як архітектонічне ціле він входить не в той чи інший соціально-політичний конфлікт, а в конфлікт із автором роману.

Annotation

The article suggests the untraditional interpretation of I.S. Turgenev's novel *Fathers and Sons*. According to the author's point of view, Bazarov is a tragical hero because, being the architectonic wholeness, he comes not into some social political conflict, but into the conflict with the author of the novel.

Стаття надійшла до редакції 30.01.2006
Статья поступила в редакцию 30.01.2006

**СНОВИДЕНИЕ КАК ПРОДУКТИВНАЯ
ФОРМА ЖИЗНИ ЛИЧНОСТИ:
РОМАН Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
“ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ”**

Во многих произведениях Достоевский прибегает к использованию сновидений. Художественный мир Достоевского преисполнен сновидениями, которые играют важную роль в композиции и сюжете произведения. Зачастую сны подаются настолько реалистично, что практически неотличимы от яви. Более того, сама структура романного мира Достоевского идентична структуре сновидений (парадоксальность, пренебрежение хронологическим временем, скачкообразность в развитии действия и т.п.).

Данной проблематике посвящены работы М.М.Бахтина, Р.Г.Назирова, В. В.Савельевой.

В статье предпринимается попытка обнаружения общих образов и смыслов в сновидениях Раскольникова, их взаимосвязь и влияние на формирование сознательных убеждений героя. Сновидение как особый тип психической активности способно участвовать в процессе формирования личности.

Проанализировав семантику сновидений в романах Достоевского, можно выделить определенные типы снов.

Кризисное сновидение знаменует собой поворот в мировоззрении героя, начало новой жизни и свидетельствует о гармонизации личности с приобщением к общечеловеческим моральным ценностям (“Сон смешного человека”, сон Мити о плачущем ребенке в “Братьях Карамазовых”, последний сон Раскольникова).

Сон – утопия воссоздает картины идеальной жизни, “Золотого века”. Такие сновидения изобилуют описаниями удивительных пейзажей, которые в целом несвойственны для

художественного мира Достоевского (сон Версилова в “Подростке”, второй сон Раскольникова).

Сон – кошмар отличается чрезвычайной напряженностью и драматичностью (первый и третий сон Раскольникова, сон Раскольникова о смеющейся старухе, сон Свидригайлова в “Преступлении и наказании”, сон Ипполита в “Идиоте”, сон Аркадия о красном пауке в “Подростке”).

По наблюдениям Р.Г. Назирова, “большие сны героев, напоминающие вставные новеллы, отличающиеся повествовательным характером и обилием массовых сцен, движут вперед сюжеты Достоевского и раскрывают внутреннюю драму героев. Эти сны не предсказывают события сюжета, а сами являются событиями, либо тормозя действие, либо стремительно толкая его” [1, с. 140]. Сны героя, как правило, исполнены значимости не только для него самого, но и для общей логики развития сюжета. Сон представляет собой альтернативную форму бытийного опыта и познания, своеобразный выход в Вечность с преодолением привычных пространственно-временных координат. Взаимовлияние состояний “сон – явь” заключается не только и не столько в общности символов, сколько в проникновении идей сновидения в реальную жизнь, в осознании одного через и посредством другого. Сновидение озаряет дневную мораль, объясняет человека самому себе. Зачастую герой обретает ранее утерянную гармонию именно благодаря работе сновидения.

С этой точки зрения показательны сны главного героя романа “Преступление и наказание”.

Сновидения Раскольникова представляют собой своеобразный цикл, все части которого направлены на раскрытие основной идеи. Это некий роман в романе с обилием сквозных мотивов, развитием сюжета, общей символикой.

В тексте романа сны распределены неравномерно. Первые два сновидения расположены в первой части романа, хронологически они незначительно отстоят друг от друга. Третий и четвертый сны помещены соответственно во второй и третьей

главах. Хронологически и событийно они значительно отделены как от первых двух снов, так и между собой. Последнее, пятое сновидение, вернее рассказ о последних снах, появляется в эпилоге.

Первый и второй сны сняты Раскольникову до убийства и представляют собой диалог идей. Впечатление усиливается контрастностью, диаметральной противоположностью сновидных образов.

Первый сон переносит героя в далекое прошлое, в детство, в родной город. Это невероятно напряженное изображение, исполненное деталей. “Страшный сон приснился Раскольникову” [2, с. 73], – так объявляет его повествователь. Начинается сюжет с точной конкретизации пространственно-временных координат, что в системе поэтики Достоевского всегда является признаком кризиса, грядущей катастрофы. “Он лет семи и гуляет в праздничный день, под вечер с своим отцом за городом. Время серенькое, день удушливый...” [2, с. 73]. Пространство сновидения открыто. Это целый мир в сознании Раскольникова, в котором присутствуют основные символы: город, кабак, проселочная дорога, церковь с зеленым куполом, кладбище, площадь. Мальчик идет с отцом на кладбище мимо кабака. Вокруг много народу, стоит шум и гомон, толпа кричит. Пьяные мужики нашли потеху. В огромную телегу запряжена тощая, жалкая лошадь, которой явно не под силу ее ноша. Рассвирепевший пьяный хозяин начинает бить лошадь по морде, оглоблей по спине. “Но бедный мальчик уже не помнит себя. С криком пробивается он сквозь толпу к евраске, обхватывает ее мертвую, окровавленную морду и целует, целует ее в глаза, в губы...” [2, с. 76].

Просыпается Раскольников в ужасе, он не верит, что действительно хотел убить, он понимает, что не решится. “Неужели я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, разможжу ей череп <...> я ведь не вытерплю, не вытерплю!” [2, с. 77]. Р.Г. Назиров предостерегает от буквального истолкования образов сна: “Ошибочными являются все попытки буквального

прочтения этого сновидения (лошадь – процентщица). Вызванное внешними причинами, сновидение раскрывает внутреннюю борьбу” [1, с. 141]. За парадоксальным сюжетом кроется насыщенная символика, которая раскрывается наиболее полно в соотношении с другими сновидениями и общим развитием действия в романе.

Через сновидное прошлое познается будущее героя, это своего рода трагический вещий сон. Здесь начинает работать закон “обратной перспективы”, сформулированный П. А. Флоренским. Ученый считает, что окружающее нас пространство в различные точки времени обладает различными свойствами. Именно сон убеждает в относительности того течения времени и простираня пространства, к которому мы привыкли в обычной жизни. Флоренский ссылается на сновидения разных людей, где событие, явившееся внешней развязкой сна (например, звонок будильника), в его внутренней логике имеет статус причины, завязавшей весь “сюжет” сновидческих событий. Флоренский приводит следующий пример: посещение “мною” деревенского кладбища, а затем местной церкви, где начинается служба, ударяют в колокол – и его громкими звуками, прервавшими “мой” сон, является как раз звон будильника. Для объяснения своей мысли П. А. Флоренский вводит понятие “вывернутых” времени и пространства. В категориях геометрии Лобачевского, пространство в разные точки времени не равно самому себе, оно характеризуется в значительной мере тем, что его наполняет. Так и время, может бежать или тянуться, а может и перепрыгивать через себя, выворачиваться. Время и пространство при таком подходе становятся не только физическими категориями, они переходят в разряд символов. И для Флоренского сновидение всегда символично, т.к. способно объединить мирские потребности человека с его божественным предназначением.

Аналогичные рассуждения находим у Борхеса: “Образы наших снов <...> воспроизводят ощущения, а не вызывают их,

как принято думать; мы не потому испытываем ужас, что нас душит сфинкс, – мы воображаем сфинкса, чтобы объяснить себе свой ужас” [3, с. 187]. Таким образом, сновидение разрушает представление о первичности причины и вторичности следствия. Будущее, еще только возможное, уже оказывает влияние на настоящее и даже предсказывает его.

Так и сновидение Раскольникова в сжатой символической форме содержит в себе “отголоски” будущего, неведомого пока ни герою, ни читателю. Еще даже не совершив преступления, Раскольников сам почти что физически ощущает страдание другого живого существа. Сон посредством художественного образа раскрывает не только характер, но и судьбу героя. В противоположность холодной рассудочной теории о праве сильного на убийство никчемных бесполезных людишек, сон открывает сострадающую и страдающую душу. Для Достоевского крайне важно именно такое постижение Истины, опирающееся на взеземное откровение, в отличие от рациональных доводов измученного интеллекта, который отталкивается от несовершенных законов несовершенного общества.

По наблюдениям В.В. Савельевой, именно первое сновидение представляет собой развернутый психологический портрет Раскольникова. “В разных образах этого сна перед нами как бы четыре роли, которые играет Раскольников в жизни: роль жертвы (кляча), роль убийцы (Миколка), роль свидетеля страданий (толпа), роль борца за униженных (мальчик). Все эти четыре роли живут и спорят в душе Раскольникова, но роль убийцы временно берет верх” [4, с. 124].

Второй сон прямо противоположен первому. Это сон – идиллия, очень тихий, спокойный. Он в Египте, повсюду растут пальмы, рядом журчит вода, переливается на солнце золотом песок. Он пьет воду и не может напиться. “Вдруг он ясно услышал, что бьют часы” [2, с. 83]. Здесь часы выступают в качестве знака, определяющего переход от вневременной идиллии к реальному миру, в котором абсолютная гармония

заменяется хронологическим порядком. Бой часов прерывает сновидение, резко возвращая героя в действительность. Из максимально открытого пространства сновидения, Раскольников возвращается в замкнутое и ограниченное пространство своей комнаты. Не только мотив жажды, но и мотив недопитой воды свяжет этот сон-грезу с последующими событиями романа. Только перед развязкой Раскольников подумает: “Если уж надо выпить эту чашу <...> Пить, так пить всё разом...” [2, с. 435]. Но здесь вода ассоциируется не только со страданиями, которые еще предстоят герою, но и согласно мифологической традиции, представляет собой ситуацию, предшествующую акту творения. Вода – это первооснова мира, это всеобщий хаос, содержащий в себе зачатки будущего порядка. С этой точки зрения, жажда Раскольникова соответствует его стремлению к переосмыслению жизненных ценностей, к обустройству нового мира. Не случайно действие сна происходит в Египте. Это, в данном контексте, прежде всего ветхозаветная страна, где на долю библейских персонажей выпадает изрядная доля страданий. Это пустыня, в которой предстоит свершиться чудесам. Умиротворяющий пейзаж диссонирует с той бурей страстей, которая разыгралась в душе Раскольникова. Этот сон – забвение предстает как реализация бессознательного стремления Раскольникова освободиться от навязчивой идеи-доминанты, искажающей человеческую природу, затмевающей разум, отъединяющей его от “живой жизни”.

Среди литературных источников сна Назиров указывает на стихотворение М. Ю. Лермонтова “Три пальмы”. Исследователь отмечает использование общих цветowych эпитетов (золотой и голубой), а также некоторые сюжетные переключки. “У Лермонтова после идиллии происходит убийство, у Достоевского тоже. ...По скрытой ассоциации с путниками, срубившими пальмы, видение парадоксально предсказывает трагедию” [5, с. 95]. Однако, полемизируя с Назировым, Г.А. Краснова обнаруживает, что “все детали диаметрально противоположны:

Лермонтов	Достоевский
“В степях аравийской земли”	“В Африке, в Египте”
“песчаные степи” / “летучие пески”	“песок”, смешанный с “разноцветными камнями”
“три пальмы”	“пальмы растут целым кругом”
“почва бесплодная”	“оазис” [6, с. 80].

Нет также достаточных оснований утверждать, что в “Трех пальмах” речь идет именно об убийстве. По мнению автора, персонажи этих двух произведений противоположны друг другу: “Раскольников ропщет, что ему мало дано, пальмы – что им некому отдать свои сокровища. ... Неправомерно, видимо, и сопоставление раскольниковской жажды “чистой жизни” с алканием “Трех пальм”: их жизнь чиста” [6, с. 81].

Третий сон снится Раскольникову на следующий день после убийства. Это сон-кошмар, принадлежащий к виду необъявленных снов. Он помещен во второй главе второй части романа. Это сон во сне, сон-матрешка, сон, не имеющий границы. Ему мерещится, что на лестнице квартальный надзиратель страшно избивает его квартирную хозяйку. Много свидетелей, как и в первом сне, очень шумно, стоит гомон, какофония звуков нарастает. Потом вдруг наступает полная тишина. Раскольников испытывает “безграничный ужас”, его пугает вероятность разоблачения. Из всех снов Раскольникова этот самый реалистичный. Все мучительные события дня убийства находят свое отражение в сне. Страх, испытываемый Раскольниковым в комнате (“он хотел было запереться на крючок, но рука не поднялась...” [2, с. 118]), заставляет вспомнить пережитый ужас после убийства, когда он обнаружил, что дверь была не заперта на крючок, а потом притаился за дверью и слушает, как снаружи стучат, зовут старуху, разговаривают о том, что дверь “не на замке, а на запоре, на крючке то есть” – “значит, кто-нибудь из них дома” [2, с. 95]. Когда он стоял за дверью, ему казалось, что “он точно окостенел, что это точно во сне, когда снится, что догоняют, близко, убить хотят, а сам точно прирос к месту и

руками пошевелить нельзя” [2, с. 94]. И в этом сне после убийства Раскольников не может руки поднять и чувствует: “страх, как лед, обложил его душу, замучил его, ооченил его” [2, с. 118]. По наблюдениям В.В. Савельевой, “в этом сне явно присутствует остаточная злая энергия убийства, нет мотивов раскаяния, но максимально нарастает мотив даже не страха, а “нестерпимого ощущения безграничного ужаса”. В этом сне тоже есть деталь, которая соотносит Раскольникова с жертвой: услышав во сне голос поручика Пороха, “он затрепетал как лист”, а в сцене убийства Лизавета “задрожала как лист”. Но еще ранее, после первого сна, повествователь замечает: “Он дрожал как лист” [4, с. 28]. Именно благодаря образам, рожденным сновидением, Раскольников остро ощущает и вполне четко осознает, что стал не только преступником, убийцей, но и жертвой. В третьем сне Раскольников в растерянности восклицает: “Что это, свет перевернулся, что ли?” [2, с. 118]. И действительно, для измененного сознания Раскольникова, теряется четкая граница между сном и реальностью, точнее между реальностями сновидной и действительной. Он приходит к пониманию зыбкости привычных фактов, теория окончательно теряет свою стройность и логическую убедительность. Ведь если во сне, как в жизни, то и в жизни все может быть, как во сне?

Четвертое сновидение композиционно размещено в центре романа. Оно ставит героя перед выбором – безумие или покаяние, постоянный страх разоблачения или добровольное признание. Раскольников вновь видит себя готовым совершить убийство. В этом сновидении по-прежнему отсутствует четкая граница между временем – пространством сна и яви. Кризисную ситуацию подсказывает четкая временная определенность. “Он забылся; странным показалось ему, что он не помнит, как мог он очутиться на улице. Был уже поздний вечер” [2, с. 241], – так начинается описание. Проснувшись, Раскольников не может сориентироваться в происходящем, настолько плотно переплетены обе реальности. Опять нарушается линейный ход времени. Пристальный взгляд Свидригайлова, возникшего фактически из сна, не только заставляет Раскольникова

проснуться, но и, возможно, определяет тревожность сна. Здесь, как и в первом сновидении, присутствует образ толпы. Раскольников шел по улице, пытаясь вспомнить какое-то важное дело, ради которого он, собственно, и вышел из дому. Но во сне срабатывает защитный механизм вытеснения: Раскольников так и не смог вспомнить, что он идет убивать старуху. Парадоксальность и алогичность определяют этот сновидный сюжет. Все происходит как будто само собой. Внешняя причина логически никак не связана с самим событием. Раскольников, увидев на стене салоп, настораживается. Хотя этот предмет сам по себе и не представляет опасности, но в сновидении – это зловещий образ, вселяющий тревогу. Именно за салопом прячется смеющаяся жуткая старуха.

