

Донецкий государственный университет

Литературоведческий  
сборник

Выпуск 2

Донецк, 2000

Литературоведческий сборник. – Вып. 2. – Донецк: ДонГУ, 2000. – 227 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 филолог. наук, профессор – ответственный редактор;

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

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

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

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

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

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

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

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

Мироненко Л.А., кандидат филолог. наук, доцент;

Шестакова Э.Г., кандидат филолог. наук.

Сборник печатается по решению Ученого совета Донецкого государственного университета от 29.10.1999 (протокол №8).

Рецензенты:

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

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецкий государственный университет, 2000

© Коллектив авторов

## ОТ РЕДАКЦИИ

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

## РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Л. Т. Сенчина

### ПРОБЛЕМА ПОДРАЖАНИЯ В «ПОЭТИКЕ» Ф.ПРОКОПОВИЧА

ББК Ш 40\*001.92

«**П**оэтика» Ф.Прокоповича, несомненно, продолжает и расширяет тенденции именно классического типа «правил» и «приемов» создания поэтического текста, если согласиться с мнением о том, что существовало «два противоположных типа правил для создания речи и текста: классический тип и антиклассический...» [1, с. 149].

Бесспорно, что Прокопович в своих теоретических трудах развивает идеи, высказанные представителями классической поэтики и риторики [См: 2, с.77; 3, с.16-22]. Но при этом важно подчеркнуть, что Феофан стремится утвердить образцы античной и западноевропейской системы в новом культурном контексте, прививает их к «чужеродному культурному и языковому материалу» [4, с.275], что и определяет, на наш взгляд, принципиально иной характер замствований и переосмыслений.

Основополагающий тезис теоретических рассуждений Прокоповича связан с проблемой подражания. Не останавливаясь специально на трактовке категории подражания в предшествующий Феофану период (имеется многочисленная исследовательская литература по данному вопросу), отметим, что, разрабатывая учение о подражании, Прокопович в трактовке этой важной эстетической категории в большей степени опирается на идеи Аристотеля.

Развивая учение Аристотеля об искусстве как подражании действительности, которую с помощью вымысла можно «измышлять правдоподобно», Прокопович делает попытку определить специфику поэтического творчества.

Целесообразно, на наш взгляд, подчеркнуть, что термин «подражание» употребляется автором «Поэтики» в разных его значениях, что и обуславливает определенные трудности в понимании проблемы подражания в теоретических трудах Прокоповича.

Прежде всего Феофан настаивает на том, что овладение поэтическим мастерством возможно при условии «подражания образцовым авторам», следования достойным образцам. При этом автор «Поэтики» подробно разъясняет, что «подражание образцовым авторам» не есть копирование, оно сводится лишь к «совпадению нашего мышления с мышлением какого-либо автора...» [1, с.384]. Подражание, по мнению Прокоповича, связано в первую очередь, с «прилежным... чтением авторов, с помощью чего мы стараемся уподобиться какому-либо выдающемуся поэту... если у нас не будет руководителей, т.е. отличных и прославленных в поэтическом искусстве авторов, идя по стопам которых мы достигнем одинаковой с ними цели» [1, с.381].

Феофан настаивает на необходимости соблюдения определенных правил и приемов при создании произведения, подробно перечисляет поэтические фигуры, которые, по его мнению, способствуют передаче «душевного движения». Автор «Поэтики» понимает творческий процесс как процесс рационально управляемый, регулируемый определенными правилами, что обусловлено, на наш взгляд, как особым типом художественного мышления, так и общим типом развития культуры в России в первой половине XVIII столетия. Риторизация искусства в этот период несомненна. Поэтому для Прокоповича важным было утвердить в сознании современников мысль о том, что поэтическое произведение прежде всего оценивается не по его «индивидуальности», а по умению поэта реализовать и воплотить общезначимые образцы. Однако эта закономерная для времени Прокоповича мысль вступает в явное противоречие с последующими рассуждениями автора «Поэтики» о сущности подражания в искусстве слова.

В своих рассуждениях о сущности подражания Прокопович сближает понятия подражания и вымысла. «Выдумывать, или подражать – означает подражать той вещи, снимок или подобие которой изображается», – замечает Феофан [1, с.346].

Прокопович в «Поэтике» неоднократно подчеркивал связь вымысла и подражания: «Первое, что преимущественно требуется во всяком поэтическом произведении, это – вымысел, или подражание, если его нет, то сколько бы ни сочинять стихов, все они останутся не чем иным, как только стихами, и именовать их поэзией будет... несправедливо», – отмечает Прокопович [1, с.347].

Автор трактата настаивает на том, что «человеческие действия» должны изображаться «правдоподобно». При этом правдоподобное понимается Прокоповичем прежде всего как общее, выражающее самое существенное.

Достоинство теоретических рассуждений Феофана заключается, на наш взгляд, в явном стремлении выявить и подчеркнуть специфику именно художественного творчества, объяснить его особую природу, обозначить предмет и содержание поэзии, ее цель и назначение. Закономерно, что некоторые современные исследователи видят в теоретических идеях Прокоповича «зародыш» учения о художественном образе. Так, А.Соколов справедливо замечает, что изложенную автором «Поэтики» концепцию «поэтического вымысла нельзя не оценить как зародыш, из которого с течением времени выросло учение о поэзии и искусстве вообще как специфической форме отражения действительности, учение о художественном образе» [5, с.446].

Автор «Поэтики» вводит в круг эстетических представлений современников такие теоретические идеи, как необходимость учитывать в поэтическом произведении то, в каких жанровых формах осуществляется подражание, каким способом и кто выступает в качестве объекта подражания. Учет этих факторов в известной мере определяет и стиль произведе-

ния. Дальнейшая разработка этих понятий, введенных Прокоповичем, во многом обусловит разделение «поэзии» на роды и жанры.

Настаивая на уравнивании понятия вымысла и подражания в теоретических рассуждениях Прокоповича, подчеркнем, однако, что в отдельных случаях автор «Поэтики» рассматривает вымысел как «специфическую форму художественной истины» [6, с.22]. Напомним, что Прокопович разделяет зоны вымысла и факта. Такое разделение дает возможность ученому, опираясь на известные определения Аристотеля, сформулировать аргументированное противопоставление «поэзии» и «прозы», поэта и историка: «Историк рассказывает о действительном событии, как оно произошло; у поэта же или все повествование вымышлено, или, если он даже описывает истинные события, то рассказывает о нем не так, как оно происходило в действительности, но так, как оно могло или должно было произойти... историк следует естественному порядку вещей... поэт располагает свое произведение в художественном порядке...» [1, с.402].

Предлагаемые Прокоповичем критерии разграничения «поэзии» и «прозы» (предмет изображения, основной способ организации речи, цель и стиль произведения) заложили основы жанровой классификации, определили основные жанровые характеристики поэтических и прозаических произведений.

Говоря о вымысле как специфическом средстве подражания, дающем возможность отобразить движения и изменения, происходящие в действительности, переосмыслить сам предмет отражения, Прокопович различает виды поэтического вымысла: «Вымысел бывает двояким: вымысел самого события и вымысел способа, которым это событие совершено» [1, с.402].

Автор «Поэтики» вслед за Аристотелем настаивает на том, что поэт должен стремиться «вымышлять так, чтобы не выходить за «пределы вероятного».

Анализируя «Поэтику» Ф.Прокоповича, отметим, что значение этого теоретического труда в первую очередь обусловлено стремлением автора обозначить и выявить именно специфику поэтического (художественного) творчества, что в какой-то мере противостояло общему движению эстетической мысли в сторону риторизации, что было определено общим ходом развития искусства в России в первой половине XVIII века.

### Цитированная литература

1. Прокопович Ф. Сочинения. – М. – Л., 1961.
2. Вомперский В.П. Риторика в России XVII–XVIII вв. – М., 1988.
3. Лахманн Р. Два этапа риторики («приличия» (decorum) – риторика Макария и «Искусство риторики» Феофана Прокоповича // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – пол. XVIII в. – М., 1989.
4. Живов В.М. Феофан Прокопович... // Изв. АН СССР, ОЛЯ, – 1985. – Т.44. – №3.

5. Соколов А.И. «Поэтика» Ф.Прокоповича // Проблемы современной филологии. – М., 1965.
6. Смирнов А.А. Проблемы подражания и вымысла в поэтике русского классицизма // Филологические науки. – 1967. – №6.

#### Анотація

Стаття присвячена проблемі «наслідування» у «Поетиці» Ф.Прокоповича. В роботі, яка анується, досліджується специфіка поетичної творчості, особлива природа мистецтва слова і як вона розуміється автором (Прокоповичем Ф.).