Значителен в этом эпизоде мотив лица. Старуха тщательно прячет лицо, скрывшись в углу за салопом, и, кроме того, низко опустив голову. Раскольников так и не смог разглядеть лица, хотя знает, что это точно она. “Он испугался, нагнулся ближе и стал ее разглядывать; но и она еще ниже нагнула голову. Он пригнулся тогда совсем к полу и заглянул ей снизу в лицо, заглянул и помертвел: старушонка сидела и смеялась...” [2, с. 242]. Здесь присутствует контрастная переключка со сценой убийства Лизаветы, которая приняла смерть практически безропотно, даже не прикрыв лицо рукой.

По наблюдениям М.М. Бахтина, действие в этом сновидении развивается по законам карнавального жанра: “В сне Раскольникова смеется не только убитая старуха (во сне, правда, ее убить оказывается невозможным), но смеются люди... смеются все слышнее и слышнее. Далее появляется толпа, множество людей и на лестнице и внизу... Перед нами образ развенчивающего всенародного осмеяния на площади карнавного короля-самозванца” [7, с. 290].

Характерно, что старуха в сне героя “так и заливалась тихим, неслышным смехом”, “так вся и колыхалась от хохота” [2, с. 242] – и Порфирий Петрович, загоняющий Раскольникова в угол, в третьем свидании с ним смеется “нервным, продолжительным смехом, волнуясь и колыхаясь всем телом”

[2, с. 286]. Посредством смеха оба преследователя Раскольникова обретают над ним безграничную власть. И если смех Порфирия Петровича имеет цель притупить бдительность Раскольникова, то смех старухи из сна соотносит ее с фольклорным образом Бабы Яги. Оба смеющихся субъекта никак не ассоциируются с представлениями о веселье. Смех Порфирия Петровича – это провокация, обман. Смех старухи – попытка внушить ужас, парализовать душу. Есть еще одна деталь, которая сопоставляет Алену Ивановну и следователя. Разговаривая с Раскольниковым, он непрерывно “кудахчет”, бегаёт по комнате, “все быстрее и быстрее передвигая свои жирные ножки, все смотря в землю, засунув правую руку за спину...” [2, с. 289], словом, ведет себя подобно курице (добавим сюда женоподобный вид Порфирия). Если мы вспомним о ярком внешнем признаке Алены Ивановны, представленном в первой сцене романа: “На ее тонкой и длинной шее, похожей на куриную ногу, было наверхено какое-то фланелевое тряпье...” [2, с. 36], то похожесть ее с Порфирием Петровичем становится совсем очевидной. В своем смехе они одинаково возвышаются над Раскольниковым.

Л.В. Карасев указывает на амбивалентность смеха, на его связь одновременно как со злом, так и с благом. Таким образом, смех старухи и следователя – это осмеивающий, принижающе-оскорбляющий самолюбие героя, показывающий ему недостижимость и тщету всех попыток оправдать себя (старуха жива и смеется над ним как своим, так и чужим смехом). Но в то же время, учитывая полифункциональность смеха, в случае с Раскольниковым, он предстает как возрождающий, способный (через свою антитезу – стыд), вести к благу.

Важен еще один смысл смеха в разбираемых сценах. И смех старухи, и смех Порфирия Петровича обнажают Раскольникова, переводят его страхи в разряд осознаваемых.

Обращает на себя внимание еще один аспект образа смеющейся старухи. Согласно теории архетипов К.Г. Юнга, старуха, не желающая умирать, воплощает конкретную реализацию архетипа Матери. Архетип всегда амбивалентен, он

содержит в себе как положительные черты, так и отрицательные. С этой точки зрения, обнаруживаем, что положительной стороной архетипа Матери является Пульхерия Ивановна. Мать для Раскольникова является образцом доброты, смирения, заботы, понимания (традиционно эти черты характера считаются женскими достоинствами). Старуха – это негативная сторона комплекса. “В негативном плане архетип обычно представляет нечто тайное, загадочное, темное: бездну, мир мертвых, все, что поглощает, искушает и отравляет, т. е. вселяющее ужас и неизбежное, как судьба” [8, с. 216]. И, действительно, если живая Алена Ивановна поражает Раскольникова своим спокойствием, расчетливостью, холодностью, то воскресающая во сне и в сознании героя старуха является реализацией кошмара, от которого становится практически невозможно избавиться.

Последний сон снится Раскольникову уже на каторге, и приведен он в конце романа. Фактически, это сжатый пересказ всего того, что снилось ему во время болезни. Этот сон не похож по настроению на все предыдущие. Он дан как притча, в законченном виде, изложен подчеркнуто спокойно и незэмоционально. Сон представляет собой сцену Апокалипсиса, рассказ о трагичной судьбе человечества. Это предупреждение, предостережение. Образы сновидения максимально обобщены, действующее лицо – это все человечество. Планету поражает страшная болезнь, “микроскопические трихины”, которые уничтожают все живое. Человечество вымрет, останется в живых лишь несколько, достойных начать новый род, обустроить новый мир с новыми порядками.

Данная сновидная модель характерна для всего творчества писателя в целом. Аналогичную фабульную основу можно заметить в “Сне смешного человека”, в сне Версилова. Это рассказ об утраченной гармонии и о надежде создать новый Космос. Для Раскольникова это этап перехода к другой жизни, это выздоровление, освобождение от власти идеи. В реальной жизни Раскольников противопоставляет себя обществу, он горд своей индивидуальностью. В сновидении, посредством

художественного образа, приходит осознание трагедии разобщенности людей. “Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем в одном и заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром” [2, с. 449]. По сути дела в этих словах в очень лаконичной форме содержится и смысл идеи Раскольникова, и его личная судьба.

Весь цикл сновидений связывают общие образы и мотивы (лошадь, толпа, шум, смех, страх). Кроме того, очевидна особая хронология сновидных сюжетов. От сугубо личного детского впечатления, через пласт почти мифологических воспоминаний (второй сон), через беспокойное, страшное настоящее, – к не менее ужасному будущему всего человечества. Это переход от личной беды к катастрофе вселенского масштаба. Такой принцип свойственен Достоевскому, ведь, если хоть кто-нибудь несчастлив, то разве можно сказать, что на Земле царит гармония? Для его героев личное горе всегда осмысливается как глобальная трагедия, и обратно: абстрактные понятия становятся жизненно важными.

С точки зрения развития пространственных представлений весь сновидный цикл Раскольникова направлен на выход в бесконечное пространство Вечности. События третьего и четвертого снов происходят в закрытом пространстве, и центральное место в них занимают образы комнаты и лестницы. Действие первого, второго и последнего сновидений происходит в открытом пространстве: на краю города, у кабака; в оазисе; наконец, охватывает весь мир, селения, города и государства.

На протяжении всего романа четко прослеживается логика укрупнения масштабов “жертвы” насилия из сновидений Раскольникова: лошадь – старуха – человечество. От них, сознательно или бессознательно, герой жаждал освободиться, в то же время видя себя в роли их освободителя – равно лошади и человечества, выступающих для него лишь объектами подчинения и спасения, как бы “приложением” к собственной личности. И если он сам, будучи в первом сне защитником

убиваемой жертвы (хотя на подсознательном уровне – и убийцей, тем страшным мужиком, и жертвой собственного насилия над собой), в третьем становился уже самым непосредственным убийцей, то в последнем сне мы наблюдаем полную, как бы “нулевую” инверсию: на месте героев-спасителей – ничто, пустое место, они всего лишь вероятны: “Спастись во всем мире могли только несколько человек, это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видал этих людей, никто не слышал их слова и голоса” [2, с. 449]. Роль самого Раскольникова из активной становится пассивной позицией наблюдателя, своего рода “третьего”, который лишь “смотрит” на картину погибающего человечества.

Цитированная литература

1. Назиров Р. Г. Творческие принципы Ф.М.Достоевского. – Саратов, 1982.
2. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. – Л., 1977.
3. Борхес Х. Л. Сочинения в трех томах. Т. 2. – Рига, 1994.
4. Савельева В. В. Сны и циклы сновидений в произведениях Ф. М. Достоевского // “Русская словесность”. – 2002. – № 7.
5. Назиров Р. Г. Реминисценция и парафраза в “Преступлении и наказании” // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 2. – Л., 1976.
6. Краснова Г. А. Страны и народы в художественном космосе Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. – М., 1998. – № 10.
7. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972
8. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. – Минск, 2004.

Анотація

У роботі розглядається сновидіння як специфічний засіб набуття істини. Сновидіння, поруч з активними формами буттєвого досвіду, також може брати участь у процесі

становлення особистості. Досліджується цикл сновидінь Раскольникова з точки зору спільності символіки, наскрізних мотивів, розвитку сновидного сюжету. Аналізуються такі особливості сновидіння як парадоксальність, алогічність, зворотність простору-часу. Відзначається спільність сновидіння з міфом та художньою творчістю.

Annotation

The work is devoted to the examination of dream as a specific means of truth discovery. Along with the active forms of objective reality experience, dream can take part in the process of personality formation. Raskol'nikov's series of dreams are examined in terms of symbolics similarity, continuous motives and the development of the dream plot. Such peculiarities of dream as paradoxicality, illogicality, reversibility of space and time are analyzed as well. The common features of dream and both myth and art work are pointed out.

Стаття надійшла до редакції 14.03.2006
Статья поступила в редакцию 14.03.2006

**ПОЕТИКА КОНФЛІКТУ У ДРАМАХ
ГЕРГАРДА ГАУПТМАНА "РОЗЕ БЕРНД"
І ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА "БРЕХНЯ"**

Драма Гергарта Гауптмана "Розе Бернд" ("Rose Bernd") написана в 1903 році. У ній порушена низка морально-етичних проблем, які були предметом прискіпливої уваги літераторів на початку ХХ століття. Актуальні вони й донині. Адже тут по-новому осмислюються усталені погляди на взаємини між чоловіком і жінкою, а звідси – пов'язані з ними питання суспільної поведінки окремої людини. Особливий інтерес викликає їхня реалізація на основі конфлікту між традиційними нормами моралі та особистісною моральністю. Таке окреслення спонукає до переосмислення звичних етичних рамок.

Звернення Г. Гауптмана до зазначеної проблематики закономірне. Це зумовлено пріоритетами його художнього мислення. Серед них відзначимо пошук нових підходів до одвічних приписів у різних сферах життя. Саме тут закорінений органічний перегук з темою емансипації людського духу, що стала вираженням конфлікту світовідчуття та світосприйняття. У драматургії автора твору "Ткачі" її проявом стали розбіжності між суспільними постулатами та їхнім втіленням у дійсності. Вони закроювалися у п'єсі "Перед сходом сонця". У драмах "Самотні", "Боброва шуба", "Затоплений дзвін" спостерігається їхнє продовження. Щоправда, в більш прихованій формі. Підтекстова інформація згаданих творів, супровідні нашарування окремих фрагментів тексту допомагали глибше оцінити естетичні орієнтири доби.

Тут слід виокремити новітні ідеї в моральній площині, які на сторінках творів Г. Гауптмана отримали оригінальну інтерпретацію. Звідси – цілком логічною постає увага до його творчого доробку з боку Володимира Винниченка. Адже спектр морально-психологічних проблем, порушених лауреатом Нобелівської премії (1912), був предметом і його студій. Аналізуючи еволюцію художнього мислення драматурга, на цей факт

вказав С. Михида: “У полі зору Винниченка перебувають кращі європейські драматурги того часу: Гауптман, Ібсен – яскраві представники нової драматургії, творчість яких трактується як “драма ідей” [1, с. 29]. Дослідник засвідчує враження В. Винниченка під впливом їхньої поетики, посилаючись на переписку драматурга з Є. Чикаленком. Підтвердженням постає уривок листа від 5-го жовтня 1910 року. Так, автор твору “Брехня” писав: “Гауптман, Ібсен теж беруть ідею і воплощають її в дію й образи” [1, с. 29].

Інтерес В. Винниченка до творчості Г. Гауптмана зумовлений його зацікавленням натуралістичним окресленням дійсності. Саме у руслі цих естетичних уподобань вагомо звучить переоцінка моральних вартостей, що має стрижневе місце у Винниченкових творах. Цей факт доречно виокремлює Р. Багрій: “Щоб зрозуміти дореволюційні драми й романи Винниченка, треба придивитися до натуралізму” [Цит. за: 2, с. 248]. Такі аргументовані оцінки допомагають віднайти шлях до розуміння багатьох нез’ясованих питань, порушених драматургом.

У цьому контексті заслуговують уваги й спостереження В. Панченка. Дослідник слушно наголошує на творчому поступі В. Винниченка в 1907-1916 рр. і виценовує такі ознаки, як “посилення раціонального начала, проповідництво, різкий акцент на проблемі морально-психологічного змісту” [2, с.50]. Чи не тут криється особливе етичне наповнення драми “Брехня”, створеної в цей час? Бо ж вона вийшла у світ 1910 року, “щоб принести славу і автору, й українській літературі загалом” [1, с. 31].

У драмі Г. Гауптмана “Розе Бернд” “як характеристика, так і побудова виявляє типові обриси натуралістичного стилю” [3, с. 63]. Тут і закроена суголосність п’єси “Брехня” В. Винниченка з твором німецького автора. Спільне зосереджене насамперед у ідейно-художній структурі. Типологічні паралелі окреслюються також проблематикою та її реалізацією на рівні схеми конфлікту. В обох п’єсах нового якісного змісту набуває мотив зіткнення між моральними принципами суспільства та окремої людини. На його основі увиразнюється відмінність між загальноприйнятою мораллю та моральністю особистості, суттєві різбіжності між ними в реальному житті.

Наголосимо: окреслення визначальних особливостей конфлікту у драмі “Розе Бернд” та його типологічне зіставлення з поетикою конфлікту у драмі “Брехня” В. Винниченка має суттєве значення для розуміння іманентних структур нової драми, її жанрово-стильових домінант. Вагомість порівняльного аспекту дослідження для розуміння жанрологічної структури загалом переконливо обґрунтовує Р. Гром’як. Згідно тези вченого, “категорія “жанр” узагальнює читацьку і літературознавчу сфери досвіду, набутого в діалозі культур” [4, с. 13]. Аналіз в подібному ракурсі дає можливість виокремити спільне й відмінне, що співвідноситься з тематичними, сюжетними і композиційними пластами драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Полярні моральні цінності, розбіжні світоглядні позиції, які в поетиці нової драми надавали конфліктній схемі художньої доцільності й виразності, створювали подвійний план сприйняття драматичної ситуації. Це сприяло її більш об’єктивному висвітленню. Звідси – особливої уваги заслуговує розгляд конфлікту в п’єсах “Розе Бернд” та “Брехня” крізь призму натуралістичного об’єктивізму. Дослідження в такому ракурсі важливе з огляду на те, що для творців нової драми не було “жодних керівництв, крім об’єктивності, жодних цілей, крім істини” [5, с. 46]. Йдеться про логіку сприйняття явищ життя. Вона визначає домінантні лінії художніх систем Г. Гауптмана та В. Винниченка. Зокрема це стосується такого їхнього складового компонента, як конфлікт. Він виконує особливу функцію в художньому освоєнні дійсності. На основі розвитку конфліктної схеми закрюємо бесіду про висвітлення аспектів творів, пов’язаних з проблематикою жанру та стилу в контексті українсько-німецьких літературних зв’язків. Подібне дослідження сприяє розумінню тенденцій як німецького, так і українського літературного процесу, для осмислення якого велике значення має тенденція, виокремлена М. Ткачуком. Дослідник слушно наголошує, що “у ХІХ ст. сформовані століттями традиційні жанрові структури зазнають серйозних трансформацій, оновлень, багатоваріантності, проходив швидкоплинний процес диференціації і синтезу, взаємовиявлення і взаємодоповнення, поєднання жанрів, літературних родів” [6, с. 6].

В основу сюжету драми “Розе Бернд” лягли факти, що мали місце під час судового процесу 1903 року. В ньому Г. Гаупт-

ман приймав участь в якості присяжного. Драматург став свідком того, як життєві колізії селянки з Гіршбергу привели її на лаву підсудних. Події з реального життя сільської дівчини стали для нього підґрунтям, на якому побудована фабула драми. Наголосимо: в даному випадку не йдеться про цілковиту ідентичність життєвих перипетій реальної постаті та героїні твору. Цей факт підтверджує аналіз К. Гільдебрандта. Дослідник слушно доводить, що „в драмі залишився тільки основний мотив: вбивство дитини з сорому та глибокого відчаю; в усьому решта значною мірою наявна вільна літературна інтуїція” [7, с. 53].

У драмі Г. Гауптмана основний конфлікт розгортається на тлі протиставлення показних суспільних вартостей та справжніх особистісних чеснот Розе Бернд. Це спричинили взаємини дівчини з одруженим чоловіком. Таємні зустрічі дочки Бернда та майже вдвічі старшого за неї Фламма з поглядів суспільних звичаїв розцінюються негативно. Категоричніше ставиться до таких взаємин християнська етика, згідно якої – це одне з порушень десяти заповідей. Незважаючи на імперативність загальноприйнятих доктрин, почуття між Розе та Фламмом не піддається однозначному трактуванню. Осуд традиційних норм моралі нівелюють ознаки справжнього кохання. Суттєве пом'якшення зображених стосунків зумовлює своєрідність ситуації. На перешкоді узаконення почуттів Розе та Фламма стає паралізована дружина старости. Нездоланний бар'єр між закоханими увиразнює його звернення до дівчини: “Як би я хотів, щоб ти стала мою дружиною!” [8, с. 188]. Така умовність засвідчує, що це прагнення так і залишиться на рівні нереалізованого. Звідси – неадекватність підходу до змальованої проблематики за звичними оцінювальними мірками. Вони не в змозі охопити етичну площину проблеми.

Панорамність проблематики драми підкреслює невідповідність жорстко регламентованих норм умовам реального життя. Це й спричинює особистісний конфлікт Розе Бернд. У ньому сконцентрована багатогранність життєвого драматизму. Відтак форми традиційного „зіткнення характерів” не мають вирішального впливу на його сприйняття. Сценам сутичок між дійовими особами відведено мінімум місця. Драматичний перебіг подій визначається причетністю постатей твору до страждань людини

та людства, бажанням збагнути причини цих страждань, відчуттям особистої відповідальності за наявний стан речей. І характери героїв розкриваються не стільки у формах боротьби за певні конкретні інтереси, скільки у формах осмислення суперечностей свого часу, у болісному відчутті цих суперечностей, у пристрасній зосередженості на пізнанні їх природи. Окреслені фактори істотно змінюють художню структуру конфлікту, не зменшуючи при цьому його високий драматизм.

Драматичний конфлікт у драмі “Розе Бернд” спричинений віяннями мистецького модернізму кінця ХІХ – початку ХХ століть. Вектори розвитку стильових тенденцій доби визначали його багатогранне сприйняття, яке вже не покривається активними діями, інтригою, зовнішньою динамікою. Більш значущими відтепер стають протистояння між розумом і почуттям, вдало відтворена атмосфера, психологічні нюанси, а відтак – зіткнення світобачень. Як справедливо підкреслює Т. Шах-Азізова, “часто причини того, що відбувається, в новій драмі перебувають десь поза сферою прямих зіткнень героїв” [5, с. 39]. Йдеться не про одну подієву лінію зримих сутичок між персонажами, а про насичений конфліктами світопорядок.

Конфліктна схема, реалізована Г. Гауптманом в драмі “Розе Бернд”, відбиває нові для драматургії на зламі століть змістові ракурси зображення життя. Авторські ходи в її осмисленні, де в центрі – інтуїція, досягають важливих істин. Адже тут має місце розвиток оригінальних штрихів мотиву зіткнення людини та суспільства. В його парадигмі Г. Гауптман випробовував й утверджував нові змістові форми, які поставали притаманною рисою його невтомних пошуків адекватного жанрового навантаження. Бо ж, на слушне зауваження М. Ткачука, “матриця жанру фіксує певну проблемно-тематичну ознаку твору, але не вичерпується нею, хоч головне для неї тип змісту” [6, с. 5].

Переосмислення стереотипного драматичного конфлікту в драмі “Розе Бернд” зумовило увиразнення внутрішньо-психологічного малюнку душевних колізій. Вони – наслідок не сліпого фатуму в наївно-фаталістичному смислі слова, а стійкої конфліктної реальності. На ній базується розвиток конфліктної схеми в драмі, що витікає безпосередньо зі змін емоційних станів Розе, Фламма, Августа й, певною мірою, Штрекмана. Їхне

акцентування відбувається у внутрішньому суперечливому світі персонажів, який зазнає конкретно-історичних впливів.

Звідси – специфіка конфлікту в драмі “Розе Бернд” не визначається лише на основі протистояння позитивних і негативних героїв. Традиційне протиборство протилежних сил в драмі наявне. Однак воно не є чинником конфліктної гостроти в її звичному розумінні. Сама розстановка протидіючих сторін знаменує новий рівень, якісно відмінний від попередньої драматургії, та певну еволюцію в змалюванні Г. Гауптманом драматичного конфлікту. Йдеться про антагоністичні відносини не вороже налаштованих одне до одного персонажів, а радше про умови дійсності епохи зламу століть, протиріччя між раціональними прагненнями людини та нераціональними. Тут наявна й щира в своїй основі протидія цим прагненням.

Першовитоки драматичного конфлікту в „Розе Бернд” закладені самим життям, історичним розвитком подій, в якому домінують роль відіграють суспільні обставини. В цьому контексті заслуговує уваги увиразнення К. Гільдебрандтом натуралістичної бездіяльності “героя” в драмі. Дослідник наголошує: “Розе Бернд здалася на поталу долі, жодного разу вона не намагається настійливо протистояти розвитку подій. Цим вона приєднується до низки подібних персонажів, які демонструють Гауптманові натуралістичні драми, серед них ткачі, Флоріан Гайер, Ганне Шель чи візник Геншель та пані Йон. Їм не звільнитися від пут, які створюють для них схильність і середовище; вони, чинячи більший чи менший опір, стають жертвою відповідних неминучостей” [7, с. 60-61].

На підґрунті змалюваних умов, що мають визначальний вплив, в драмі “Розе Бернд” спостерігаємо поєднання зовнішніх виявів поведінки та дисгармонії внутрішнього світу персонажів. Таким чином, конфлікт твору має двовимірний характер. Бінарність конфліктної схеми визначається залученням як традиційних колізій, так і типових для нової драми перебігів емоційних станів в структуру твору. Зіткнення між, з одного боку, Розе та Штрекманом, а з іншого – між Фламмом і старим Берндом увиразнюють тло епохи, в контексті якої постає сутичка в душах персонажів. Вагомість обох факторів для розвитку сюжету неза-

перечна. Бо ж поряд з подіями ядро конфлікту складають переживання, самопочуття дійових осіб.

Боротьба почуттів в драмі “Розе Бернд” видається навіть більш істотною для розгляду конфліктної схеми, ніж саме протиборство між персонажами. Як слушно зауважує К. Гільдебрандт, “звична інтрига, яку можна було б назвати структурною ознакою класичної драми, в цьому творі не відіграє жодної ролі; Штрекман шантажує дівчину та шукає своєї вигоди” [7, с. 60]. Отож, попри зримі сутички між постатями твору, більшої ваги набувають внутрішні протиріччя їхнього духовного світу. Те, що вони відбуваються в обставинах звичайного, буденного життя, на тлі сімейно-інтимних відносин, підкреслює прагнення Г. Гауптмана надати більшій правдоподібності, вірогідності змальованим подіям.

Гамма емоцій Розе Бернд постає перед поглядом реципієнта у вигляді процесу, рушійною силою якого є конфлікт в душі дівчини. Він визначається колом моральних норм, яких героїня намагається дотримуватися, однак, зрештою, частіше порушує. Усвідомлення цього факту спричиняє справжній драматичний поєдинок в її свідомості. Вона переживає психологічно глибокі та складні колізії. Її внутрішній світ сповнений душевних мук. Невипадково дівчина заявляє пані Фламм: “Найкраще для мене було б кинутися у воду!.. Раз таке сталося... Боже, прости мені мій гріх!” [8, с. 211].

Страждання Розе зумовлює усвідомлення, що вона переступає через моральну межу. Та все ж вона намагається доступними їй методами боротися за дешицю власного щастя. Про це свідчать слова дівчини, що вона відстоїть свої права [8, с. 194]. Вдало відтворений арсенал засобів, до яких вона вдається, аби тільки Штрекман не розголосив її таємниці. Намагаючись змусити машиніста локомотива мовчати, Розе спочатку погрожує розправитися з собою. Однак її вислови про те, що вона щось вчинить з собою [8, с. 195] та повіситься вдома на поперечині [8, с. 195] бажаного ефекту не досягають. Тільки сміх Штрекмана викликає погроза розбити йому голову [8, с. 195]. Зрештою героїня драми пропонує йому дванадцять талерів [8, с. 196] – весь масток, яким вона володіє.

В сцені зі Штрекманом Розе поступово проходить стадії переляку, гніву, сум'яття, а зрештою розпачу. Її конфлікт перманентний, він наскрізний та невіршуваний. Адже йдеться про переосмислення світоглядних орієнтацій, перегляд суспільних цінностей. Розе, за доречним міркуванням Е. Гільшера, “сумнівається в справедливості, наявного порядку, тільки уявно божественного та земного, оскільки нездійсненим залишилося її прагнення кохати, розчавлені ногами її людські права на кохання” [9, с. 253].

Сюжет драми “Брехня” співзвучний пріоритетам західно-європейської драматургії. Адже твір, за слушним визнанням С. Михиди, був “однією з перших п'єс В. Винниченка, що піддавалась осмисленню як власне “нова” драма” [1, с. 88]. Звідси – його проблематика. Акцентування відносності загальноприйнятої моралі, а відтак і розвиток на цій основі конфлікту зумовлені, згідно аналізу С. Михиди, прагненням В. Винниченка “загально-визнані норми моралі зіштовхнути з “новими цінностями”, що породжені науковою і суспільною думкою кінця ХІХ – початку ХХ ст.” [1, с.109]. Проблеми, порушені автором, сконцентровані у зверненні Наталі Павлівни до Антіна Михайловича: „Дитинко, пошла брехня завжди найправдоподібніша” [10, с. 147]. Ця репліка героїні особливо важлива для осмислення неоднозначності прописних істин. Бо ж не тільки Тось не в змозі зрозуміти, де брехня, а де правда. Він, а разом з ним і реципієнт драми, не довіряють Наталі Павлівні, не впевнені в її самопожертві, піддають сумніву її співчуття до чоловіка. Саме на суперечностях між справжніми чеснотами цієї дієвої особи та їх догматичним розумінням розгортається драматичний конфлікт.

Його оригінальність підштовхує до пошуку нових вимірів моральності. Адже, попри увиразнення, як доречно твердить С. Михида, “слово “брехня” практично втрачає свій зміст” [1, с. 97]. Прагнення осмислити зужилі моральні категорії по-новому спонукає В. Винниченка до всебічного соціально-психологічного дослідження життя тогочасного українського суспільства. Досліджуючи складні взаємини жінки з оточенням, драматург на основі екзистенційної нерівноваги мікросвіту героїв піддає сумніву споконвічні поняття моралі. “Справді, – акцентує Л. Мороз, – не брехнею треба було б назвати всі її [Наталі Павлівни – В. В.] зусил-

ля, намагання створити комфортні умови для душі кожного з дорогих їй, – але словник наш, людей пересічних, надто примітивний, і можна думати, що драматург ужив це слово з сумною іронією” [11, с. 110-111].

Закономірний наслідок зіткнення високих ідеалів та приземленої дійсності в структурі конфліктної схеми зближує твір В. Винниченка із західноєвропейською новою драмою. Не випадково Г. Семенюк наголошує: “В. Винниченко збагатив українську літературу новим типом драми – глибокопсихологічної, в центрі якої точиться внутрішня боротьба і конфлікт, що відбувається між сильними особистостями, трагедія героя вкладається в його душу. В цьому він, безумовно, перегукується із західноєвропейськими письменниками і насамперед з Ібсеном, Мальбе, Гауптманом, Фоссом” [12, с. 38-39].

Для розуміння специфіки конфлікту в драмі “Розе Бернд” важливе посутнє осмислення реальності, її натуралістичне об’єктивне висвітлення. Тільки всебічний показ дійсності в драмі, органічний взаємозв’язок життєвих явищ, що чергуються та переплітаються, може відтворити конфліктність ситуації. Вона змальована Г. Гауптманом майстерно. Репрезентація художньої дійсності в драмі – аналог багатогранної картини світу. Її зображення відповідає естетико-гносеологічним завданням натуралістів, які, за словами Д. Наливайка, прагнули “досягнути правдивого та точного, в значенні життєподібності, зображення сучасного життя та дати його “наукову” інтерпретацію, засновану на методі та досягненнях природничих наук” [13, с. 152].

Об’єктивна манера Г. Гауптмана дозволяє зарахувати його до небагатьох авторів, які змальовують не протистояння абстрактних постатей з маловірогідними рисами характеру, а конфлікт світопорядку та світовідчуття. Пластична сила драматурга в п’єсі “Розе Бернд” виявляється в тому, що він, змалювавши дуалістичність внутрішнього світу персонажів, переніс акцент боротьби зі сфери міжлюдських стосунків у площину суперечливості природи самої особистості. Об’єктивізм драми засвідчує відсутність категоричних оцінок щодо вчинків дійових осіб. Жодного з персонажів неможливо розглядати тільки в негативному чи позитивному плані. Добре та погане в поведінці Розе, Фламма, Августа, старого Бернда, Штрекмана злиті воедино.

Вони ані негідники, ані позитивні герої. Їхнє окреслення створює цілісну картину образу. Бо ж, як вагомо акцентує Т. Шах-Азізова, “об’єктивність “нових” драматургів змушує показувати навіть улюблених і страждаючих героїв у всій їхній недосконалості та суперечливості” [5, с. 58].

У цьому контексті заслуговує уваги вдале зіставлення Леся Українкою Гауптманової та Ібсенової драм. Як слушно відзначала дослідниця, суттєва відмінність між ними полягає в тому, що драми норвезького драматурга „часто нагадують суд, в якому процедура ведеться тільки для форми, бо всім заздалегідь відомий вирок” [14, с. 234]. Підтвердження для тези творця “Лісової пісні” можемо віднайти в деннику Г. Гауптмана. Він писав: “Судити аж ніяк не є моїм фахом, я здавався б собі в функції судді нахабним та безбожним” [15, с. 123].

Змальована Г. Гауптманом ситуація, покладена в основу сюжету драми “Розе Бернд”, доводить справедливість висловленої тези. Бо ж у творі спостерігаємо відбиток життя, яке аж ніяк не складається з простого ланцюжка послідовних явищ. Їх в драмі не можна втиснути в усталені рамки. Тут має місце науковий підхід драматурга до дійсності. Він не зводиться до виведення формули, крізь призму якої можна робити однозначні висновки. Про це свідчить запис в деннику драматурга: “Твори мистецтва – не арифметичні приклади” [15, с. 123]. Науковість Г. Гауптмана – це передусім тверезий, неупереджений погляд на речі, зважування всіх “за” та “проти”.