#### Annotation

The problem of imitation in «Poetics» by Feofan Prokopovich is discussed in the present article. The specificity of the poetical art, the problem of imagination as they were understood by theorists of the 18-th century is elucidated.

Н.С.Постовая

### ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ФРАНЦУЗСКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА ЭПОХИ РОМАНТИЗМА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

ББК Ш43 (4 ФРА) (=471.1) 5\*4-152

**В**опрос о взаимосвязи понятий «романтизм» и «историзм», или, в формулировке Д.Затонского, «романтики и чувство истории», на первый взгляд, достаточно прояснен. Существует ряд концептуальных положений, уже ставших классикой литературоведческой науки. Одно из них принадлежит И.А.Тертерян: «Романтизм был ответом человеческого духа на движение истории, ставшее вдруг дообязательности наглядным. В одну человеческую жизнь вместились изменения, доступные раньше только историческому анализу» [1, с.18] Фундаментальность этой проблемы подчеркивает в своей последней прижизненно изданной книге «Драма немецкого романтизма» (1992 г.) А.В.Карельский: «Всякий историк романтизма укажет на чрезвычайную активизацию исторической памяти как на весьма существенный духовный процесс этой эпохи» [2, с.280]. Примечательно, что иногда понятия «романтизм» и «вкус к истории» как бы «прорастают» друг в друга, вплоть до неразличимости причины и следствия: говоря о расцвете исторического романа во Франции в XIX веке, бельгийский академик Альбер Эгларс замечает: «Этот расцвет, очевидно, способствовал триумфу романтизма» [3, с.81].

При несомненно высоком уровне обобщающих работ ведущих литературоведов существующая практика анализа конкретных текстов, изуче-

ния проблем генезиса и типологии исторического романа эпохи романтизма очень часто испытывает влияние достаточно жестких схем, сложившихся в прошлые десятилетия. Первая из них – стремление связывать обращенность к истории с актуализацией в романтическую постреволюционную эпоху вопросов общественного устройства, с политической злободневностью тогдашней ситуации (в ряде работ 1970-х годов это стремление уже становится своего рода догмой, заключающей течение литературоведческой мысли в привычное, но замкнутое русло). Второй акцент – сведение магистральной линии развития исторических жанров эпохи романтизма к достижениям (совершенно, впрочем, бесспорным) романистики В.Скотта. Не вполне учтен вклад немецких и французских романтиков в развитие историзма как философской и эстетической категории. Так, Д.Козлов, автор статьи «Исторический жанр», помещенной в «Словаре литературоведческих терминов» (1974 г.) пишет, что «произведения исторического жанра, созданные романтиками, не всегда обладают историко-познавательной ценностью. Этому мешают и субъективно-идеалистическая трактовка событий, и подмена объективных социальных конфликтов контрастами добра и зла, тьмы и света» [4, с.116]. (Здесь слышны отголоски устаревших сожалений о «недостаточно реалистичном» романтизме). Свообразному порицанию в статье Д.Козлова подвергнуты прежде всего французские авторы: «Главные герои в таких романах чаще всего являются не исторически конкретными типами, а лишь воплощением романтического идеала писателя (Эсмеральда у Гюго). Сказываются и субъективные политические убеждения автора: например, Альфред де Виньи, симпатизировавший аристократии, сделал программным героем своего романа представителя феодальной фронды» [4, с.116]

Задача отвечающего современным требованиям исследования видится в том, чтобы снять порой неоправданную социологизацию исторического запроса романтиков. Это дает возможность сместить акценты в эстетическую и философскую систему координат, позволяющую ощутить горизонты романтической мысли как таковой. На наш взгляд, такого действительно оправданного, окончательного смещения пока не произошло даже в рамках наиболее авторитетной концепции французского исторического романа, принадлежащей Б.Г.Реизову. Ценность исследований Б.Г.Реизова, работ Д.Д.Обломиевского, Е.М.Евниной, М.М.Трескунова, И.М.Мешковой, С.Р.Брахман и других неоспорима, но речь идет о возможности нового подхода, акцентирующего поэтологическую доминанту.

Как представляется, французы – современники и участники процесса становления жанра исторического романа – осознавали свой интерес к национальному прошлому, к его художественному осмыслению в достаточно широком диапазоне мотиваций. Эта обращенность к минувшему – под-



линый поэтический соблазн («морем поэзии» называл Средневековье Гюго), таящий в себе возможность кардинального обновления тематики (открылись в их не востребовавшихся целые пласты сюжетов, целый мир материальной и духовной культуры, ждущий своего художественного воплощения). Обновление тематическое романтики поставили на службу жанровой реформе. Кроме того, что создавались непосредственно связанные с исторической проблематикой произведения – исторические драмы, поэмы, романы – можно говорить о повышении практически во всех жанрах «удельного веса», наряду с философско-исповедальными, еще и исторических мотивов. Наконец, обращенность к прошлому озаряла поиск обновленного религиозного чувства, также предпринятый романтиками. Хорошо известно значение такого поиска для «сахема романтизма», автора «Гения христианства», Ф.-Р. де Шатобриана; выразительно пишет об этой духовной жажде Ш.-О. Сент-Бёв: «Слишком страшно это ничто, это пустое небо гнетет, сжигает мозг» [5, с.144] Во Франции все три момента – необходимость тематического обновления, жанровая реформа, сожаления об утрате веры – соприкасались с романтической оппозицией классицистскому методу и просветительской идеологии. Все три момента имели отношение к апологии Средневековья (еще одно подтверждение мысли о том, что всякий кризис рационализма взыскует «нового средневековья»). О предпочтениях, отдаваемых романтиками этому периоду, говорилось немало. В подобных предпочтениях – немалая доля полемичности романтических воззрений по отношению к предшествующей традиции, являвшей, по меньшей мере, два варианта неприятия «medium aevum» – «неэстетичность» в концепции Н.Буало и «неразумность» средних веков в просветительском, в частности, вольтеровском суждении. Для возникновения, эволюции и судеб французского исторического романа эпохи романтизма такое диалектическое противостояние, как и вся собственная национальная почва, оказались не менее плодотворными, нежели вальтерскоттовское воздействие. Нисколько не умаляя значения этого влияния, хотелось бы подчеркнуть, что романтики вообще не стремились к кодификации самой категории жанра. Их приоритеты обращены к категории автора. Скажем, романтическая поэма воспринималась как «байроническая», гротескно-фантастическая новелла – как «гофмановская»; столь же длительна инерция восприятия исторического романа эпохи романтизма как «вальтерскоттовского». Все же для изучения истории французской литературы представляется правомочным сформулировать проблему именно таким образом – самобытность (а, может быть, даже самодостаточность) национального движения к жанру. Привычная парадигма мнений связана с констатацией значения творчества В.Скотта и нуждается, разумеется, не в опровержении – в этом нет никакой необходимости – но в корректировке, дополнении и уточнении. Аргументация собственного пути создателей

французского исторического романа может базироваться на нескольких тезисах. Во-первых, это вопрос о самом генезисе жанра. Любопытно, что С.А.Орлов, автор известной в советском литературоведении монографии о Скотте («Исторический роман Вальтера Скотта»), затрагивая эту проблему генезиса, апеллирует, в основном, к французским именам – от Бенуа де Сент-Мора и его «Романа о Трое» (1160 г.) как «зачаточной формы исторического романа» [6, с.380] до представителей барочного романа XVII века (д'Юрфе, Гомбервилль, Кальпренед, м-ль де Скюдери). Второе важное обстоятельство – значение деятельности Вольтера, ценного и В.Скоттом, для становления новой европейской историографии (при том, что спор французских романтиков с наследием Вольтера велся по многим направлениям). Очень хорошо об этом значении сказал А.С.Пушкин: «Французы ничуть не ниже англичан в истории. Если первенство чего-нибудь да стоит, то вспомните, что Вольтер первый пошел по новой дороге и внес светильник философии в темные лабиринты истории» [7, с.69]. Для создания романтического исторического романа оказалась существенной не только новая концепция истории (это первоочередно для новой историографии), но и целый комплекс сугубо эстетических идей. Во Франции он возник из ощущения необходимости пересмотра и критического анализа достижений отечественной словесности предшествующего этапа – пересмотра, во многом осуществленного ранними романтиками и доказывающего готовность французов к переменам, их видение этих грядущих перемен еще до начала блистательной писательской карьеры «шотландского чародея». Затем это полемика самих создателей французского исторического романа – А.де Виньи, О.де Бальзака, В.Гюго, а также их современника Стендаля с Вальтером Скоттом, отраженная в статьях, рецензиях, предисловиях («Размышления о правде в искусстве» А.деВиньи; «Вальтер Скотт. «Легенда о Монтрозе». «Ламмермурская невеста», «О Вальтере Скотте. По поводу «Квентина Дорварда» В.Гюго; «Расин и Шекспир», «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская», «Господину де Бальзаку» Стендаля; «Предисловие к «Человеческой комедии» О.де Бальзака и др.). Наконец, это собственно поэтика французского романа, образная система которого значительно отличается от вальтерскоттовской модели. Все эти проблемы еще ждут своего освещения. Целесообразно начать с вклада, привнесенного в формирование своего рода плацдарма для нового жанра эстетикой раннего романтизма. Этот этап представлен именами Ф.-Р. де Шатобриана, Б.Констана, Ж.Жубера и других. Ими выдвинут ряд положений, проливающих свет на истоки и предпосылки французской исторической романистики, свободные от вальтерскоттовского воздействия. Подчеркнем, что речь идет не о разработке жанровой концепции (сама категория жанра не выдвигалась как центральная в романтической теории и художественной практике), но о

создании того нового взгляда на литературу, той новой поэтики, которая станет предпосылкой жанрового обновления.