Подібно до вченого Г. Гауптман занурювався в складні психологічні перипетії дійових осіб драми “Розе Бернд”, пізнавав закони життєвих колізій. У творі наскрізним є замисел всебічного, об’єктивного зображення персонажів, увиразнення їхньої багатогранності в позитивному та негативному баченні. Тут б додати: об’єктивізму нової драми притаманна відсутність критичного ставлення до людини. Цей факт засвідчував Г. Гауптман: “Моралізуюча позиція цілком застаріла. Ми вже не настільки обмежені, щоб бути критичними до людини. Ми можемо бути об’єктивними або сміятися” [16, с. 33]. Майже аналогічно трактувала функції нової драми Леся Українка: „Викривальна п’еса тим відрізняється від суспільної, в новому значенні слова, що має на увазі вузько практичну (хоча й нездійсненну) мету: ви-

правлення звичаїв даного середовища (класу, групи, закладу) в рамках наявного ладу, за допомогою лише моралізуючої проповіді чи легкої зміни деталей суспільної машини, – вона звинувачує особистості та оберігає чи, принаймні, милує інституції. Тоді як нова суспільна драма має на увазі саме критику самих інституцій, вона прагне зрозуміти та з'ясувати причини суспільних антагонізмів у всій ширині та глибині” [14, с. 233]. Таким чином, моралізуюча оцінка очевидно суперечить об'єктивному показу, властивому письму Г. Гауптмана.

Конфліктна схема драми “Брехня”, як і в творі Гауптмана, не зводиться до антагонізму негативних і позитивних героїв. Як справедливо відзначає Л. Мороз, “драму “Брехня” складають незчисленні спроби героїв не просто з'ясувати взаємини, а детально аналізувати їх, докопуючись до найглибших причин та мотивів того чи іншого вчинку або й цілого напрямку дій” [11, с. 109]. В складних характерах п'єси В. Винниченка зображальне переважає над виражальним, об'єктивне домінує над суб'єктивним. Манера письма драматурга підштовхує реципієнта до пошуку першовитоків драматичної ситуації. Вона ж відтворює конфлікт, в якому немає винних. Бо становище, в якому опинилися персонажі драми, не залежить від волі окремої людини. У п'єсі, на переконання В. Панченка, “легко вловити відгомін парадоксів та імперативів полемічно настроєного автора, який рішуче повставав проти однозначних присудів на користь невичерпності й багатолітності життя” [17, с. 148-149].

Позиція В. Винниченка щодо постатей його твору виразне об'єктивне сприйняття реального життя, “шматок” якого окреслений ситуацією, з якої годі знайти вихід. Безвихідь закорінена в моральній проблематиці драми. Бо ж герої твору стають заручниками системи моральних норм. Традиційні цінності загальнолюдської спільноти унеможливають їм шлях до власного щастя. Не в змозі жити у відповідності з суспільними вимогами, вони вдаються до витвору нових вимірів моральності. Відтак завдання В. Винниченка в драмі можна звести до намагання розібратися, що ж коїться з суспільною мораллю, чи такими вже незаперечними викладені її істини? “Суб'єктивно В. Винниченко не був заперечником моралі як такої, – резонно підсумовує

В. Панченко, – він лише шукав моделі нової моралі, яка б замінила стару – лицемірну й анахронічну” [2, с.150].

Наголосимо: оригінальність п'єс як Г. Гауптмана, так і В. Винниченка полягає в тому, що вони передають дух часу, відображають побут, спосіб життя, психологію та поведінку людей на зламі ХІХ – ХХ століть. Цей час сповнений переосмисленням “вічних істин”. Відкриття природничих наук, стрімкий економічний злет, політичні зрушення ведуть до поступового позбавлення пересудів минулого, що стримували та пригнічували розвиток думки. Зміни в свідомості суспільства породжують конфлікт світоглядних позицій. Нове сприйняття дійсності слугує каталізатором, що суттєво впливає на підходи до морально-етичних проблем, та їхнього відтворення в драмах “Розе Бернд” і “Брехня” Г. Гауптмана й В. Винниченка.

Цитована література

1. Михида С. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2002.
2. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900 – 1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998.
3. Heise Wilhelm. Gerhart Hauptmann: „Die Weber“, „Fuhrmann Henschel“, „Rose Bernd“. – Leipzig, 1923. – Bd. I.
4. Гром'як Р. Літературознавча рецепція в компаративістичних студіях // Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс. – Тернопіль, 2004.
5. Шах-Азизова Т. Чехов и западно-европейская драма его времени. – М., 1966.
6. Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). Монографічне дослідження. Науковий редактор і післямова доктора філологічних наук, професора Р. Т. Гром'яка. – Тернопіль, 2003.
7. Hildebrandt K. Naturalistische Dramen Gerhart Hauptmanns: “Die Weber“ – “Rose Bernd“ – “Die Ratten“; Thematik – Entstehung – Gestaltungsprinzipien – Struktur. – München, 1983.

8. Gerhart Hauptmann. Sämtliche Werke/ hrsg. von Hans-Egon Hass. – Frankfurt/ M. – Berlin, 1965. – Bd. II.
9. Hilscher E. Gerhart Hauptmann: Leben und Werk; mit bisher unpublizierten Materialien aus dem Manuskriptnachlaß des Dichters. – Frankfurt am Main, 1988.
10. Винниченко В. К. Вибрані п'єси / Упоряд. М. Г. Жулинський, В. А. Бурбела; Авт. вступ. ст. М. Г. Жулинський. – К., 1991.
11. Мороз Л. “Сто рівноцінних правд”. Парадокси драматургії В. Винниченка. – К., 1994.
12. Семенюк Г. Українська драматургія 20-х років. – Київ, 1993.
13. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985.
14. Українка Леся. “Михаэль Крамер”. Последняя драма Гергарта Гауптмана // Українка Леся. Зібр. творів: У 12 т. – К., 1977. – Т. 8.
15. Hauptmann G. Tagebücher 1897 bis 1905 / Hrsg. von Martin Machatzke. – Frankfurt am Main; Berlin, 1987.
16. Hauptmann G. Tagebuch 1892 bis 1894 / Hrsg. von Martin Machatzke. – Frankfurt am Main; Berlin; Wien, 1985.
17. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок. – К., 2004.

Аннотация

В статье сделана попытка сопоставить драмы Герхарта Гауптмана (“Розе Бернд”) и Владимира Винниченка (“Ложь”) на уровне жанрово-стилевых особенностей. Анализируются особенности поэтики конфликта, проблемы стилового своеобразия сквозь призму объективного изображения. Исследуются константные черты поэтики драматургов, имманентные аспекты структуры новой драмы, ее содержательные доминанты и определятельные черты. Освещаются аспекты произведений, связанные с проблематикой жанра и стиля в контексте украинско-немецких литературных связей.

Annotation

In the present article the attempt is made to compare various genre and stylistic peculiarities of G. Hauptmann's play *Rose Bernd* and V. Vynnychenko's *Lie*. The author analyses the peculiarities of poetics of conflict and problems of stylistic originality through the prism of naturalistic objective depiction. The constant features of the playwrights' poetics, the immanent structure of the new drama, its contents dominants and determining features are studied. The aspects of the works connected with the problems of genre and style in the context of Ukrainian-German literary contacts are shown as well.

Стаття надійшла до редакції 20.04.2006
Статья поступила в редакцию 20.04.2006

**ФОЛЬКЛОРНО-СКАЗОЧНЫЕ АРХЕТИПЫ
В РОМАНЕ ХЬЮ УОЛПОЛА “ТЕМНЫЙ ЛЕС”:
К ПРОБЛЕМЕ РЕЦЕПЦИИ
ИНОНАЦИОНАЛЬНОГО В ЛИТЕРАТУРЕ**

“Загадочная”, “гаинственная” Россия – этностереотип, относящийся к одному из самых устойчивых в восприятии инонационального. В контексте проблемы художественной рецепции России – как формирования, так и преодоления стереотипов – интерес представляет творчество английского писателя начала прошлого века Хью Уолпола, для которого, по свидетельству современника, “тайна бытия всегда была скрыта в самом сердце России”, далекой стране “волшебства и грез” [1, с. 20]. Не случайно одним из источников творческого воссоздания образа России в романе Х.Уолпола “Темный лес” (1916) становится сказка.

Связь с фольклором, сказкой содержится уже в семантике названия романа – “Темный лес”. Очевидна связь именно с русским образным мышлением. Лес – дремучий, темный – пейзаж, характерный для русского фольклора. “Под *темными лесами*, под ходячими облаками, под частыми звездами, по красным солнышком...” – традиционный зачин для русской сказки [см.: 2, с. 279]. Именно темный лес – основное место действия практически всех русских волшебных сказок. В фольклоре Британских островов волшебная страна, в которой обитают феири чаще всего представляется как “призрачный, окутанный туманами *остров* в морской дали” [3, с. 214]. Волшебство осуществляется на острове, у моря, на море, за морем, в горах, пещерах, расщелинах, в долине, на холмах, гораздо реже – в темном лесу. Связь образной картины мира, воплощенной в народной сказке, со спецификой ландшафта очевидна, и нет необходимости подробно останавливаться на этом. В данном случае примечательно, что писатель-англичанин прибегает к использованию не только всемирных, но и *русских* фольклорно-поэтических образов. Известно, что русская народная сказка была включена в сферу читательских и научных интересов англичан еще в конце XIX века.

Трехтомное издание А.Н.Афанасьева “Народные русские сказки” (1855-1863) было широко известно среди английских специалистов. Более пятидесяти сказок из собрания Афанасьева были переведены сотрудником Британского музея, этнографом В.С.Ролстоном, который справедливо полагал, что сказка помогает лучшему пониманию национального характера [см.: 4, с. 192]. По мнению французского исследователя Жана Перро, проводившиеся Ролстоном, начиная с 1865 года, “вечера сказки”, где он рассказывал детям (в том числе, как гласит легенда, и детям герцога Мальборо) переведенные им истории, “способствовали проникновению русской народной сказки в культурный мир викторианских детей” [4, с. 192]. О проникновении русского фольклора в Англию свидетельствует интерес столь крупного художника, работавшего в жанре сказки, как Л.Кэрролл. Жан Перро в своем исследовании “*Чудесное путешествие Льюиса Кэрролла в царство русских сказок*” выдвигает гипотезу, что “Алиса в Зазеркалье” создана под влиянием “Василисы Прекрасной”. Сохраняется интерес к русской сказке и в начале XX века. Во время своего пребывания в Москве Уолпол встречается с Артуром Рэнсомом, который с 1913 года собирал в России легенды и сказки [см.: 5, с. 130]. Его сборник *Old Peter's Russian Tales (1916)* “имел значительный успех” среди соотечественников [6, с. 820]. Мы не располагаем сведениями, что Уолпол углубленно изучал или интересовался русским народным творчеством, однако естественно предположить, что образы, мотивы русской народной поэзии повлияли на традиционное для англичан восприятие далекой страны. Можно допустить, что к русской сказке Уолпол приходит через русскую литературу, которую хорошо знал – литературе, как известно, свойственны не контролируемые сознанием “стихийные архетипы” (Мильдон). Наконец, сказочные образы и мотивы могли быть вызваны непосредственным опытом писателя, участвовавшего в составе Русской Армии в боевых действиях в *Карпатских лесах*.

В романе передана жизненная конкретика карпатского леса как основного места действия, и, в то же время, создан сложный многозначный образ Темного Леса, прежде всего, воплощающий суть уолполовской России – ее “неразгаданную тайну” [7, с. 105]. Но “темный лес” в поэтике уолполовского романа

означает и **тайну** человека, душу, не только русскую, но и *все*-человеческую. В сравнении тайны души или тайны как таковой с лесом непроходимым вновь очевидна связь с русским фольклором. Чужая душа – потемки, или темный бор – вариации известной русской поговорки, которую автор часто в различных интерпретациях упоминает в романе – “*the dark forest of the hearts of men*”. Как символическое воплощение души, образ Темного Леса придает психологическому аспекту основное, доминирующее звучание в романе. *Психологическая* интерпретация символа темного леса связана с иными уровнями трактовки – *национальной и сказочной*.

В своем фундаментальном исследовании “Исторические корни волшебной сказки” В.Я.Пропп отмечает, что “сказочный лес, с одной стороны, отражает воспоминание о лесе, как о месте, где производился обряд [инициации – Т.Т.], с другой стороны – как о входе в царство мертвых. Оба представления тесно связаны друг с другом” [8, с. 151]. Центральный мотив романа “Темный лес” – мотив испытания героя-англичанина на чужбине – реализует концептуальную для всего творчества Уолпола проблему стойкости. В данном произведении проблема стойкости обострена до предела, поскольку решается на материале военном – Джон Тренчад, главный герой романа, не только на чужбине, он на войне. В соответствии со сказочной логикой времени необыкновенный поступок героя – отъезд в далекую и чужую страну, чтобы защитить ее – приходится на “особый” возраст [см.: 9, с. 124], выражаемый сакральными 33. Пространства войны и России, совмещаясь в топосе Темного Леса, способствуют усилению мотива *инициации*, принципиально важного, прежде всего, для раскрытия образа Джона Тренчада. Очевидна связь образа леса в романе со сказочной поэтикой, и характеристика, данная Проппом сказочному лесу вполне применима к уолполовскому: “Он дремучий, таинственный, несколько условный, не вполне правдоподобный” [8, с. 150]. В немалой степени метафоризации мира в романе способствует мотив сна, позволяющий интерпретировать символ Темного Леса и как стихию бессознательного. Впервые образ фантастического, странного леса возникает в рассказе Тренчада о ночном кошмаре. Сон Джона повторится во снах рассказчика и, затем, спроецируется на восприятие леса практически всех героев романа. Пугающие своей реаль-

ностью сны и воспринимаемая как сон реальность наполняют образ Темного Леса суггестивным смыслом. Лес генерирует видения, вызывает галлюцинации, влечет своей Тайной, “играет” с героями романа. Джон записывает в дневнике: “*but it was the Forest that I felt – exactly as though it were playing with me*” [7, с. 275]. Подобно сказочному лесу, уолполовский “улавливает пришельцев”, выполняя функцию “задерживающей преграды” [см.: 8, с. 150]: “*It was not, I suppose, a great Forest, but to-day it seemed as though we were winding further and further, through labyrinth after labyrinth of clouding obscurity, winding towards some destination from which we could never again escape*” [7, с. 252]. Сравнение леса с “лабиринтом непроглядной тьмы” (“*labyrinth of clouding obscurity*”) способствует усилению мотива темноты и сопряженного с ним мотива тайны. Как и в сказке, лес в романе “непроницаем”, он скрывает некую Тайну, постичь которую стремятся герои романа, однако могут лишь бесконечно к ней приближаться: “*I believe that if I catch the **beast** it will only be to discover that there is a further quest beyond, and then another may be beyond that...*” [7, с. 280]. Поскольку Лес скрывает то, что *увидеть* оптическим зрением невозможно – зверь или чудовище в чаще леса может воплощать как тайну бытия, так и глубины бессознательного – в восприятии его героями романа активизированы органы слуха, обоняния и осязания. Примечательно, что одна из глав носит название “*The Invisible Battle*”. Сражение в глубине леса действительно остается невидимым для героев, поскольку как бы они не стремились, им не удастся стать ее участниками, они только *слышат* это сражение. Монотонность взрывов напоминает звук “закрывающихся гигантских дверей” [7, с. 76], словно врат Ада, препятствующих проникновению в тайну Темного Леса. С символикой тайны связана иная трактовка названия главы. Второе значение “*invisible*” – тайный, скрытый. “Тайная битва” может означать внутреннюю, невидимую для постороннего взгляда, борьбу человека с самим собой. Образ Ада, иного мира, возникающий, благодаря звуковым ассоциациям, подкрепляется передаваемыми в романе *ощущениями* невыносимой жары, удушья: “*burning suffocating sunlight*” [7, с. 252], “*green oven*” [7, с. 280], “*a feeling of suffocation*” [7, с. 251]; перекликается с нелесным *запахом* крови, человеческой плоти, грязной одежды: “*In this hot weather the place smells...*” [7, с. 268]. Активизация *слуха, обоняния, кожно-*

рецепторных качеств за счет ослабления зрительных актуализирует мотив **темноты-тайны**, который становится основой организации символики Леса в романе и способствует передаче эмоциональной доминанты состояния героев романа – **страха**. Лес предстает таинственным царством Смерти, “заколдованной землей врага” (“*The Enchanted Ground of the Enemy*” [7, с. 99]). Понятие “враг” в данном случае вмещает в себя не только и не столько конкретный, реальный смысл, сколько мета-смысл, выводящий на уровень психологический. Главный “враг” человека – это Страх, низводящий до жалкого уровня жертвы. Путь героя к своей *самости*, архетипически связанный с ритуалом инициации – неременный элемент не только русского, но и всемирного сказочно-мифологического сюжета – сопровождается в романе страстным и настойчивым стремлением преодолеть страх смерти. Соответственно состояние главного героя Джона Тренчада прочитывается как *пороговое* и черты его – патологическая неуверенность в себе, чувство униженности, неспособность к коммуникации, в силу, как психологических причин, так и плохого знания русского, наконец, сильная близорукость, усиливающая ощущение собственной неадекватности – можно интерпретировать как маркировку отсутствия статуса у *лиминального* существа [см.: 10, с. 169]. На пути Джона к своему “возрождению” или становлению *самости*, концептуально важен образ его невесты – Марии, связанный с архетипом сказочной возлюбленной или царевны, с которой сказочный герой должен воссоединиться после победы над чудовищем. Показателен в данном контексте выбор имен героев – Джон и Мария, если принять во внимание соответствие имен Джон – Иван. Иван и Марья – наиболее часто встречающаяся пара в русской фольклорной сказке. При этом Марья Моревна, Марья-царевна, Марья-искусница воплощают, акцентируемую в русских сказках, женскую активность, ум, упорство, целенаправленность и явное доминирование над мужским началом. Вольно или невольно Уолпол в паре Мария – Джон как бы реконструирует “устойчивые в русской сказке отношения женщины и мужчины”, которые, с точки зрения В.И.Мильдона, соответствуют “представлениям русских о роли женщины в самом устройстве бытия, а не только человеческой жизни” [11, с. 134]. “Мужская психология, – пишет В.Я.Мильдон, – в изображении сказки часто напоминает...психологию ребенка,

которого надо направлять, за которым надо следить, иначе он наделает бед, преимущественно самому себе. С такой ролью лучше всего справится женщина: мать, жена, сестра. Действительно, отношения женщины и мужчины в сказке нередко походят на отношения матери и сына, кем бы на самом деле она не была” [11, с. 143]. Усилению этого мотива в романе способствует *сиротство* Джона, которое не исчерпывается только лишь сиротством на быденном уровне – отсутствием родителей. По мысли Мильдона, в русской сказке свойственная герою онтологическая неприютность компенсируется “вечной женственностью”, “вечным материнством” – онтологической же заботой о том, кто брошен в мир без ласки, тепла, сострадания – в мир изначально безблагодный” [11, с. 145]. Принимая точку зрения Мильдона о влиянии сказочного архетипа на русскую классическую литературу (достаточно вспомнить образы сильных женщин, созданных Пушкиным, Островским, Лесковым, Тургеневым), и, учитывая знания Уолполом русской литературы, можно допустить правомерность проведения данных типологических связей. Логика и функция образа Марии позволяет понять, почему уже после разрыва, она продолжает *опекать* Джона. Она знает, что Тренчад нуждается в ней как в единственной надежде на обновление. Антагонистом Джона Тренчада в романе выступает Семенов, ради которого Мария разывает помолвку с Джоном. В основе противопоставления данных характеров, равно как и всей системы персонажей в романе, лежит оппозиция *ума – глупости*, которая также реализуется в соответствии со сказочной логикой. Образ Джона, безусловно, через литературного английского *чудака* восходит к фольклорному *дураку* – непрактичному, неуверенному, не укорененному в этом мире, часто нелепому и смешному, искреннему, доброму и сентиментальному. В романе этот тип определен как “crazy romantics”, “sentimentalists”, “fools”. Практически зеркальным отражением образной пары Семенов – Джон в романе является пара доктор Никитин – маленький Андрей Васильевич. Концептуально важна в контексте нашей проблемы предпоследняя глава романа “Four?”, в которой все четверо – “Two Wise Men and Two Fools” [7, с. 287] – оказываются вмещенными в замкнутое пространство затерянного в лесу дома. Большой дом в лесу, переоборудованный под военный госпиталь, кроме непосредственной функции, в художественном мире романа игра-

ет роль сказочного “мужского дома” [см.: 8, с. 203]. В сказке в этот дом попадают посвященные мужчины, объединенные в “лесное братство”, “тайный союз”. Несмотря на то, что лесной дом в романе полон раненых, создается иллюзия абсолютной исключительности героев из внешнего мира. Объединяет героев – антагонистов и ограждает их от мира общая тайна – жажда смерти, поскольку для них смерть – это единственный способ воссоединиться с возлюбленной: для Семенова и Джона – с погибшей Марией; для Никитина и Андрея Васильевича – с умершей еще до войны Александрой. Мифологический мотив поиска умершей возлюбленной придает лесному дому в романе статус потустороннего мира, делает его аналогом пространства Смерти. “Избранными” становятся слабейшие – Джон Тренчад и маленький Андрей Васильевич, которые, преодолев внутри себя чудовище, олицетворяющее бессознательные страхи и комплексы, воссоединяются с прекрасными возлюбленными и обретают, тем самым, свою целостность. Смерть, трактуемая как победа, подтверждает уолполовскую концепцию жизни, суть которой выражена в словах одного из героев романа “Стойкость”: “*Tisn’t life that matters! ‘Tis the courage you bring to it...*” [12, с. 11].

Человеческому сознанию свойственно окружать ореолом таинственного, сказочного неизвестное, непонятное, сложное для восприятия. Отчасти, существующие стереотипы проявляют действительную и закономерную сложность в восприятии *иного* национального. Примечательно, что Уолпол в попытке постижения русского национального приходит к необходимости постижения *общечеловеческого*, а о тайне бытия писатель-англичанин говорит порой *русским* поэтическим языком.

Цитированная литература:

1. Hergersheimer J. Hugh Walpole. – N.Y., 1919.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М., 1998.
3. Мифология Британских островов: энциклопедия. – М.;СПб., 2004.
4. Перро Ж. Чудесное путешествие Льюиса Кэрролла в царство русских сказок // Звезда. – СПб., 1996. – №3.

5. Rupert H.-D. Hugh Walpole. A Biography. – London, 1962.
6. Drabble M. The Oxford Companion to English Literature. – Oxford; N.Y., 1996.
7. Walpole H. The Dark Forest. – London, 1916.
8. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М., 1998.
9. Медриш Д.Н. Структура художественного времени в фольклоре и литературе// Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974.
10. Тэрнер В. Символ и ритуал. – М., 1983.
11. Мильдон В.И. “Сказка – ложь...” // Вопросы философии. – 2001. – №5.
12. Walpole H. Fortitude. – N.Y., 1930.

Анотація

Стаття є спробою проаналізувати фольклорно-казкові архетипи в романі Х.Уолпола “Темний ліс”, визначити їхню функцію у створенні образу Росії.

Annotation

The article is focused on the analysis of the folk-lore and fairy-tale archetypes in H. Walpole’s novel “The Dark Forest”, their functions in creating “English” Russia.

*Стаття надійшла до редакції 11.01.2006
Статья поступила в редакцию 11.01.2006*

ХРОНОТОП ПОРОГА ТА СПОСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ КОХАННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОМУ РОМАНІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Центральною ідеєю у розумінні хронотопу є аксіологічна спрямованість часо-просторової єдності: одна з головних цілей дослідження хронотопу певного твору полягає у виявленні глибин змісту цього художнього твору. За М.М. Бахтінім хронотопам “належить сюжетотвірне значення” [1, с. 282], вони є організаційними центрами основних сюжетних подій у творі, в них зав’язуються і розв’язуються сюжетні вузли.

На межі між часом та простором утворюється таке до певної міри універсальне та об’єднуюче ці дві категорії поняття як “хронотоп порога”. Універсальність полягає в тому, що хронотоп порога дослідники розглядають метафорично як “хронотоп кризи та життєвого зламу” [1, с. 280].

Метою цієї статті є аналіз концептуальної важливості категорії хронотопу порога в українському інтелектуальному романі 20-х років ХХ століття. Предметом аналізу є твори В.Петрова-Домонтовича “Доктор Серафікус”, В.Підмогильного “Невеличка драма” та М.Могилянського “Честь”.

Дослідженням творчості цих авторів присвячені ґрунтовні роботи, В.Мельника [2], С.Павличко [3], В.Агеєвої [4] та інших відомих українських критиків. Проте, часопростір цих творів жодного разу не ставав об’єктом уваги згаданих дослідників.

У своїй роботі ми спиратимемося на теоретичні положення праць М.М.Бахтіна [1], Ю.М. Лотмана [5], Д.С.Ліхачьова [6], Н.Х. Копитстянської [7], В.В.Савельєвої [8] та ін.

В той час, коли починається оповідь у кожному з цих творів, головні герої знаходяться у кризовій, переломній та межовій ситуації, яку можна схарактеризувати як порогову.

Так, професор Василь Хрисанфонович Комаха, головний герой повісті В.Домонтовича “Доктор Серафікус”, на початку твору постає як людина, що втомилась від життя. Як зазначає автор: “В віці, через який переступив Комаха, і думки, і книжки здаються

такими нерадісними й безобрійними, як і дні, що їх віддано книжкам, лекціям і бібліотеці. В байдужості Комахи не лишилося вже жадної краплі цікавості. Нічого, крім звички” [9, с. 176].

Для цього героя світ навкруги нецікавий, адже він не очікує від життя вже нічого нового. Кожен день для нього схожий на попередній, щоб увиразнити цей контраст, автор порівнює сприйняття життя професором та п'ятирічною дівчинкою Ірцею, з якою професор Комаха познайомився, відпочиваючи у скверіку: “Для Ірці кожен день – відкриття нових країн і незнаних обривів... Кожен новий наступний день для неї – радісний і щедрий подарунок всеблагій долі. Для Комахи день замкнено в усталений розклад незмінно в певні години і хвилини повторених вулиць, блокнотних нотаток, прочитаних лекцій, перегорнених сторінок, списаних аркушів і переглянутих студентських справ” [9, с. 176].

Настрій професора біохімії Юрія Славенка, героя “Невеличкої драми” В. Підмогильного, не такий песимістичний. Однак зрідка і він думає, що “ці книжки незабаром мене самого з кімнати виженуть. Коли ще поживу років з десять, то обернуся в справжнього книжкового пацюка” [10, с.94] І така перспектива не може не лякати. Славенко усвідомлює, що наука не здатна знайти відповіді на всі питання, що завжди залишається якийсь малий x , значення якого не вдається вирахувати.

Лікар Калін з роману М.Могилянського “Честь” постає перед нами в той момент, коли: “Серед розквіту сил фізичних і розумових, безпосереднього почуття спаду або й перелому, перевалу згори вниз ще не зазнав, але зрадлива втома підказувала, що, власне, “некролога” вже написано, принаймні в головних рисах...Залежно від того, скільки ще проживе років, будуть більші чи менші “доповнення”, але основне, головне вже написано...” [11, с.101].

Отже, герої знаходяться у тому віці, коли вони вже досягли певних вершин і їхня життєва путь є визначеною, характери сформованими, а пріоритети чітко окресленими.

У таких людей все життя проходить за певним розкладом, який майже ніколи не порушується. Вони є ніби “рабами” свого усталеного розпорядку життя. Усі дії та зустрічі чітко регламентовані, для всього відводиться певна кількість годин. До власного часу ставляться дуже раціонально, ніколи не витрачаючи його

марно. Все розплановано наперед не тільки на найближчі тижні, а навіть на місяці. Так, біохімік Славенко планує декілька серій хімічних спроб. У професора Каліна пацієнти також записані на операції на місяць вперед. Професор Комаха має вчасно писати власні наукові статті, щоб публікувати їх у різних виданнях, в тому числі й закордонних. Таке насичене справами життя, вимагає від цих людей щоденної зосередженої праці. У їхньому денному розкладі дуже мало часу відводиться на відпочинок.

“В розпорядженні Комахи є лише півгодини, коли він дозволяє собі посидіти в садку...щоб потім поспішати додому, заснути на годину і сісти ввечорі знов за книжку, коректи й рукописи” [9, с. 176]. Денна робота професора Комахи, який є викладачем НОП (наукової організації праці) – читання лекцій та праця у бібліотеці. А кожного вечора – він пише розвідки з міфології.

Професор Комаха ніколи не ходить до театрів або кавярень, тому що він побоюється власної поведінки у таких місцях.

Біохімік Юрій Олександрович Славенко щоденно після читання лекцій поспішає до лабораторії, де проводить весь вільний час, досліджуючи білки з метою в майбутньому синтезувати штучний білок. Вечір у нього також звичайно зайнятий роботою: “з 9 до 12 години йому лишалась за розкладом дрібна поточна робота – проглядати журнали й листуватись” [10, с. 93].

Юрій Славенко не цікавиться нічим, крім науки. Все інше для нього просто не існує, його необізнаність інколи виглядає кумедною, адже Беатріче він називає “Бісектрисою”.

Хірург Калін приймає хворих, займається з молодими студентами-медиками. Особливо ж напружено він працює перед кожною черговою операцією. Хірург Калін взагалі не має вільного часу, адже повністю присвячує себе роботі. Він не ходить у кіно, вважаючи це марним витрачанням часу, яке підходить тільки для коханців.

Світ жінок для кожного з цих науковців є чужим та незрозумілим. У Каліна ніколи не вистачало часу, щоб замислитись над необхідністю мати кохану жінку, він завжди повністю віддавався роботі. Він бачить перед собою тільки пацієнток, а не жінок. Так, Інна Сергіївна колись була для нього лише пацієнткою, і тільки зараз він звернув на неї увагу як на жінку.

Біохімік Славенко довгий час задовольняв свої статеві потреби за допомогою хатньої робітниці, яка ставилась до цих “додаткових обов’язків” з розумінням. Наступна хатня робітниця не схвалила такої поведінки господаря, а тому Славенко змушений думати про одруження, щоб вдовольнити свої потреби. Таким чином, він ставиться до цього питання, як і до будь-якої проблеми в своєму житті цілком “практично”. Молодий вчений навіть не замилюється над потрібністю кохання у житті. Для нього жінка – можливість вгамувати статеві потреби і більше нічого. Так, він знайомиться з Ірен і уявляє, що вона буде для нього гарною парою. Про кохання тут мова не йде, Славенко вже все розрахував наперед навіть те, у якій кімнаті в будинку Ірен він оселиться.

Серафікус має власну теорію щодо жінок. Йому вони не потрібні, адже він хоче мати усіх жінок, а це, зрозуміло, неможливо, а тому воліє не мати жодної жінки.

Власною “серафічністю”, через яку він і отримав прізвисько “Серафікус”, професор Комаха пишається, адже вважає себе послідовним у ставленні до жінок. Він боїться жінок. А тому прагне їх уникати.

Проте, Серафікус не бездушний, а тому йому все-таки потрібен об’єкт почуттів. Він знайомиться з п’ятирічною дівчиною у скверику, і в нього з’являється бажання самому бути батьком. Проте, він мріє про дитину, яка б народилась у дивний, як для нормальної людини, спосіб – без участі жінки.

Отже, ставлення до кохання в кожного з цих героїв було своєрідним: взагалі не існування кохання у житті (Калін), визнання його тільки статевого боку (Славенко), свідоме заперечення необхідності жінки (Комаха).

Дуже схожими є обставини знайомств героїв з жінками, в яких вони згодом закохались. Як ми вже зазначали, графік їхнього життя був досить напруженим, а відпочинок траплявся дуже рідко. Проте за дивним збігом обставин Льова Ротер прийшов до свого старого знайомого Юрія Славенка з пропозицією познайомитися з Мартою саме в той момент, коли той закінчив дуже важливу роботу. І навіть в цей момент Славенко як справжній практик думає про час: “Тільки умова – на півгодини... Взагалі ти потрапив на зовсім незвичайний у мене настрій... Чергова серія моїх спроб закінчилась блискуче” [10, с. 67-68].