Один из разделов трактата Шатобриана «Гений христианства» (1802 г.) озаглавлен «Преимущества истории нового времени» и своим содержанием подготавливает подлинный переворот в эстетической ориентации нового литературного направления. Оставаясь верным кардинальному тезису своего трактата – тезису о нравственном и эстетическом превосходстве христианского мироощущения над языческим, Шатобриан пишет, что евангелие, заложив основания новой нравственности, изменило национальные характеры и сделало образ правления, обычаи, нравы, науки и искусства жителей Европы совершенно непохожими на древние. Эта непохожесть, самобытность нуждается в художественном воплощении: «...Под пером искусного сочинителя история нового времени могла бы стать весьма занимательной» [8, с.209]. Но у Шатобриана – будущего автора «Мучеников» (1809 г.) – вызывает несогласие сам характер воскрешения национального прошлого, представленный в отечественной литературе эпической поэмой Вольтера: «Иные сомневаются в том, что в «Генриаде» в достаточной мере соблюдено правдоподобие нравов. Герои поэмы излагают прекрасными стихами основы философии Вольтера, но похожи ли эти герои на воинов XVI века?» [8, с.108]. Заметим, что публикация этих раздумий – 1802 год – на 12 лет предшествует выходу в свет первого романа В.Скотта «Уэверли» (1814 г.). К проблеме «местного колорита» со всей настоятельностью возвращается Б.Констан в своей работе «Размышления о трагедии» (1829 г.), анализируя пьесы Корнеля, Расина, Вольтера и особенности метода исторической школы, «созданной Вольтером» (названы английские историографы – Юм, Робертсон, Гиббон). Отмечая лишь некоторые «штрихи верности в передаче духа эпохи и страны», Констан даже для Вольтера не может сделать исключения: «...Несмотря на несомненный блеск бессмертного таланта, нет ничего, кроме Франции и XVIII века» [9, с.303]. Работа Констан «Размышления о трагедии» вообще недостаточно учитывается при анализе национального своеобразия французского исторического романа эпохи романтизма. На первый взгляд, Констан ратует сугубо за обновление жанра трагедии: «Три вещи могут лежать в основе трагических произведений: описание страстей, раскрытие характеров, а также воздействие общества той или иной эпохи на характеры и страсти» [9, с.282]. При этом Констан показывает, что трагедия страсти и трагедия характера представлена соответственно в классицистском и шекспировском театре. Что же касается третьего типа, то его разработка – дело будущей литературы: «...Я не знаю ни одной трагедии, где движущей силой были бы исключительно действия общества, которое борется с человеком, воздвигает преграды не только его страстям, но и природе, пытается не только подавить его индивидуальный характер и личные склонности, но и

воспрепятствовать проявлениям его общечеловеческой сущности» [9, с.282] Намечаемые Б.Констаном приоритеты – «воссоздать целостную картину общества», показать «воздействие общества на человека в разные эпохи, сеть установлений и условностей, которая опугивает нас с самого рождения и разорвать которую может только смерть» [9, с.297-298] – вряд ли могут осуществиться в жанровых рамках трагедии. Скорее это программа исторического романа, но романа, созданного при несомненном воздействии театральной эстетики и по законам трагедийной художественности. (Отсутствие «хэппиэндов» во французском историческом романе эпохи романтизма контрастирует с благополучными, как правило, финалами произведений «шотландского волшебника» – отличие, очевидное для самого неискущенного восприятия.)

Еще одну сугобо национальную особенность исторического жанра формулирует Шатобриан: «У нас место исторических сочинений заняли мемуары» [8, с.206]. Французы, по мысли Шатобриана, не способны «создать ничего, кроме хороших мемуаров»; этот род литературы отвечает «окажде француза быть на виду» и позволяет ему, «даже делаясь летописцем событий, продолжать писать о себе» [8, с.206]. Подобные выпады в адрес соотечественников позволительны «учителю целого поколения пишущих» (Лупкин), и упоминание о них вовсе не призвано бросить тень на служителей Клио. Они не помешают и самому мэтру стать автором примечательных «Замогильных записок». Но при этом существенно, что Шатобриан подчеркивает субъективное начало в сочинениях французских авторов, трактующих историю. Эта особенность окажется важной для определения национального своеобразия французского исторического романа эпохи романтизма. Л.А.Мироненко, автор наиболее разработанной на сегодняшний день концепции французского личного романа XIX века, уточняет известную классификацию В.М.Жирмунского следующим образом: «В.М.Жирмунский, говоря о природе романтических жанров, по-разному окрашенных субъективизмом, выделяет два типа романа – личный (эгоцентрический) и исторический. При бесспорности этого деления нужно принять во внимание, что в определенном смысле романтический роман – это всегда «личный» роман. Какова бы ни была его тематика, личность объемлет все повествование, пронизывая его и определяя его формы. В этом отношении личностность – родовое свойство романтического романа в целом» [10, с.155].

Для понимания французского романтического исторического романа как уникального явления литературы XIX века значим еще один тезис Шатобриана: «...В основе исторического времени лежит вечность» [8, с.199]. Подобная установка кардинально отличается от намерений В.Скотта, видевшего «задачу романа» в необходимости «прославить события обыденной жизни» – «celebrare domestica facta». Иной масштаб художественного осмысления событий прошлого, определяемый и оупущением «иронии истории», и

универсализмом индивидуальной художественной системы, предстаёт в произведениях исторического жанра, созданных А.де Виньи («Сен-Мар»), П.Мериме («Хроника времен Карла IX»), В.Гюго («Собор Парижской Богоматери», «Девяносто третий год»). Этот иной масштаб необходимо связан с особым философским и поэтологическим вариантом реализации жанровых интенций. Таким образом, еще нерешенная на сегодняшний день задача – восстановить в должной полноте собственный, а не предписанный позднейшими интерпретаторами конструктив романтиков, обратившихся к историческому жанру; их попытку через историю как безостановочное движение, с одной стороны, и вместилище вечных архетипов, их жизненное пространство – с другой, пробиться к смыслу прошлого, настоящего и будущего не в бытовом или узкосоциальном плане, но в бытийном, мирозданческом развороте. Эти жанрово-стилевые искания приведут к новой поэтике, определившей особый характер возникшего рядом с вальтерскоттовской моделью, но не совпадающего с ней французского романтического романа.

#### Цитированная литература

1. Тертерян И.А. Романтизм как целостная эстетическая система // Тертерян И.А. Человек мифотворящий. – М., 1988.
2. Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. – М., 1992.
3. Наркирьер Ф.С. Французский роман наших дней. – М., 1980.
4. Козлов Д. Исторический жанр // Словарь литературоведческих терминов. Сост. Тимофеев Л.И. Тураев С.В. – М., 1974.
5. Селг-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки. – М., 1970.
6. Орлов С.А. Исторический роман Вальтера Скотта. – Горький, 1960.
7. А.С.Пушкин об искусстве. В 2-х т. / Сост., предисл. и коммент. А.А.Вишневского. – М., 1990. – Т. 2.
8. Шатобриан Ф.-Р. Гений христианства // Эстетика раннего французского романтизма. – М., 1982.
9. Констан Б. Размышления о трагедии // Эстетика раннего французского романтизма. – М., 1982.
10. Мироненко Л.А. Романтический роман и проблема «личного» романа во французской литературе XIX века // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. – Кемерово, 1988.