У “Невеличкій драмі”, творі камерному, за визначенням, Ю.Шереха, – майже всі події відбуваються в кімнаті Марти [12]. Герой має спочатку подолати поріг її кімнати, щоб стати учасником певних подій твору. Тому, тут важливу сюжетотвірну роль відіграє саме “хронотоп порога”.

Кімната Марти є найважливішим локусом у творі, простір твору за термінологією, запропонованою Ю.Лотманом, можна визначити як “точковий”.

Велике сюжетне значення має перший самостійний прихід Славенка до Марти, коли він переступає *пори́г* її кімнати: наче входить до нового для себе, незнамого до сих пір світу кохання, до галузі, в якій ще не роблено ним ніяких експериментів, але куди його тягне якась невідома сила: “Професор біохімії приступив допіру до дверей Мартиної кімнати, геть жалюгідно виглядаючи: запорошений снігом, закоцюблий від невчасної прогулянки, морально спустошений бажанням бачити, бачити дівчину! Його вело до неї щось, ніби фатальне сумління злочинця, що вертається на місце злочину, і ноги йому тремтіли, бо він ішов сюди, як на страту, завмираючи серцем, він і постукав неспіливо в заповітні двері” [10, с. 105].

Його життя кардинально змінилося після знайомства з Мартою: “... посада, лекції, всілякі плани робочі й життєві, – обернулись нараз у мертву форму, в сухий і нецікавий обов’язок, що його треба було тільки виконувати й терпіти.” [10, с. 113].

Автор зазначає, описуючи ставлення Славенка до Марти, що він “дозволяв їй руйнувати себе, змінити свої життєві уподобання, ба навіть роботу свою гальмувати” [10, с. 114].

Крім того біохімік почав цікавитись поезією, яку раніше вважав непотрібним явищем, а також почав приятелювати з сусідським котом, якого раніше ненавидів.

Подібне спостерігаємо й у хірурга Каліна, він також погоджується на те, щоб “вийти в люди” тільки після чергової вдало зробленої операції: “Радість накрученої пружини розкручуватись починала тільки тоді, коли під стримані вислови захоплення присутніх на операції виходив з операційної трохи нетвердою ходою...” [10, с. 92].

Невипадковим отже є той факт, що саме після вдалої зробленої Дмитром Андрійовичем операції, коли за словами автора

“розкручування пружини звільняє від серйозних думок, від складних проблем”, він погоджується піти у дім кооператора Трохима Васильовича Падалки, де знов бачить його дружину Інну Сергіївну, свою колишню пацієнтку.

Але цього разу він несподівано для себе самого бачить у ній жінку: “Вже йдучи з іменин, на які попав так чудернацьки несподівано, Дмитро Андрійович без ясних, логічно сформульованих, в слово одягнених думок, десь за порогом свідомості спешу здивувався Інні Сергіївні” [11, с.99].

Разом з входженням до життя кохання хірург Калін також змінює своє ставлення до власного часу: він спочатку часто відвідує її дім, коли чоловіка немає вдома. Згодом, коли стосунки стають більш інтимними, і їм заважає присутність маленької дочки Інни Сергіївни, закохані ходять до кінотеатру, який раніше Калін не визнавав, і ніколи там не бував. Проте, хірург мріє про те, щоб їхнє кохання реалізувалося по-справжньому.

Думки про Інну Сергіївну та про можливість першої фізичної близькості з нею завадили хірургу Каліну під час операції ідеально виконати свою роботу. Він весь час, бачив кохану жінку перед своїми очима, що завадило йому стовідсотково зосередитись. Невдовзі після операції пацієнтка померла, і хірург вбачав свою провину у її смерті. Честь не дозволяла йому жити, а тому він вчинив самогубство.

Знайомство з Ірцею у Серафікуса також відбувається під час відпочинку після роботи у бібліотеці. Згодом потреба бачити дівчинку стає настільки сильною, що навіть у дощові дні, коли Ірця не гуляє, він приходять до скверуку.

Проте товаришування з Ірцею було лише першим дзвоником, справжньою перевіркою Серафікусової теорії щодо власної “серафічності” були стосунки з Вер. Серафікус проводить час у протиприродних побаченнях з Вер. Зранку, в день побачення, Серафікус боявся, що Вер прийде і що може не прийти. Під час побачень все було штучним і натягнутим, Вер нудилася і поспішала піти у відведений час. Як зазначав автор “Як у картинах Кандінського, так і в коханні Серафікуса й Вер було виключене все живе й органічне” [10, с. 265].

Найбільше ж часу Серафікус проводив у думках про Вер. Коли Вер покинула Серафікуса, він почав писати їй листи, яких

ніколи не відправляв. Як відзначає автор: “у нього лишилося тільки одне: думки про Вер, і сни, що в них він прагнув бачити і ніколи не бачив Вер!...” [10, с. 278].

У “Невеличкій драмі” обидва герої знаходяться у пороговій кризовій ситуації. Льова Ротер каже Марті, що їй треба закохатися. Вона це спочатку рішуче заперечує “Чоловіки можуть сумувати, це в них, бачите, вищі пориви, а жінці треба тільки закохатись, і все буде гаразд!... Чоловіки будуть творити, керувати й даватимуть жінкам щастя закохуватись у себе!” [10, с. 40] – каже дівчина з обуренням. Але в процесі діалогу раптом оголює перед Льовою душу, каже про свою заповітну мрію “мені хочеться ... закохатися безтямно, так, як у романах колись писали... Я хочу так, як у романі!” [10, с. 41].

І вона справді закохується, по-справжньому – сильно і віддано. Проте, Марта мріє створити щось нове, а тому вирішує розлучитися з коханим в той момент, коли вони кохають одне одного. Вона не знає, що Славенко в цей час вже думає про те, як сказати їй, що все вже скінчено. Справа в тому, що реалізувавши своє кохання фізично, він невдовзі приходиться до висновку, що стосунки з Мартою заважають його науковій роботі.

Славенко одразу згадує про свої спокійні та надійні стосунки з Ірен. Після тривалої перерви він приходиться до її будинку з візитом. Символічно й те, що Славенко вперше бачить кімнату Ірен саме цього разу, коли закінчилися його стосунки з Мартою. Він долає *porig* її кімнати, ніби входячи до нового свого життя.

Він швидко одружується з Ірен, з єдиною метою – мати стабільне статеве життя.

Отже, наслідки долання хронотопу порога для кожного з героїв були різними. Спостерігаємо кілька варіантів вирішення проблеми:

а) закоханість, що виникає під час перерви у роботі, фізична реалізація почуття і його заспокоєння, наслідком якого стає повернення до попереднього життя з його пріоритетами та цінностями і жаль з того приводу, що витратив багато часу на стосунки (Славенко).

б) “застрявання” у коханні, яке не має виходу і реалізації, “заперечні”, схематичні стосунки, які примушують героя глибоко страждати (професор Комаха)

в) закоханість, тривалі стосунки, прагнення до фізичної реалізації кохання і неможливість реалізації через фатальне співпадіння з професійними обов'язками, яке коштує життя (хірург Калін).

Отже, тільки Славенко зміг звільнитися від свого почуття безболісно, для нього це було звичайне “забурення білка” – стан тимчасовий та швидкоминучий. Подолати “поріг” і увійти до нормальних стосунків професорові Комасі так і не вдалось, його “серафічність” не дозволила цього зробити. Фінал твору “Доктор Серафікус” взагалі є відкритим. В. Домонтович залишає свого героя у стані хворобливої закоханості у Вер. Герой не може повернутися до свого попереднього життя, але й не може увійти у нове. Хірург Калін взагалі заплатив найбільшу ціну за кохання – розплатився власним життям. Він покінчив з собою, бо професійна честь не дозволяла вчинити інакше.

Отже, хронотоп порога як хронотоп кризи та перелому у житті важливе поняття для аналізу часо-просторової організації творів, які належать до української інтелектуальної прози 20-х років ХХ століття. Це поняття допомагає глибше зрозуміти стосунки героїв-інтелектуалів як з соціумом, так і внутрішнє життя, що відбувається у душі героїв.

Цитована література

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе / Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986.
2. Мельник В.О. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ століття – К., 1994.
3. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.
4. Агеева В. Модерна героїня в романістиці В. Домонтовича / Агеева В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. – К., 2003.
5. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. – М., 1988.
6. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979.

7. Копистянська Н.Х. Художній час як категорія порівняльної поетики / Слов'янські літератури: доповіді. – К., 1993.
8. Савельева В.В. Художественный текст и художественный мир. – Алматы, 1996.
9. Домонтович В. Доктор Серафікус // В.Домонтович Без ґрунту. – К., 2000.
10. Підмогильний В. Невеличка драма Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / Упоряд. О.Галета. – К., 2003.
11. Могилянський М. Честь // Вітчизна. – 1990 – № 1.

Аннотация

В статье рассматривается концептуальная значимость категории “хронотоп порога” в украинской интеллектуальной прозе 20-х годов XX столетия. Приводится анализ типов поведения героев в кризисный момент жизни и описываются их попытки заполнить душевную пустоту с помощью любви.

Annotation

The article deals with the conceptual significance of the category “chronotope of threshold” in the Ukrainian intellectual prose of the 20-s of the XX century. It gives analyze of the types of heroes behavior in the crucial moment of their life and their attempt to fulfill the emptiness with the help of love.

Стаття надійшла до редакції 11.05.2006
Статья поступила в редакцию 11.05.2006

УДК 821.161

Сокрута Е.Ю.

О КАТЕГОРИЯХ АВТОПОЭТИКИ И.БРОДСКОГО: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

На сегодняшний день о Бродском сказано достаточно, чтобы можно было смело назвать его одним из самых активно изучаемых авторов XX века. Однако весь объем существующих исследований не только не отменяет, но напротив, повышает значимость его собственных воззрений на поэтическое творчество, воплотившихся в своеобразной автопоэтике.

Анализ его позиции, взглядов на возможности самоосмысления, его видения собственного творчества и творчества вообще не только позволяет очертить ряд значимых для Бродского категорий поэтики, но становится для исследователя неким смысловым центром поисков, вектором, не позволяющим слишком уж увлекаться “безбрежностью интерпретаций”. Другими словами, поэтологические воззрения Бродского требуют не менее глубокого осмысления, чем его стихотворное наследие.

Осмысления, безусловно, критического, ибо то, что говорит о поэзии Бродский в разные периоды своего творчества, нередко представляет собой собрание взаимоисключающих концептов, и это вполне нормально, поскольку сам поэт был далек от мысли о создании сколько-нибудь строгой теоретической системы. В задачи данного исследования входит выделение и первичное рассмотрение основных категорий автопоэтики Бродского, а также попытка анализа стихотворения с учетом этих категорий.

Если заострять эту проблему, нужно поставить вопрос следующим образом: может ли поэт (с точки зрения исследователя) ошибаться, говоря о собственных стихах? Безусловно, может, отвечаем мы, ибо, выходя из сферы поэзии и входя в сферу поэтики, автор вступает в область, ему не принадлежащую. И мы имеем полное право, соглашаться или не соглашаться с представленной точкой зрения, однако вовсе не учитывать ее права все-таки не имеем, ибо это существенно сужает горизонты анализа.

В современных исследованиях суждения И.Бродского о поэзии часто привлекаются и анализируются, особенно в работах

Л.Баткина [1], А.Ранчина [2], В.Куллелле[3], В.Кузнецова [4], Т.Пахаревой [5], В.Полухиной [6] и других, однако вопрос об основных категориях его автопоэтики до сих пор не был предметом специального исследования.

С чем же мы имеем дело, говоря об автопоэтике? Чем принципиально отличается она от поэтики, и как далеко простираются ее аналитические возможности? На наш взгляд, автопоэтика отличается от традиционной поэтики прежде всего тем, что не представляет собой и намека на строгую систему, поскольку создатель ее, (в нашем случае – И. Бродский) “поэзией занимается, а не варит из нее суп” [7, с.105] Он сам – “персонаж из Хаоса” [1,с.105] и ему нет дела до четких логических построений.

Но материал автопоэтических рассуждений Бродского бесценен уже тем, что в них он старается очертить ряд значимых для него категорий, прояснить связь между ними. Его рассуждения выполняют роль своеобразной иллюминации, без которой читать и, уж тем более, анализировать его стихи сложно. Он словно сообщает нам код, дает ключ к пониманию мира именуемого “поэзия И.Бродского”.

Что касается возможностей самоосмысления, то эта проблема волновала Бродского всегда. Отвечая в одном из интервью на вопрос американского журналиста Свена Биркертса, можно ли смотреть на свои стихи “как бы со стороны”, Бродский признался: “Страшно трудно ответить. Может быть не сразу, а потом, когда приходится возвращаться, исправлять, доделывать” [8, с. 27].

Трудность, видимо, заключается в неоднозначности той ситуации, в которую попадает поэт, пытающийся взглянуть на свое творчество “чужими глазами”. С одной стороны, дистанцироваться от своих стихов непростая задача, но с другой, поэт осознает постоянность своего “бытия – для – другого”. Бахтин в этом случае рассуждает о свидетеле и судии: “С появлением самосознания появляется надчеловек, над-я, свидетель и судия всего человека, следовательно – уже не человек, не я, а другой. Отражение себя в эмпирическом другом через которого надо пройти, чтобы выйти к “я-для-себя” [3, с. 342]. Становясь на путь самоосмысления, Бродский не замыкается в пределах собственного творчества – напротив. Будучи “свидетелем и судией” всего человека, а в данном случае – всего поэта, Бродский говорит о чужой поэзии,

проговаривая, при этом, некие законы “творчества вообще”. Это отмечает нобелевский лауреат Чеслав Милош, говоря о книге С.Волкова “Диалоги с И.Бродским: “Душевная щедрость Бродского яснее всего проявляется в его разговорах об Ахматовой. Это – глубочайшее из сказанного Бродским об Ахматовой и возможно самое глубокое из сказанного о творческом процессе кем бы то ни было когда бы то ни было” [7, с.3]

В результате подобных разговоров, постепенно вырисовывается автопоэтика Бродского, его видение того, по каким законам следует судить поэта. Нужно сказать, что категории автопоэтики тесно связаны с поэтической философией Бродского, в основе которой Язык и Время, их взаимоотношения, из которых рождается поэзия.

Если же говорить о конкретных категориях, то часто они лежат в области стихопроизнесения, отталкиваясь от восприятия стихов как звучащей речи. “Поэт работает с голоса, со звука” [1, с.44] – замечает Бродский. И его многочисленные рассуждения по этому поводу неизменно приходят к характеристике звучания.

Одна из самых часто употребляемых поэтом категорий – дикция. Единого определения он, разумеется, не дает, но говоря, что в таком-то стихотворении “глухая дикция”, Бродский дает понять, что стихотворение на его взгляд недостаточно “выстроено”, ритмико-звуковая организация не позволяет произнести его так, чтобы дикция оказалась “хорошей” [7, с.80]. Получается, что дикция – это отчетливость звучания, яркость воплощения смысла в звуке, ритме, синтаксисе. Дикция, по Бродскому, характеризует и язык поэта, и то, как он на этом языке говорит. Но это – комплексное понятие, охватывающее ряд других.

“Содержание для поэта не так важно, как это принято думать, для него разницы между поэтикой и семантикой почти нет” [7, с.78] Однако для того, чтобы этой разницы почти не стало, фонетика и семантика должны “стоять друг друга”, должны образовывать взаимопроникающее единство, создавая ту самую метафизическую музыку поэзии, ради которой поэт берется за перо. Это “преображение” звучания и смысла производится прежде всего интонацией как результативным выражением всех многообразных ритмических связей, сопоставлений в их взаимодействии со стихотворной лексикой.

Здесь следует перейти к пониманию Бродским категории ритма, что вплотную подводит нас к рассмотрению основ его поэтической философии. В своих рассуждениях Бродский уделяет ритму много внимания. Стих его разнообразен ритмически, и это сознательное стремление к разнообразию. Ритм непосредственно связан для Бродского со временем – основной философской категорией, которая наряду с языком определила ход его поэтической мысли. “Время – источник ритма. Всякое стихотворение есть реорганизованное время. Чем более поэт технически разнообразен, тем теснее его контакт со временем” [10, с.96].

Но язык, по Бродскому, больше времени, “время боготворит язык”, так написано у Одена, в одном из стихотворений, прочитанных Бродским еще в молодости и послужившим, по его словам, толчком к “сложнейшей внутренней работе, которая продолжается всю жизнь” [7, с. 28].

Рассуждения, появляющиеся в результате этой внутренней работы, Бродский описывал так: “Язык больше времени. И если время – физика, то язык в таком случае метафизика [7, с. 141]. Он больше физики, особенно в высшем своем проявлении, именуемом поэзией. О том, что “поэзия высшая форма высказывания в любой культуре” [10, с. 67] Бродский говорил неоднократно, всякий раз подчеркивая при этом безусловно метафизическую сущность поэзии. “Поэзия метафизична. Паузы, цезуры тоже метафизичны, ибо они тоже являются формами времени” [7, с.99].

Такая установка возвращает нас к принципам интонационной организации, и здесь мы обратимся к одному из стихотворений Бродского, которое поможет прояснить некоторые теоретические посылки.

Ниоткуда, с любовью, надцатого мартабря.
дорогой, уважаемый, милая, но не важно
даже кто, ибо черт лица, говоря
откровенно не вспомнить уже, не ваш, но
и ничей верный друг вас приветствует с одного
из пяти континентов, держащегося на ковбоях;
я любил тебя больше, чем ангелов и самого,
и поэтому я дальше теперь от тебя, чем от них обоих;
поздно ночью, в уснувшей долине, на самом дне

в городке, занесенном снегом по ручку двери,
как не сказано ниже, по крайней мере,
я взбиваю подушку мычащим “ты”,
за морями, которым конца и края,
в темноте всем телом твои черты,
как безумное зеркало повторяя.

[11, с.185]

Что перед нами? В первую очередь – послание, выполненное как отрицание послания в каждом из его привычных составляющих: ниоткуда, надцатого марта, неважно даже кто – все приметы жанра, который принято называть эпистолярным, Бродский переворачивает “с ног на голову”, не разрушая целого.

Перед нами по-прежнему послание, утратившее впрочем свое истинное назначение, свою коммуникативную функцию. Письма “ниоткуда и никому” редко являются залогом успешного общения. Однако сам факт существования такого послания, его существование вопреки одиночеству автора является первым шагом на пути преодоления одиночества творчеством.

Обратимся теперь к некоторым сторонам поэтики стихотворения и попытаемся прокомментировать их с точки зрения автопоэтики. Мы начинали свое обращение к категориям автопоэтики Бродского с дикции, качество которой зависит от успешной организации материала, успешной до той степени, когда исчезает разница между фонетикой и семантикой.

Что мы видим здесь? Прежде всего, в глаза бросается синтаксическая организация. Все стихотворение – одно предложение. Разумеется, для читателя (тем более – слушателя) это знание является сугубо теоретическим, ибо подсознательно мы все равно разбиваем текст на смысловые отрезки. Но для чего тогда делать весь текст одним предложением, если для слушающего и воспринимающего оно все равно таким не является? Чего добивается Бродский? На наш взгляд – безостановочной интонационной силы произнесения, которая ошеломляет слушателя и не дает ему возможности структурировать услышанное. Интонация перечисления, неминуемо появляющаяся при таком количестве однородных членов, сопровождается нарастанием и ускорением тона, пока говорящему хватает дыхания:

Ниоткуда, с любовью, надцатого мартабря,
дорогой, уважаемый, милая, но неважно...

Это накручивание, нагнетание интонации длится до середины стихотворения, где наступает интонационный сбой. Точка с запятой после

из пяти континентов, держащегося на ковбоях;

заставляет сделать паузу, и перевести дыхание, потому что дальше следует то, ради чего и было затеяно послание:

я любил тебя больше, чем ангелов и самого,
и поэтому я дальше теперь от тебя, чем от них обоих;

В этих двух строках Бродский выразил всю свою одинокость гораздо полнее, чем это могло бы сделать любое многотомное исследование. В мире, живущем по законам времени, то есть физики, – сила действия неминусово равна силе противодействия. Сила любви прямо пропорциональна глубине пропасти, разделяющей любящих. Эта фраза лежит между двумя интонационными валами в стихотворении, и как только мы осознаем ее, сказанную просто и безыскусно, без малейшего намека на пафос, полностью исключенный Бродским из арсенала поэтических средств, наступает “второй вал”. Декларируемый им отказ от пафоса, который “разрушает звук своего времени, слышный, когда тон нейтрален” [7, с. 91], ставит перед поэтом ряд задач, которые Бродский называл дедуктивными и интонационными. Донести до слушателя глубину сказанного, не меняя лица и тона – действительно задача не из легких: как объяснить боль, если не позволяешь себе кричать от боли?

Ответ Бродского: это можно сделать с помощью интонации, и, возвращаясь к нашему стихотворению, мы видим, как подымается новый “интонационный вал”, аналогичный первому, с той только разницей, что теперь, когда главное сказано, можно снять маску неопределенности и, повернувшись к адресату, сказать ему “ты”. Или, если вспомнить вполне уместного здесь Бубера,

одно из основных слов: Я-Ты:

поздно ночью, в уснувшей долине, на самом дне,
в городке, занесенном снегом по ручку двери,
извиваясь ночью на простыне,
как не сказано ниже, по крайней мере –
я взбиваю подушку мычащим “ты”...

Физическое одиночество непреодолимо: извивающееся, мычащее тело не может преодолеть моря, “которым конца и края”, однако дух преодолевает их фактом существования стихов, говоря другому “Ты”, обращаясь к нему всем своим существом, перевоплощаясь:

за морями, которым конца и края
в темноте всем телом твои черты
как безумное зеркало повторяя.

И факт преодоления одиночества становится высшим моментом преодоления: творчеством – пустоты, Языком – Времени, что и составляет, по Бродскому, основную задачу поэзии.

Подводя некоторые итоги сказанному, хотелось бы отметить, что даже первичное рассмотрение заявленной проблемы убеждает нас в том, что категории автопоэтики Бродского действительно “работают” и делают анализ стихотворения ориентированным на мировидение и мировосприятие поэта, что позволяет говорить о перспективах дальнейшей разработки темы и более глубокого изучения как самой автопоэтики, так и поэтического творчества Бродского в свете автопоэтических категорий.

Цитированная литература

1. Баткин Л. Тридцать третья буква. – М., 1997.
2. Ранчин А.М. Философская традиция И. Бродского // Лит. обоз. – 1993. – № 3-4.
3. Куллэ В. Путеводитель по переименованной поэзии // Мир И. Бродского. Путеводитель. – СПб., 2003.

4. Кузнецов В.А. И. Бродский и риторическая традиция русской поэзии XVIII – XX вв. // *Онтология стиха / под ред. Хворостьяниновой Е.В.* – СПб., 2000.
5. Пахарева Т.А. Опыт акмеизма. Акмеистическая составляющая русской поэзии. – К., 2004.
6. Полухина В. Бродский глазами современников. – СПб., 2003.
7. Волков С. Диалоги с И. Бродским. – М., 2000.
8. Биркертс С. Интервью с И. Бродским. // *Звезда.* – 1996. – № 6.
9. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
10. Бродский И.А. Поклониться тени. Эссе. – СПб., 2002.
11. Бродский И.А. Разговор с небожителем. Стихи. – СПб., 2002.

Анотація

У статті йдеться про вивчення творчості Й.Бродського за допомогою категорій автопоетики. Автор пропонує характеристику основних категорій, на які спирався поет та робить аналіз одного вірша в аспекті цих категорій.

Annotation

The article deals with the study of creative work of creative work of J.Brodsky with the help of the categories of autopoetics. The author offers the characteristics of the main categories, which poet based on and analyze one verse in aspects of this categories.

Стаття надійшла до редакції 11.01.2006

Статья поступила в редакцию 11.01.2006

СВОЕОБРАЗИЕ АРХЕТИПА ДОРОГИ В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА “ИСТОРИЯ МИРА В 10 ½ ГЛАВАХ”

Данная статья посвящена проблеме трансформации архетипа дороги/пути в постмодернистском романе Дж. Барнса “История мира в 10 ½ главах” [1]. Теоретические принципы постмодернизма освещены в работах украинских и русских литературоведов Т. Денисовой, Д. Затонского, И. Ильина, Н. Автономовой и других [2-5]. Понятие “архетип” введено и изучено швейцарским ученым К.Г. Юнгом [6]. Рассмотрению различных архетипов в художественных произведениях были посвящены статьи Л. Мироненко (архетипы дома и дороги в эпоху просвещения и романтизма), С. Руссовой (архетип дома в русской и украинской поэзии), Н. Лихомановой (архетип дороги в постмодернистских романах). Вместе с тем, проблема изменения архетипа в постмодернистском зарубежном романе остается недостаточно изученной.

Цель данной статьи – рассмотрение и выявление трансформации архетипа дороги на материале глав “Безбилетник”, “Гора” и “Проект “Арабат” романа современного английского писателя Дж. Барнса “История мира в 10 ½ главах”.

Все главы романа объединены ветхозаветным мифом о потопе и мотивом путешествия, который рассматривается как архетип дороги. Под “дорогой” можно подразумевать: 1) путь сообщения; 2) путь следования; 3) путешествие, пребывание в пути; 4) направление, маршрут; 5) способ (путь) достижения цели; 6) жизненный путь. Таким образом, дорога связана с движением, которое может быть физическим и духовным, т.е. фактическим и мысленным.

История мира, рассказанная Дж. Барнсом, включает в себя архетипические образы, связанные с мифом о потопе, которые в различных вариациях встречаются в каждой главе. С этой точки

зрения представляют интерес главы “Безбилетник”, “Гора” и “Проект “Арапат”.

Глава “Безбилетник” задает тон всему произведению в целом. Она деланно оптимистична, ибо в качестве героя-повествователя здесь выступает личинка червя-древоточца (*anobium domesticum*), что является недвусмысленным выпадом против укоренившихся представлений о человеке как “венце вселенной”. Архетип дороги реализован в этой главе как путешествие на Ноевом ковчеге, которое предпринято якобы ради спасения всей жизни на земле. Дорога тесно связана с авторской концепцией времени (история мира ведет человечество к трагедии) и эмоциональной жизнью “пассажиров”. Путешествие длится 40 дней и 40 ночей, а по “прикидке” рассказчика-червя и того более: “дождь шел года полтора. А вода стояла на земле сто пятьдесят дней? Подымай выше – лет до четырех... Представители вашего (человеческого – Н.Б.) вида никогда не умели правильно оценивать сроки” [1, с. 68]. Рассуждение рассказчика явно опираются на противоречивые сведения относительно длительности потопа, обнаруженные в книге Бытия: “И продолжалось наводнение на земле 40 дней” (VII : 17). “Вода же усиливалась на земле сто пятьдесят дней” (VII: 24). Дорога воспринимается и, главное, оценивается рассказчиком-червем (*anobium domesticum*), поэтому можно говорить о “мысленном движении” в сторону вывода о том, что Бог напрасно избрал человека для спасения мира. Личинка древоточца своим спасением не обязана никому. Его вид спасся благодаря сообразительности – в полем кончике бараньего рога. Несмотря на то, что всех животных проверяли перед посадкой на ковчег, древоточцев не обнаружили. Червь выражает радость по поводу того, как ему удалось “надуть Ноя”, который не вызывал у него симпатии и которого он (древоточец) считал недоразвитым по сравнению с животными. Ной даже незнаком с мореплаванием: “Во время шторма от него было мало проку, да и в ясную погоду немногим больше” [1, с. 76]. Но, тем не менее, он избран Богом для великой миссии только потому, что отличался показной набожностью.

Таким образом, в этой главе архетип дороги совмещает значения путешествия, пути спасения, а для рассказчика и путь выживания. Дж. Барнс мистифицирует библейскую историю: оказывается, спаслись не все животные. Более того, червь-древоточец обвиняет Ноя в гибели половины Ковчега и утверждает, что грифоны и сфинксы, не дотянувшие до суши, – не плод чьей-то фантазии, а вполне определенные ранее существовавшие виды. Они были не такими, как все, менее приспособленными к борьбе за существование и потому не сумели постоять за себя. Согласно авторской концепции исторического времени, история повторяется не только как фарс, но и как трагедия: гибель пассажиров Ноева ковчега (гл. 1, “Безбилетник”) зеркально отразится в гл. 7 “Три простых истории”. Здесь рассказывается о том, как в течение 40 дней и 40 ночей (с мая по июнь 1939 г.) большинство портов Европы и Америки отказывалось принять корабль из Гамбурга с еврейскими беженцами на борту. В конечном итоге пассажиры были разобраны представительствами нескольких стран, и большинство из них погибло в фашистских лагерях смерти.

В главах “Гора” и “Проект “Арабат”” путешествие главных героев Аманды Фергюссон и Спайка Тиглера связано с поиском остатков Ноева ковчега. Хотя цель у них одна, героев отличает не только время путешествия (их поиски разделены примерно столетием), но и мотивация. Если Аманда после смерти отца отправляется в дорогу, чтобы найти доказательства своей веры, то Спайк, как ему кажется, совершает это путешествие по Божьему велению. В этих главах архетип дороги внешне подчинен описанию не только физического движения (подъем на гору Арабат), но и духовного просветления и очищения. Образ горы выступает как трансформация мирового древа, воплощающего, по словам В.Н. Топорова “универсальную концепцию мира” [7, с. 398].

Об Аманде, героине главы “Гора”, читателям известно очень мало. Она религиозна до фанатизма, всю жизнь тщетно пыталась обратить в веру отца. После его смерти Аманда отправляется в Аргури, чтобы помолиться за душу отца и найти

хотя бы что-нибудь, имевшее отношение к Ноеву ковчегу. В отличие от своего родителя Аманда представляет мир упорядоченным, связанным с Богом, природой и человеком. Все создано Богом для человечества, для его удобства, однако в человеке заложена разрушительная сила. С напускным благочестием Аманда утверждает, что природу, данную Богом, надо беречь и “почитать как Божественное творение” [1, с. 14]. Героиня стремится к священной горе, чтобы найти там подтверждение своей веры.