#### Анотація

Стаття має на меті аргументувати національну своєрідність жанру французького історичного роману першої третини XIX ст. Проаналізовано ряд ідей естетики раннього романтизму (праці Шатобріана, Констан), що дає змогу вказати на витоки та передумови жанрового оновлення, вільні від вальтерскоттівського впливу.

Annotation

The aim of this article is to argue the national peculiarity of the French historical novel of the first quarter of the XIX cent. The number of aesthetic notions of the early romanticism have been analyzed (the works of Chateaubriand and Constant) that gives the possibility to point out the sources and prerequisites of the genre renewal, free from the influence of Walter Scott.

А.В.Домашенко

**Ф.НИЦШЕ О ТРАГЕДИИ ПОСЛЕ «РОЖДЕНИЯ ТРАГЕДИИ...»**

ББК П40\*000.91

Действуешь только тогда совершенно, когда действуешь инстинктивно.

Ф.Ницше

**В** «Рождении трагедии...» Ф.Ницше предпринял две попытки раскрыть смысл «Царя Эдипа». В первом случае главную причину «вдоворота злодеяний», в который был ввергнут Эдип, он усматривает в чрезмерной мудрости фиванского царя, позволившей ему разрешить загадку Сфинксы. Бедствия Эдипа, таким образом, объясняются нарушением аполлоновского требования меры [1, с.70].

Во втором случае Эдип предстает «как тип благородного человека, который, несмотря на всю его мудрость (выше Ницше утверждал, что как раз вследствие его мудрости. – А.Д.), предназначен к заблуждениям и к бедствиям, но в конце концов безмерностью своих страданий становится источником магической благодати для всего, что его окружает, – благодати, не теряющей своей действительности даже после его кончины». И далее следует памятный всем, кто читал Ф.Ницше, вывод: «Благородный человек не согрешает, – вот что хочет нам сказать глубокомысленный поэт; пусть от его действий гибнут всякий закон, всякий естественный порядок и даже нравственный мир – этими самыми действиями очерчивается более высокий магический круг влияний, создающих на развалинах сокрушенного старого мира мир новый» [1, с.89].

Глубина обоих суждений несомненна, однако поздний Ницше даст нам возможность иначе понять основной смысл трагедии Софокла.

§440 «Воли к власти», важнейшее высказывание из которого приведено выше в качестве эпиграфа, заканчивается так: «...Всякое мышление, протекающее сознательно, соответствует и гораздо более низкой ступени морали, чем мышление того же человека, поскольку оно управляется инстинктами» [2; с.204]. Какие новые возможности в понимании «Царя Эди-

па» открывают нам эти суждения Ф.Ницше?

В прологе Эдип говорит пришедшим к нему с мольбой о спасении жрецу Зевса и юношам:

ὡστ' οὐχ ἴπνω γ' ἐνδόντα μ' ἐξεγείρετε,  
ἀλλ' ἴστε πολλὰ μὲν με δακρυσάντα δῆ,  
πολλὰς δ' ὁδοὺς ἐλθόντα φροντίδος πλάνοις.  
ἦν δ' εὐ σκολῶν ἡυρισκὸν ἰασίν μόνην,  
ταύτην ἐπράξα... [3, с.135, 65-69].

Ф.Ф.Зелинский предлагает следующий перевод этих строк:

Нет, не со сна меня вы пробудили:  
Я много плакал, много троп заботы  
Измерил в долгих странствиях ума.  
Один мне путь открылся исцеленья –  
Его избрал я. [4, с.7]

У С.В.Шервинского эти строки звучат так:

Меня будить не надо, я не сплю.  
Но знайте: горьких слез я много пролил,  
Дорог немало думой исходил.  
Размыслив, я нашел одно лишь средство.  
Так поступил я... [5, с.33]

Различие между двумя переводами представляется мне очевидным, причем о втором можно с уверенностью говорить как о более позднем, даже ничего не зная о переводчиках. В первом переводе ум, побуждаемый заботой, странствует в поисках исцеленья, тогда как Эдип лишь измеряет пройденные при этом тропы. Путь исцеленья открывается Эдипу, а не открыт им. Эдип избирает то, что открывшись, заранее определило его выбор. Ум, таким образом, вполне в духе той давней поры, как мы ее понимаем, онтологизируется, т.е. приобретает самостоятельное существование, более безусловное, нежели сам Эдип, состоящий при нем.

Во втором переводе способность действовать переходит к Эдипу: это он, размыслив, сам находит средство исцеления; его поступок, следовательно, вполне сознателен и определен его способностью понимания.

Создается впечатление, что перед нами два разных Эдипа; в таком случае необходимо разобраться, который из них истинный. Что говорит нам об этом Софокл? Как у него соотносятся Эдип и ум (дума)? И, наконец, какой смысл имеет у него слово, которое на русский язык переводится как ум (дума)?

У Софокла этим русским словам соответствует φροντίδος. Это генетив существительного φροντίς, что значит: дума, забота, попечение, хлопоты, старание. Мысль, следовательно, в этом слове предстает как попечение, забота. Это берегающее собрание в целое (ис-целенное) всего присутствующего. Ис-целение – это, стало быть, возвращение ис-целенному его

принадлежности целому, и, наоборот, освобождение целого (в данном случае – полиса) от того, что, в силу действия непреложных законов, уже отпало от него, отошло. С этим собирающе-освобождающим попечением, которое не является индивидуальным свойством Эдипа, но есть проявление природной, божественной законосообразности человеческого существования и существования космоса в целом, соотносится то, что у С.В.Шервинского переведено как «размыслив», а у Ф.Ф.Зелинского осталось без перевода. Что может размыслить Эдип кроме того, что уже проявило себя в качестве неотвратимости, что уже «открылось», как в высшей степени по-гречески сказано в первом переводе? Русскому «размыслив» у Софокла соответствует *εὐ σκοπῶν*: хорошо рассмотревший, и только в качестве рассмотревшего – обдумывающий, взвешивающий и т.д.

Теперь мы можем обратиться к подстрочному переводу интересующего нас фрагмента из высказывания Эдипа:

Так что не сну предавшего [заботу] меня пробуждаете,  
Но знайте меня, поистине многие слезы пролившего,  
Многие дороги проложившего заботы блужданиям.  
Ту единственную [дорогу], которую, хорошо рассмотрев,  
открывал исцелению,

Ее проторил (*ετραῖα* – букв.: сделал).

Мы видим, что на вопрос о том, который из двух стихотворных переводов точнее, однозначно ответить нельзя. Перевод Ф.Ф.Зелинского в большей мере соответствует духу греческого мышления, но при этом не вполне проясненным остается, в чем же собственно заключается вина Эдипа, его преступление против благочестия в том изначальном греческом понимании, которое сохраняло актуальность и авторитет для зрителей – современников Софокла. В этом отношении более предпочтительным оказывается перевод С.В.Шервинского, который выявляет (при этом усиливая, приближая к нам, менее чутким, нежели древние, к слову и определенным смысловым нюансам) то, что само собой открывалось современникам Софокла без всяких дополнительных толкований, но ускользает от нас, оставаясь незамеченным. Ключ к пониманию высказывания Эдипа мы находим в «Воле к власти» Ф.Ницше.

Прежде, чем совершить поступок, Эдип рассматривает различные возможности. Он уверен в своей способности, рассматривая, – понять, как и в том, что спасение – в сознательном выборе. Таким образом Эдип хочет избежать предсказанного ему ужасного несчастья, перехитрить судьбу. Однако все его поступки, основанные на сознательном выборе, неизбежно приближают его к катастрофе.

Главный конфликт «Царя Эдипа» мы можем представить, следуя логике Ф.Ницше, как конфликт сознательного мышления и инстинкта – и конечное



посрамление первого. Эдип присваивает себе право на попечительную заботу. Его ум обольщен торжеством над Сфинкс. Но Сфинкс, загадку которой разгадал Эдип, спасая тем самым город, – это только уловка, приманка для ума, создающая иллюзию его всеислия. На самом деле, как мы знаем, городу грозит теперь еще более страшное бедствие: вина Эдипа переходит теперь и на него. Конфликт разрешается в пользу человека «трагической эпохи» (Ф.Ницше), вполне доверяющего инстинктам (здесь – Креонт, но более показательный пример – Тесей в «Эдипе в Колоне»), – в этом следовании инстинктам проявляется и его благочестие. Наказание Эдип заслужил за измену инстинктам, но ведь это относится и к его родителям, причем в меньшей степени. Эдип – следствие. Эдип – не только жертва, но и орудие судьбы. Бедствия, которые обрушились на него, призваны доказать, что разум слеп, «видят» инстинкты, причем их «видение» не зависит от внешнего (физического) зрения. Тогда, может быть, слепой Эдип возвращается к естественному состоянию человека «трагической эпохи»? Обо всем этом говорит нам не столько «Царь Эдип», сколько «Эдип в Колоне».