В отличие от изначально верующей Аманды герой из другого времени, Спайк, живет отнюдь не по Божеским законам. В юности он гоняет с бешеной скоростью на автомобиле, затем участвует в Корейской войне. После войны Спайк отправляется в Военно-морскую школу летчиков-испытателей. Когда же появляется космический проект “Меркурий”, он вызывается добровольцем, чтобы полететь на Луну. Уже на поверхности Луны Спайк продолжает свои земные “шалости” – бросает футбольный мяч в кратер вулкана. Однако с этого момента заканчивается его бесцельная жизнь. Он вдруг слышит голос, который посылает его на поиски Ноева ковчега. Сначала Спайк полагает, что это шутка, однако голос повторяет свой приказ [1, с. 198]. Еще в начале главы под названием “Проект “Арабат”” встречается упоминание о некоем сооружении под названием “ковчег”, которое стоит на обочине шоссе в Китти-Хоке, городке, что находится между населенными пунктами Пойнт-Харбор и Андерсон (штат Северная Каролина) [1, с. 194]. Сооружение это велико, как амбар, и выкрашено коричневой краской. Приблизившись к нему, проезжающие видят, что на постройке в том месте, где обычно ставят название корабля и порт его прописки, выведены слова, указывающие на предназначение “ковчега”: “ХРАМ БОЖИЙ”. Данный образ задает тон всей главе. Ноев ковчег – не только спасение всего живого, но и очищение от грехов. Когда Спайк был ребенком, этой церкви-ковчега еще не было, но именно там, в Китти-Хоке, Тиглер решил стать летчиком. “Вы миновали место, откуда Человек впервые пустился в небо; и вам напомнили о событии

более давнем и значительном: о том, как Человек впервые пустился в море” [1, с. 194]. Хотя Спайк во всех анкетах писал, что он баптист, уехав из родного города, он оставил там свою веру и “не думал ни о Божьих заповедях, ни о спасении, ни о благодати” [1, с. 197]. Он начинает верить в Бога после того, как услышал голос на Луне, приказывающий найти Ноев ковчег. С энтузиазмом и не критичностью неопита Спайк пересматривает свою жизнь, задумывается о ее смысле, начинает читать Библию. Его не покидает мысль, что надо вернуться в родной город, к своим истокам. Эта мысль проходит рефреном по всей главе: “...родной дом всегда помнишь, как бы далеко ты ни забрался” [1, с. 195]; “...вся жизнь человека состоит из чередующихся уходов и возвращений” [1, с. 196]; “...насчет возвращений жизни каждого человека к своему началу” [1; 197]; “каждый возвращается туда, откуда начал” [1, с. 200]; “...жизнь каждого состоит из уходов и возвращений” [1, с. 202] и т.д. Архетип дороги в жизненном пространстве Спайка – его уход из родного города и возвращение – можно определить как возвратно-поступательный. Если в главе “Гора” автор внушает мысль о невозможности восхождения на гору (“человек не может снова войти в утробу матери и родиться вторично – об этом спаситель говорил Никодиму” [1, с. 145]), то в главе “Проект “Арагат” он словами Спайка утверждает обратное: “пора бы уже отыскать ту колыбель, из которой мы все появились” [1, с. 203]. Стремление вернуться к своим истокам, переосмыслить собственную жизнь перерастает в необходимость очистить душу и исполнить Божью волю. Поэтому Спайк решает организовать проект “Арагат”, цель которого – поиски Ноева ковчега. Из всего сказанного, казалось бы, можно сделать вывод о духовном росте Тиглера, тем более, что вводится мотив инаковости Спайка, его опрощения. Так, Бетти, жена Спайка, явно раздражена произошедшей с ним переменой: “Познакомьтесь с моим мужем, вот он сидит – Библия на коленях, рваные штаны и глаза, как у шизика” [1, с. 201]. И все же, как видно из дальнейшего повествования, Спайк не может претендовать на роль человека, приблизившегося к откровению.

В Библии нет точного описания места, куда причалил Ноев ковчег, поэтому Аманде и другим искателям очень трудно найти остатки ковчега, зато это на руку шарлатанам, спекулирующим сведениями о пристанище Ноя и торгующим “частичками” ковчега. А в поселке у подножия горы Арарат Аманда сталкивается с вопиющим, по ее мнению, несоблюдением Священного Писания: архимандрит угощает Аманду с компаньонкой “вином из ягод, собранных на плантациях Ноя”, и при этом пьет сам [1, с. 148]. По мнению Аманды, за такое святотатство, архимандрит с монастырским поселком заодно и понесли Божью кару. Фанатичная Аманда получает моральное удовлетворение, видя в бинокль, что через некоторое время поселок разрушен землетрясением. При этом она сравнивает гибель греховного поселка с гибелью мира после Потопа, а себя – с чудесно уцелевшей Божьей избранницей.

В рассматриваемых главах не обходится и без описания “чудес”. В главе “Гора” – это нимб из облаков, закрывающий вершину. Его появление можно объяснить вполне естественными причинами, но Аманда уверяет свою спутницу, мисс Лоуган, в сакральности происходящего. В главе “Проект “Арарат” героиня сталкивается с другим “чудом”, которое, с научной точки зрения, не является невозможным, – это маленький ручей, вода которого “хоть и медленно, но течет по склону вверх” [1, с. 207]. Теперь уже Спайк задается вопросом, “кто заставил воду течь наоборот?” Оба объяснения этих “чудес” основаны на вере. Вместе с тем Аманда способна разрушить мир в своем фанатизме: вид разрушенного поселка доставляет ей мизантропическую радость. Недалекая Аманда склонна объяснять и самые обычные проявления бытия как божественное чудо, настойчиво пытаясь всех уверить в этом. А Спайк из-за своего невежества считает чудом простое физическое явление.

Луна также становится связующим элементом этих двух глав. В главе “Гора” описание поверхности горы сравнивается с Луной: “Тут были только голые скалы да галечник, ничего не росло, кроме лишайника; кругом было абсолютно сухо. Так могла бы выглядеть поверхность Луны” [1, с. 150] – отметим,

что именно на Луне Спайк услышит глас Божий. Безжизненные поверхности Луны и вершины Арарата должны напомнить людям о сохранении земной среды, животного и растительного мира. Религиозная вера как самоцель, без живого участия превращает душу в каменистую пустыню.

Еще в первой главе романа рассказчик-червь предсказывает бесперспективность человеческого пути. Аманда и Спайк по-своему ищут дорогу к Богу. Мизантропичная Аманда верит так, словно сражается со всем миром и каждого пытается обратить в веру насильственно. Спайк неуклюже, отчасти наивно ищет Бога. Обоим недостает знаний, сердечности, духовности. Тупиковость подобных исканий представлена в финале главы “Проект “Арарат””. Спайк находит в пещере человеческий скелет, который принимает за останки Ноя. Он не желает прислушиваться к трезвому голосу напарника. Последующая экспертиза показывает, что скелет женский, а возраст его достаточно молод по библейским меркам. Сопоставляя факты, читатель легко устанавливает истину: в действительности Спайк, сам того не ведая, находит столетние останки Аманды. Стремясь во что бы то ни стало доказать свою миссионерскую “правоту” и унижить сопровождающих, она из упрямства осталась умирать на горе. Архетип пути в романе Дж. Барнса, таким образом, трансформируется: физическая вертикаль восхождения к святыням оборачивается нисхождением в духовном смысле, если Бога нет в душе человека.

Цитированная литература

1. Барнс Дж. История мира в 10 ½ главах // ИЛ. – 1994. – №1.
2. Энциклопедія постмодернізму. – К., 2002.
3. Ильин И.П. Постмодернизм: от истоков до конца столетия. Эволюция научного мира, – М., 1998.
4. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996.
5. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. – М., 1996.

6. Юнг К.Г. Архетип и символ. – М., 1991.
7. Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира: В 2-х тт. – Т. 1.
8. Книшевицкая Л.В. К проблеме жанрового своеобразия постмодернистского романа Дж. Барнса “История мира в 10 ½ главах” // Литературознавчий збірник. – Вып. 3. – Донецк: ДонНУ, 2000.

Анотація

У статті розглядається архетип шляху в постмодерністському романі Дж. Барнса „Історія світу в 10 ½ розділах”. Всі частини роману об’єднано старозаповітним міфом про потоп і мотивом подорожі. Мета статті – показати, що Дж. Барнс навмисне руйнує універсальні моделі потопу та архетип шляху, продукує нові гіпотези з приводу людських істин та уявлень. З’ясовано, що в процесі оповіді формується негативна оціночна модель архетипу шляху, як такого, що веде в нікуди.

Annotation

The article deals with the archetype of the way from a postmodernist novel *A History of the World in 10 ½ Chapters* by Julian Barnes. All parts of this novel are united with the myth of Flood and motive of travelling. The aim of this article is to show that J. Barnes intentionally destroys the universal models of Flood and the archetype of the way, forms new hypothesis concerning human truth and conception. It is established, that during the narration the negative model of the archetype of the way, which leads nowhere is formed.

Стаття надійшла до редакції 15.05.2006
Статья поступила в редакцию 15.05.2006

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Білокінь С.О.* – аспірант ДонНУ
- Блашків О.В.* – аспірант Дрогобицького державного університету ім. Івана Франка
- Бондар Н.Ю.* – здобувач ДонНУ
- Бубир Н.В.* – аспірант ДонНУ
- Винар С.М.* – викладач Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка
- Вишинський В.С.* – аспірант Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка
- Волик О.Ф.* – здобувач ДонНУ
- Гапесва І.В.* – здобувач ДонНУ
- Казакова Т.В.* – докторант Інституту журналістики Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка
- Какосва Л.В.* – старший викладач ДонНУ
- Климова О.В.* – здобувач ДонНУ
- Крутова С.С.* – здобувач ДонНУ
- Мармазова Л.Л.* – старший викладач ДонНУ
- Петрухіна З.Г.* – аспірант Дрогобицького державного університету ім. Івана Франка
- Пипенко О.Ю.* – старший викладач Гуманітарного інституту ДонНУ
- Пономаренко О.В.* – аспірант ДонНУ
- Просцевічус В.Е.* – кандидат філологічних наук, доцент Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов
- Сокрута О.Ю.* – аспірант ДонНУ
- Теличко Г.Т.* – старший викладач ДонНУ
- Чобанюк М.Н.* – аспірант Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка
- Шульгуи М.Е.* – кандидат філологічних наук, доцент Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Белоконь С.А.* – аспирант ДонНУ
- Блашкив О.В.* – аспирант Дрогобычского государственного педагогического университета им. Ивана Франко
- Бондарь Н.Ю.* – соискатель ДонНУ
- Бубырь Н.В.* – аспирант ДонНУ
- Винар С.М.* – аспирант ДонНУ
- Волик Е.Ф.* – соискатель ДонНУ
- Вышинский В.С.* – аспирант Дрогобычского государственного педагогического университета им. Ивана Франко
- Гапеева И.В.* – соискатель ДонНУ
- Казакова Т.В.* – докторант Института журналистики Киевского национального университета им. Т.Г.Шевченко
- Какоева Л.В.* – старший преподаватель ДонНУ
- Климова Е.В.* – соискатель ДонНУ
- Крутова С.С.* – соискатель ДонНУ
- Мармазова Л.Л.* – старший преподаватель ДонНУ
- Петрухина З.Г.* – аспирант Дрогобычского государственного педагогического университета им. Ивана Франко
- Пономаренко О.В.* – аспирант ДонНУ
- Просцевичус В.Э.* – кандидат филологических наук, доцент Горловского государственного педагогического института иностранных языков
- Пыпенко О.Ю.* – старший преподаватель Гуманитарного института ДонНУ
- Сокрута Е.Ю.* – аспирант ДонНУ
- Теличко Г.Т.* – старший преподаватель ДонНУ
- Чобанюк М.М.* – аспирант Дрогобычского государственного педагогического университета им. Ивана Франко
- Шульгун М.Э.* – кандидат филологических наук, доцент Горловского государственного педагогического института иностранных языков

ЗМІСТ

Розділ 1.	Проблеми теорії літератури	
Пипенко О.Ю.	Проблема конкретності-умовності предмета в ліричному світі	6
Какоєва Л.В.	Дослідження усталених структур сюжетного рівня (сюжетних схем) у сучасному літературознавстві	17
Пономаренко О.В.	Поняття міфологеми: незавершений діалог	34
Казакова Т.В.	Скальдовий панегірик як явище пражурналістики	45
Мармазова Л.Л.	Еволюція художнього інтелектуалізму	59
Бубир Н.В.	Слово та вчинок: до поетики російського року	77
Крутова С.С.	Процес читання: естетичний аспект	86
Розділ 2.	Історія літературознавства	
Климова О.В.	Микола Гумільов та Андрій Бєлий (спроба порівняння теоретико-літературних поглядів)	101
Блашків О.В.	Творчість Дмитра Чижевського у контексті ідей Празького лінгвістичного гуртка	107
Петрухіна З.Є.	Категорія стилю у концепції Дмитра Чижевського і стильові пошуки ХХ століття	121
Чобанюк М.М.	Українська література крізь призму рецептивної естетики в працях Марка Павлишина	131

Розділ 3.	Поетика. Історія літератури	
Просцевічус В.Е.	Подолання ролі: поетика оди (“Феліца” Г.Р. Державіна)	145
Шульгун М.Е.	Епіграми та надписи як жанри поезії А.М.Нахімова	153
Винар С.М.	Комунікативні аспекти сентенції у Еврипіда і Гете (на прикладі драм про Іфігенію)	162
Гапєєва І.В.	Естетичне заперечення: Базаров як трагічний герой	172
Волик О.Ф.	Сновидіння як продуктивна форма життя особистості: роман Ф.М.Достоевського “Злочин та кара”	180
Вишинський В.С.	Поетика конфлікту у драмах Гергарда Гауптмана “Розе Бернд” і Володимира Винниченка “Брехня”	194
Теличко Т.Г.	Фольклорно-казкові архетипи у романі Х’ю Уолпола “Темний ліс”: до проблеми рецепції інонаціонального в літературі	208
Білокінь С.О.	Хронотоп порога та способи реалізації кохання в українському інтелектуальному романі 20-х років ХХ століття	216
Сокрута О.Ю.	Про категорії автопоетики І.Бродського: до постановки проблеми	225
Бондар Н.Ю.	Своєрідність архетипу шляху в романі Дж.Барнса “Історія світу в 10 ½ розділах”	233

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1.	Проблемы теории литературы	
Пыпенко О.Ю.	Проблема конкретности-условности предмета в лирическом мире	6
Какоева Л.В.	Исследования структур сюжетного уровня (сюжетных схем) в современном литературоведении	17
Пономаренко О.В.	Понятие мифологемы: незавершенный диалог	34
Казакова Т.В.	Скальдовый панегирик как явление пражурналистики	45
Мармазова Л.Л.	Эволюция художественного интеллектуализма	59
Бубырь Н.В.	Слово и поступок: К поэтике русского рока	77
Крутова С.С.	Процесс чтения: эстетический аспект	86
Раздел 2.	История литературоведения	
Климова Е.В.	Николай Гумилев и Андрей Белый (опыт сравнения теоретико-литературных взглядов)	101
Блашкив О.В.	Творчество Дмитрия Чижевского в контексте идей Пражского лингвистического кружка	107
Петрухина З.Е.	Категория стиля в концепции Дмитрия Чижевского и стилевые поиски 20 века	121
Чобанюк М.Н.	Украинская литература сквозь призму рецептивной эстетики в работах Марка Павлишина	131
		245

Раздел 3.	Поэтика. История литературы	
Просцевичус В.Э.	Преодоление роли: поэтика оды ("Фелица" Г.Р. Державина)	145
Шульгун М.Э.	Эпиграммы и надписи как жанры поэзии А.Н.Нахимова	153
Винар С.М.	Коммуникативные аспекты сентенции у Еврипида и Гете (на примере драм об Ифигении)	162
Гапеева И.В.	Эстетическое отрицание: Базаров как трагический герой	172
Волик Е.Ф.	Сновидение как продуктивная форма жизни личности: роман Ф.М. Достоевского "Преступление и наказание"	180
Вышинский В.С.	Поэтика конфликта в драмах Герхарда Гауптмана "Розе Бернд" и Владимира Винниченко "Брехня"	194
Теличко Т.Г.	Фольклорно-сказочные архетипы в романе Хью Уолпола "Темный лес": к проблеме рецепции инонационального в литературе	208
Белоконь С.А.	Хронотоп порога и способы реализации любви в украинском интеллектуальном романе 20-х годов XX века	216
Сокрута Е.Ю.	О категориях автопоэтики И.Бродского: к постановке проблемы	225
Бондарь Н.Ю.	Своеобразие архетипа дороги в романе Дж. Барнса "История мира в 10 ½ главах"	233

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 26-27. – Донецьк: ДонНУ, 2006. – 248 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

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

Рецензенти:

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

Мироненко Л.А., 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, 2006

Підписано до друку 03.07.2006 р. Формат 60х90/16. Папір типографський.
Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 15,5. Тираж 300 прим. Замовлення №1219

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

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

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