Но что это за особенное состояние, за возвращение к которому Эдипу пришлось заплатить такую страшную цену? Ответ на этот вопрос Ф.Ницше дает находим в «Сумерках идолов...»: «Что сообщает о себе трагический художник? Не показывает ли он именно состояние бесстрашия перед страшным и загадочным? – Само это состояние является высшей желательностью; кто знает его, тот чтит его высшими почестями. Он сообщает о нем, он должен о нем сообщать, предполагая, что он художник, гений сообщения. Мужество и свобода чувства перед мощным врагом, перед бедствием высшего порядка, перед проблемой, возбуждающей ужас, – вот то победное состояние, которое выбирает трагический художник, которое он прославляет. Перед трагедией воинственное в нашей душе празднует свои сатурналии; кто привык к страданию, кто ищет страдания, героический человек, платит трагедией за свое существование, – ему одному дает трагический поэт отведать напитка этой сладчайшей жестокости» [6, с.606]. Вина родителей Эдипа, как и самого Эдипа, заключается, стало быть в том, что они изменили своему призванию – призванию человека «трагической эпохи» – мужественно и бесстрашно принимать свой удел, каким бы он ни был.

Итак, не «сознательное мышление», но следование инстинкту могло привести Эдипа к искуплению вины. Что главным образом имеет в виду Ф.Ницше, когда пишет об инстинкте в греческом его понимании? «Основной факт эллинского инстинкта», как он выражался в дионисических Мистериях, в которых, как мы знаем, зарождается трагическое искусство, – «воля к жизни», «торжествующее Да по отношению к жизни наперекор смерти и изменению» [6, с.628-629]. Дионисическими Мистериями эллины, утверждает Ф.Ницше, гарантировали себе «вечную жизнь». Именно поэтому такой глубокий символический смысл приобретает у них «мисте-

рия половой жизни», «соитие», становясь даже выражением «всего античного благочестия»: «Все отдельное в акте соития, беременности, родов возбуждало высшие и полные торжества чувства». «Я не знаю, – пишет Ф.Ницше, – высшей символики, чем эта греческая символика дионисий. В ней придается религиозный смысл глубочайшему инстинкту жизни, инстинкту будущности жизни, вечности жизни, – самый путь к жизни, соитие, понимается как священный путь...» [6, с.629]. В этих словах таится разгадка и сущности трагического искусства, как его понимает немецкий мыслитель, а вместе с тем и сущности трагического катарсиса, который никогда ранее таким образом не трактовался. Следующее полемическое рассуждение Ф.Ницше, касающееся катарсиса, направлено главным образом против Аристотеля и Шопенгауэра: «Подтверждение жизни в самых непостижимых и суровых ее проблемах, воля к жизни, ликующая в жертве своими высшими типами собственной неисчерпаемости, – вот что назвал я дионисическим, вот в чем угадал я мост к психологии трагического поэта. Не для того, чтобы очиститься от опасного аффекта бурным его разряжением – так понимал это Аристотель, – а для того, чтобы, наперекор ужасу и состраданию, быть самому вечной радостью становления, – той радостью, которая заключает в себе также и радость уничтожения...» [6, с.629].

В том, что именно соитие и деторождение являются преступными, а не благочестивыми у Эдипа, проявляется противожизненность, враждебность богам тех устоев, которыми определяются его действия. Эдип, несмотря на весь свой ум, не чрезмерно мудр, как считал ранний Ф.Ницше, а, напротив, вовсе лишен мудрости, поскольку лишен божественного попечения, ибо, как сказано у Пиндара,

«εκ θεου δ' ανηρ σοφαις ανθει πραπιδεσιν ομοιως».

[7, с.47, ст.10]

«муж сообразно [дарованной] богом [мере] изобилует,  
процветая мудростью (букв.: мудрым умом).

В случае Эдипа мы, стало быть, имеем дело с немудрым умом.

«Ту единственную [дорогу], которую, хорошо рассмотрев,  
открывал исцелению,

Ее проторил, –

так говорит Эдип, находясь на пороге роковых и ужасных открытий. При этом, как уже было сказано, ни сам Эдип, ни окружающие его фиванцы нисколько не сомневаются в том, что он обладает такой точкой зрения, которая позволяет ему, рассматривая, найти выход, помочь городу. В предпоследнем коммесе «Эдипа в Колоне» он, обращаясь к Антигоне и Исмене, говорит нечто иное:

«ω παιδες, ηκει τωδ' επ' ανδρι θεσφατος  
βίου τελευτη κουκετ' εστ' αποστροφη».



Эдип всецело принадлежит божественной речи. То, что о себе он говорит как о постороннем («приблизился к мужу ... жизни конец») и о своей могиле – не святотатствуя при этом – как о священной («черов тирбов», 211, 1545), – свидетельство того, что это говорит уже не тот Эдип, каким мы его до этого знали. Точнее, это уже говорит не Эдип.

Антигона в силу того, что инстинкт (а в нем проявляется божественное попечение) не ведет ее, не понимает отца, а после его смерти отказывается искать его «священную могилу» не потому, что постигает смысл запрета, а потому что просто подчиняется запрету Тесея. В отличие от Антигоны Тесей, не оставленный попечением богов, движимый инстинктом, в ответ на указание Эдином знаков (знамений) неотвратимо приближающейся смерти, говорит: «πείθεις με» («ты убеждаешь меня», 210, 1516), – и строго выполняет все, что открывает ему в пропальном напутствии Эдип.

Так, я считаю, могут быть поняты «Царь Эдип» и «Эдип в Колоне» Софокла, если следовать букве и духу позднего учения Ф.Ницше о трагедии. Хотя, строго говоря, наши рассуждения о причастности Эдипа божественной речи принадлежит скорее герменевтике XX века, нежели учению Ф.Ницше.

#### Цитированная литература

1. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. – М., 1990. – Т.1.
2. Ницше Ф. Воля к власти. – М., 1994.
3. Sophocles. Tragoedie. – Zipsia, 1908.
4. Софокл. Драмы. – М., 1990.
5. Софокл. Трагедии. – М., 1988.
6. Ницше Ф. Сумерки идолов, или Как философствуют молотом // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. – М., 1990. – Т.2.
7. Pindarus. Carmina cum fragmentis. – Pars I. Leipzig, 1980.
8. Хайдеггер М. Изречение Анаксимандра // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. – М., 1991.

#### Анотація

У статті розглядаються основні ідеї щодо трагедії та сутності трагічного, висловленні Ф.Ницше у працях, написаних після «Народження трагедії...».

#### Annotation

This article deals with the conception of and the essence of the tragic by F.Nietzsche, proposed in the works which were written in the period after «The birth of tragedy...».

## ТРАКТОВКА ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ КАК ИММАНЕНТНАЯ ПРИЧИНА РАСПАДА РУССКОГО ФОРМАЛИЗМА

ББК Ш43(4РОС)Х411.2)В\*002.2

**В** одном из лучших, на наш взгляд, исследований русского формализма – работе Виктора Эрлиха «Русский формализм: история и теория», – помимо вненаучных факторов распада движения русских формалистов, в качестве единственной, имманентной самому движению, названа философская незрелость со следующей из нее «опасностью увязания в безоглядном эмпиризме». Показательно в этом отношении следующее его утверждение:

«Примечательно, что именно Якобсон и Тьнянов предприняли единственную серьезную, пусть и запоздалую попытку найти выход из тупика, в котором оказался формализм, и удержать его от увязания в безоглядном эмпиризме. В 1928 г. в журнале «Новый Лесф» появились короткие тезисы о взаимосвязях между литературоведением и смежными дисциплинами, подписанные Тьняновым и Якобсоном. В нескольких математически точных заявлениях соавторы отвергают как доктринерский формализм, который обособляет эстетические «ряды» от других областей культуры, так и механистический причинно-следственный подход, который игнорирует внутренний динамизм и специфику каждой отдельной области. «История литературы, – утверждают они, – будучи сопряжена с другими историческими рядами, характеризуется, как и каждый из прочих рядов, сложным комплексом специфических законов. Без выяснения этих законов невозможно научное установление соотносительности литературного ряда с прочими историческими рядами». И далее: «Методологически пагубно рассмотрение соотносительности систем без учета имманентных законов каждой системы». И несколько ниже: «Усилия по преодолению философской незрелости Опояза оказались запоздалыми. Времена, когда еще позволялось экспериментировать с немарксистскими теориями, давно миновали» [1, с.134-135].

Не умаляя решающей роли в этом вопросе вненаучных, социальных факторов, мы считаем, что развитие русского формализма в том ключе, в котором оно осуществлялось в 20-30-е годы в России, раньше или позже привело бы либо к перерождению формализма в структурализм (подобный более поздним чешскому и польскому вариантам), либо к распаду движения, возврату большинства его участников, обогащенных методологией формализма, к традиционным для России вариациям исторических методов исследования.

В настоящей статье мы ограничимся лишь тем, что укажем на предпосылки возможного распада или перерождения движения и охарактеризуем их «пагубность» для формалистской традиции. А поскольку «охватить» все многообразие научных позиций участников формалистского движения

нам не позволяет, как минимум, объем статьи, постольку более конкретному рассмотрению подвергнутся лишь позиции Р.Якобсона (как представителя лингвистико-семиотического формализма и, во многом, «отца» чешского структурализма) и В.Жирмунского (как единственного из формалистов, издавшего работу с последовательной, убедительной и сугубо научной критикой формализма).

\* \* \*

Основа ядра теоретической позиции формализма строилась на тезисе «искусство как прием»: «Предметом науки о литературе, – писал Якобсон, – является не литература, а литературность, т.е. то, что делает данное произведение литературным произведением» [2, с.275]. Литературовед является литературоведом, добавлял Эйхенбаум, только если он занят исключительно «исследованием специфических особенностей литературного материала». [3, с.121]. В.Эрлих: «Теоретики-формалисты на дух не выносили таких понятий, как «интуиция», «воображение», «гениальность». Суть литературности, по их мнению, надлежало искать не в душе автора или читателя, но в самом произведении» [1, с.170-171].

Вводимые категории «прием» и «материал» представляли процесс «получения» произведения искусства в виде некоторой детерминированной иерархии: «...в результате обработки [приемом – С.К.] природный факт [материал] возводится в достоинство эстетического факта, становится художественным произведением», как об этом писал В.М.Жирмунский [4, с.18]. В опоре на это понимание искусства (а также на снимаемое в пользу формы противостояние формы и содержания, что не является актуальным для темы этой статьи, а потому здесь не рассматривается) формалисты строили весь последующий аналитический категориальный аппарат, всю методологию. Отличные от центральной триады «материал – прием – форма» категории (к слову, та же «литературность»), могли заменяться на подобные, иные или даже противоположные [см. об этом подробнее: 1, с.179]. Однако поэтичность ли, литературность – это, в любом случае, пользуясь определением того же Якобсона, «превращение речи в поэтическое произведение и система приемов, благодаря которым это превращение совершается» [2, с.81].

Повторимся, если в отношении иных категорий внутри самого формализма существовали значительные разногласия, то эти три для всех формалистов представляются базовыми. Однако и в их понимании разные ученые придерживались разных трактовок. Так, значение термина «форма» колебалось от эстетического целого, наделенного определенным качеством, до качества, присущего эстетическому целому. «Материал» представлялся то в роли «внеэстетической составляющей поэтической «коммуникации», «контрольного» сегмента реальности» [см. об этом подробнее 1, с.186-187], то как «мысли, чувства, события, слова и словосочетания» [см.

об этом подробнее 5, с.5, 15-16], то как исключительно «словесная фактура» [см. об этом подробнее 1, с.186-187].

Из этих наблюдений Виктор Эрлих делает следующие выводы и обобщения: «Подобный имманентный взгляд лучше согласовывался с формалистскими представлениями о самодостаточном характере литературного произведения. Взгляд на творческий процесс как на диалектическое взаимодействие между обыденной речью и художественными приемами, которые искажают ее или придают ей форму, хорошо вписывался в теорию формалистов о том, что литература – это прежде всего лингвистическое или семиотическое явление, «развертывание словесного материала», пользуясь выражением раннего формализма, или «система знаков», говоря словами чешских структуралистов» [1, с.187].

Однако за обобщениями исследователь формализма не замечает чрезвычайно важного, с нашей точки зрения, аспекта. Аспекта, заключающегося в том, что в семиотической системе (а формализм представлял собой и с точки зрения В.Эрлиха (см. предыдущий абзац), и с нашей точки зрения, разновидность семиотического мышления о литературе, хотя бы из-за «сделанности» произведения) «материал» первичен как реферирующая система, а «форма» вторична, «результативна», «выводима» из «материала» как референт.

«Разночтения» в отношении значения термина «форма» были «разночтениями» онтологического статуса предмета анализа. Об их крайнем выражении В.Эрлих писал следующее: «В тех случаях, когда он [Шкловский] исходит из первого [форма как качество, присущее эстетическому целому], его тенденция отождествлять искусство с формой отдаёт малопочтенным «пуризмом», каковой Шкловский сам в одной из статей назвал «механическим и устаревшим». Там же, где понятие «форма» используется в более частном значении, ... хочется, вслед за Жирмунским, повторить, что, «если под «формальным» мы имеем в виду «эстетическое», все факты содержания становятся в искусстве формальными явлениями». И далее: «Следует отметить, что в ранних работах формалистов встречается своего рода терминологический компромисс, а именно оппозиция «форма – материал». Более неприемлемое из двух традиционных понятий – «содержание» – было отвергнуто сразу, второе же переосмыслено как формообразующий принцип динамической интеграции, а не просто как внешняя оболочка или напластование. По своему значению оно приблизилось к аристотелевскому эйдосу, каковой, говоря словами современного философа Антона Марти, обозначает «внутреннюю формирующую силу, прилагаемую к необработанному материалу» [1, с.185-186]. Как видим, такие разночтения не разрушают избранной понятийной системы мышления, вполне укладываются в нее, так как могут быть описаны ее же средствами.

«Разночтения» же в отношении «материала» гораздо более фундаментальны и опасны. Ибо, если реферирующей системой оказывается не знако-

вая система (язык), а весь «внешний мир», то, в соответствии с логикой семиотики, дефиниции внутри системы «внешнего мира» являются системными, то есть через них и осуществляется интенция парадигматического или синтагматического отбора и соединения элементов реферирующей системы в референте. А если такая система упорядочивается исторически и социально, то исторически и социально (а для России 20-х – 40-х гг. XX века – классово) упорядочен и сам референт, т.е. «форма», произведение искусства, предмет формалистского исследования. Следовательно, «отвергаемое» сравнительно-историческое и социально-психологическое оказывается необходимейшим компонентом именно формального, следовательно, «возврат» к традиционным методам даже без внешнего воздействия предпринят.

Однако вышеприведенное рассуждение объясняет возврат к традиции таких исследователей, как Энгельгардт и Шкловский, те же, кто, как Якобсон и Жирмунский, считал «материалом» систему языка, вроде бы «застрахованную» от подобного поворота событий. Почему же тогда именно Жирмунский выступил наиболее последовательным научным критиком формализма? Обратимся к постановке проблемы материала, языка и речи в их трудах.

Прежде всего, Якобсон и Жирмунский едины в вопросе о предмете исследования: и тот, и другой полагают, что в произведении литературовед имеет дело с речью в ее поэтической функции, со специфически организованными словесными массами, так в недрах формализма взрывает потребность в категории «текст». Изучает эти словесные массы, эту речь наука поэтика. И вот тут сходство позиций ученых заканчивается. Сравним понимание будущей категории «текст» в статье В.М.Жирмунского «Задачи поэтики» и статье Р.О.Якобсона «Вопросы поэтики. Постскриптум к одноименной книге», обратив, кстати, внимание, на сходство и различие названий статей.

В.М.Жирмунский: «Задачей общей, или теоретической, поэтики является систематическое изучение поэтических приемов, их сравнительное описание и классификация: теоретическая поэтика должна построить ... ту систему научных понятий, в которых нуждается историк поэтического искусства при разрешении встающих перед ним индивидуальных проблем. Поскольку материалом поэзии является слово, в основу систематического построения поэтики должна быть положена классификация фактов языка, которые дает нам лингвистика. Каждый из этих фактов, подчиненный художественному заданию, становится тем самым поэтическим приемом. Таким образом, каждой главе науки о языке должна соответствовать особая глава теоретической поэтики» [4, с.28].

Р.О.Якобсон: «Можно сказать, что поэтика – это лингвистическое исследование поэтической функции сообщений в целом и поэзии в частности» [2, с.81].

Уже в этих двух цитатах видно различие в подходах к языку как «материалу»: для Якобсона язык в поэтической и язык в прагматической



функциях суть один и тот же язык, различие между двумя его ипостасями – в разных функциях, разных целевых установках говорящего (поэтической и прагматической); Жирмунский же, пусть и невольно, но разводит эти понятия, причём разводит их «морфологически»: полагая иерархической классификации нелитературного «материала» [«главам науки о языке»] в соответствие классифицированную иерархию «приемов» [«главы теоретической поэтики»], он делает, тем самым, «прием» иерархически неотъемлемой частью реферирующей системы, а следовательно, полагает поэтическому высказыванию морфологически иную реферирующую систему, иной материал. Не менее интересны и следующие цитаты:

**В.М. Жирмунский:** «... построение поэтического произведения подчиняется художественному закону, становится самостоятельным средством воздействия на читателя, закономерно расчлененной художественной композицией... Таким образом, намечаются тематика и композиция как два самостоятельных отдела поэтики» ... «Мы исходили при рассмотрении вопросов поэтики из поэтического языка, т.е. из слова, подчиненного художественной функции. Не противоречит ли этому существование в поэтике, наряду со стилистикой, (учением о поэтическом языке в узком смысле слова), таких отделов, как тематика и композиция? Композиция и сюжет существуют и в других искусствах (в живописи, музыке), они существуют как будто вне всякого искусства (сюжет какого-нибудь уличного происшествия, записанного газетным хроникером). Однако в поэзии мы имеем дело не с сюжетом и композицией вообще, а с особым рода тематическими и композиционными фактами – с сюжетом, воплощенным в слове, с *композиционным построением словесных масс* [курсив мой – С.К.]; точно так же композиция живописная или музыкальная не может быть отделена от особого материала данного искусства и рассматриваться в отвлечении, как тождественная композиции поэтической [4, с.31-32].

**Р.О. Якобсон:** «Поэтика, занимающаяся рассмотрением поэтических произведений сквозь призму языка и изучающая доминантную в поэзии функцию, по определению является отправным пунктом в истолковании поэтических текстов, что, разумеется, не исключает возможности их исследования с фактической, психологической или психоаналитической, а также социологической стороны, однако специалисты по этим дисциплинам не должны забывать, что все функции произведения подчинены доминантной функции, а всякий исследователь должен исходить в первую очередь из того, что перед ним – поэтическая ткань поэтического текста. Тавтологичность в данном случае необходима для вящей убедительности» [2, с.81].

Таким образом, для Якобсона речевое в поэтической функции по отношению ко всем прочим ее аспектам доминантно, а следовательно, выступает в роли тоталитарного организующего и иерархизирующего начала. Жирмунский же выделяет, помимо стилистического аспекта (как совокуп-

ности разнокачественных приемов, организованных и организующих речь в тексте) равноправные с ним композиционный и тематический. А если равноправные, то в некоторой мере и независимые, хоть и осуществленные через речь, но неречевые по онтологическому и гносеологическому статусу. То есть вместо тотальности – равновесное сосуществование, вместо иерархии – упорядоченный полицентризм.

Выявленные здесь различия во взглядах единомышленников ни в коей мере не разводят их «по разные стороны баррикад», однако определяют дальнейшие пути развития единого учения, но «в разных izvодах». Признавая тотальный примат речевого в поэтической функции по отношению ко всем иным элементам произведения, считая «материалом» поэтического творчества язык, общий для литературы и «не-литературы», но взятый в поэтической функции, и направив все свои усилия на выявление этой поэтической функции общего языка, ученый не сможет не прийти к усовершенствованию семиотического аналитического аппарата, а следовательно, не сможет не увидеть семиотического характера всей культуры. Следовательно, «якобсоновское» направление формализма не может не перерасти в структурализм. В случае же, если в произведении речевое – лишь один из трех равновесных и равнодостоинных элементов, то возникает проблема «первопричины» этого равновесия и всех равновесных элементов, ядра поэтики, и без творческого замысла, психологической трактовки автора или традиции поэтического творчества, композиционных и тематических решений здесь обойтись трудно. Более того, если и «материал» понимается как иерархизированный системой поэтических «приемов» язык, то возникает потребность и в «первопричине» этой системы приемов, а тут трудно обойтись без истории, без жанра как хранителя традиции создания и употребления приемов. Без этого основные задачи поэтики исполнить невозможно.

### Цитированная литература

1. Эрлих В. Русский формализм: история и теория / Пер. с англ. А.В.Глебовской. – СПб, 1996.
2. Якобсон Р. Работы по поэтике. – М., 1987.
3. Эйхенбаум Б. Литература. – Л., 1927.
4. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977.
5. Шкловский В.Б. Литература и кинематограф. – Берлин, 1923.

### Анотація

У статті аналізуються деякі особливості уявлень про поетичну мову російських формалістів, що не були аналізовані Віктором Ерліхом у монографії «Російський формалізм: історія та теорія».

Annotation

Some specific ideas of Russian formalists about poetic speech which were not analyzed, by Victor Erlich in his monograph «Russian formalism: history and theory» are investigated in the article.

Э.Г.Шестакова

**О ДИАПАЗОНЕ ОКСЮМОРОННОСТИ:  
К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

ББК Ш\*40

**В** филологии уже традиционно принято различать, например, антонимы и антонимичность, иронию и ироничность, метафору и метафоричность, т.е. непосредственно сам локализованный объект изучения и определяемый им специфический тип смысловых отношений, а так же универсальные способности и свойства, проявляющиеся в языковой и/или эстетической сферах. В связи с этим встает проблема разграничения оксюморона и оксюморонности. Причем эта проблема порождена не столько чисто филологическим стремлением к структурированию исследуемого явления и семантической наполненности, по возможности, всех ниш существующей терминологической парадигмы, сколько более глубокими причинами и процессами.

Большинство исследователей сходятся на том, что оксюморонный смысл – это «явная и концентрированная форма словесной оппозиции» (М.Бирдсли) [1, с.217]; он нарушает, а в большинстве случаев и разрушает сложившиеся ценностно-нормативные, логически детерминированные системы. Но при таком подходе оксюморон вполне может совпадать с метафорой, сила которой, по мнению П.Рикёра, «в способности ломать существующую категоризацию, чтобы затем на развалинах старых логических границ строить новые» [1, с.442]. Вследствие этого оксюморон может рассматриваться как разновидность если не метафоры, то метафоричности. На этом основывается один из основных подходов к исследованию оксюморона. Однако он не состоятелен в передаче собственно оксюморонной специфики, на что и указывает ряд ученых (П.Рикёр, М.Бирдсли, Ж.Козн, Дж.А.Миллер), занимающихся непосредственно теорией метафоры.

Так, «при очевидном глубинном сходстве между метафорой и оксюморонном» (М.Бирдсли) [1, с.217], необходимо учитывать несколько моментов. Метафорический смысл либо опосредованно связан с оксюморонным, являясь некоторой защитой общезначимого смысла, «некоторым новым согласованием, возникающим в ответ на вызов», понимаемый как формальная сторона организации семантического напряжения и противо-

речия (П.Рикёр) [1, с.435]; либо полностью с ним расходится, т.к. «проблема оксюморона не в том, что он не может быть переформулирован как сравнение», а в том, «что реконструкция сравнения так мало помогает нам понять, что же именно имел в виду автор <...> для оксюморона необходимость интерпретации в дополнение к реконструкции особенно очевидна...» (Дж.А.Миллер) [1, с.273]. Таким образом, обнаруживается зазор между оксюморонами и метафоричностью. Последняя не в состоянии в полной мере отобразить специфику оксюморона, реализующуюся не только через «бинарную оппозицию», но и через более развернутое и сложное организованное явление: от фразы до текста, от словесного поэтического образа до оксюморонно представленного эстетического целого. Поэтому вполне закономерно обратиться не столько к оксюморонному смыслу, сколько к оксюморонной сущности. Она обнаруживает и обнажает аномальное, принципиально лишённое длительной смысловой самоидентифицируемости, уничтожающее всякое представление о возможности существования и/или установления общепринятого, общезначимого, а в исключительных случаях и здравого смыслов. Оксюморон работает на манифестируемой противоречивости и аномальности, он активизирует внимание к антигетичным трансформациям понятий и явлений<sup>\*\*</sup>. Проблема же аномальности, здравости-безумия, их соотношения постепенно активизируется в культуре Нового времени и к началу XX века становится одной из доминирующих. Именно все это, на наш взгляд, и приводит к необходимости дифференциации оксюморона и оксюморонности.

В связи с этим возникает целый комплекс вопросов: что входит в объём, структуру и логику понятия оксюморонности? Какие явления, понятия способны к созданию оксюморонности и чем это обусловлено? В чем специфика проявления и существования оксюморонности, с одной стороны, на различных уровнях как-то: лексическом, морфологическом, синтаксическом, стилистическом, поэтическом, а другой – в соотношении с художественным целым? Возможно ли узкое и широкое понимание оксюморонности? Каков диапазон оксюморонности? Последний вопрос, по нашему мнению, является одним из ведущих, т.к. включает в себя представление об объёме и пределах распространения оксюморонности, а также её логической модели, структуре и в определенной мере соотношении с аналогичными ей явлениями.

---

\* На чём собственно и основана метафора и метафоричность

\*\* Именно поэтому он, во-первых, реализуется как «семантический вызов» (Ж.Козн), во-вторых, кардинально отличается от метафоры, которая стремится к преодолению, снятию ярко выраженной противоречивости, ненормативности сопоставлений. Она нивелирует аномальность, переакцентируя внимание непосредственно на выстраиваемые новые логико-смысловые нормативные границы и отношения.

Итак, оксюморонность – это тип семантико-эстетических отношений, в основе которых лежит принцип аномальности как явления сознания. При этом, во-первых, аномальность реализуется в её «отношении к самой себе, её отстраненной – от меня и моих стремлений – самобытности, т.е. как предмет моего *длительного*, остановленного внимания» [курсив автора – Э.Ш.] [2, с.5]. А, во-вторых, смысловое, эстетическое напряжение, противоречие, контраст выступают не как в метафоре «лишь оборотной стороной того сближения, благодаря которому метафора оказывается осмысленной. А реализация принципиально по-иному. Для них (напряжения, противоречия, контраста) определяющим оказывается **одновременное** осуществление в **одном** семантическом пространстве с сохранением и активизацией граничности.

Оксюморонность – это также 1. Способ реализации принципа «сочетаемости несочетаемого» как живого, деятельного, ощущаемого воспринимающим сознанием, открывающего в явлении принципиально новый, непрогнозируемый, нереконструируемый смысл. 2. Способность понятий создавать, поддерживать и развивать отношения противоречивости, сотворяя при этом такое целостное явление, которое кардинально отличается от смысловой и эстетической сущности взаимодействующих слов и понятий и которое несводимо к пограничным явлениям (например, катахресе, метафоре, иронии, парадоксу, абсурду). 3. Способность обнаруживать и осуществлять как семантико-эстетическую целостность «сочетание несочетаемого», одновременно проясняя граничность, неслиянность взаимодействующих явлений. 4. Способность вызывать в воспринимающем сознании смысловую напряженность, обусловленную ненормативностью, аномальностью данного сочетания. Смысловая напряженность может развиваться в диапазоне от преднамеренного «семантического вызова» (П.Рикёр), «работающего» на активных понятиях, направленного на манифестируемое нарушение норм («*весёлая тоска*» С.Есенин, «*ледяной костёр*» М.Цветаева), до едва уловимого, но существенного «чувственного тона» слова и понятия (Э.Сепир). В этом случае сталкиваемые противоречия утрачивают свою актуальность и активность реализации, но оставляют угрозу нормативной неопределенности («*Грачей пролетные стада / Кричат и весело и важно*» И.Бунин, «*сирота очарованья*» И.Мятлев).

В связи с этим необходимо отметить, что диапазон оксюморонности может быть представлен:

1. Узуально, демонстративно, т.е. непосредственно самим оксюморонном как классической бинарной оппозицией: «нежно-жестокие» (Ф.Сологуб), «твоя изменчивая верность» (З.Гиппиус). Или как сложно организованное оксюморонное целое: «грохочет тишина, моих не слыша слов» (А.Ахматова), «остра, как ненависть, как ревность, / любовь жестокая моя» (З.Гиппиус), «сладко-жгучий ужас ласк» (К.Бальмонт). Это вер-

ний предел оксюморонности, реализующийся через узуальные по своей природе антитетичные начала и противоречия, аномальный характер которых самодостаточен и является в определенной мере самоцелью как для порождающего, так и воспринимающего сознаний. Вследствие чего такая представленность верхнего диапазона оксюморонности, как правило, имеет явно текстовое, знаково фиксированное воплощение. Однако сложно организованное оксюморонное целое предполагает расширение и активизацию не языковой, а эстетической сферы реализации оксюморонности.

2. Окказионально, т.е. как нечто временное, индивидуальное, определяемое стилистикой контекста. Это может быть и стереотипное поэтическое выражение «злая грусть», и оригинально-авторское: «жадная грусть», «сердце острой жалостью ужалено» (М.Волошин). В таких оксюморонах, как правило, необходимо учитывать, во-первых, не только предметно-логическую семантику слов и понятий, но и, во-вторых, нюансы эмоционального значения, специфику и традиции стилистического употребления, поэтико-эстетическую традицию; в-третьих, смысловое своеобразие, приданное выражению в определенном контексте художественного речевого употребления и «представляющее собой известный отход, отступление от обычного и общепринятого» [3, с.163]. Так, понятия «жадность» и «грусть» принципиально несоединимы по своей эмоциональной тональности, психологическому характеру. Грусть «...характеризует состояние легкого или неглубокого уныния» [4, т.1, с.257], она пассивна, замкнута, обращена на внутреннее сосредоточенное состояние, безынициативна. А жадность, наоборот, активна в стремлении удовлетворить свое желание, настойчива до агрессивности, направлена на экстенсивное освоение действительности; она страстна, нетерпелива.

К тому же оксюморон может апеллировать к культуре воспринимающего сознания, когда в выражении «сердце острой радостью ужалено», слова «острая», «ужалено» явно отсылают к устойчивым фразеологическим сочетаниям и поэтическим штампам XIX века: «острая боль», «жало тоски». Таким образом, оксюморонный смысл реализуется на сочетании понятия, взятого в своем первичном значении, и устойчивых выражений, имеющих сложившуюся, противоположную данному понятию семантику, предполагающую определенную традицию восприятия и осмысления.

В таких случаях внимание акцентируется на идее смысловой и эстетической напряженности, граничности, точнее её зыбкости, относительности, но необходимости. Аномальность реализуется как настроение, как ускользающая эмоционально-смысловая напряженность. Уже необязательна текстовая представленность оксюморонности. Это вполне может быть и художественное целое как ахматовское «Вечером» (1913), «Мне с тобою

пьяным весело...» (1914) или есенинское «В том краю, где желтая крапива...» (1915). Оксюморонность выражается через структурно-смысловую организацию, являясь изначальной основой эстетического существования. Аномальность проявляется как эстетическая игра смыслами и со смыслами. Акцентируется внимание на зыбкости и относительности граничности, оппозиционности. С этим взаимосвязан нижний предел оксюморонности.

3. Имплицитно, т.е. как нормативная напряженность или даже угроза нормативной напряженности: «хор гремит, ликуя и грозя» (А.Ахматова), «она весела и грозна» (А.Апухтин), «благоухает горько ясность» (Ф.Сологуб). В данном случае предполагается выход на метаязыковую информацию, связь со сферой представлений и опора на долговременную память носителей культуры, в результате чего оксюморонность реализуется на глубинном, сущностном уровне слов и понятий. Это можно прокомментировать высказыванием М.М.Бахтина, о «веселом бесстрашии»: «в известной мере это тавтология, ибо полное бесстрашие не может не быть веселым (страх – конститутивный момент серьезности), а подлинная веселость не совместима со страхом» [5, с.136]. Тогда «ликуя» и «грозя» антитетичны по своей сути, т.к. ликование (момент наивысшего экстазического позитивного состояния) не может включать или даже ориентироваться на угрозу (конститутивный момент подавления, локализации личности). Аналогичное совмещение происходит в примерах из А.Апухтина и А.Ахматовой. Оксюморонность реализуется через стилистическую и эстетическую память, которая, фактически, не имеет явной выраженности, а воспринимается как нечто экзистенциально невыразимое, но значимое.

#### Цитированная литература

1. Теория метафоры. – М., 1990.
2. Библер В.С. Философско-психологические предположения Школы диалога культур. – М., 1998.
3. Ахмадова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М., 1968.
4. Словарь синонимов русского языка: В 2 томах. – Л., 1970.
5. Бахтин М.М. Дополнения и изменения к «Рабле...» // Вопросы философии. – 1992. – №1.

#### Анотація

У статті розглядаються основні межі реалізації діапазону оксюморонності. Ставиться питання про об'єм, логічну основу та специфіку оксюморонності.

**Annotation**

The article deals with basic limits of realization of oxymoron-ness diapason. The volume, logical structure and specific features of oxymoron-ness represent a special focus of the article.

**С.В.Медовников**

**ЭНЕРГИЯ ЖАНРА  
(ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОЙ ЭПИГРАММЫ)**

ББК 140\*4 – 317.4

**В** истории литературы существуют жанры-долгожители, которые переживая многие эпохи, меняясь порой самым радикальным образом, тем не менее сохраняют свое первородное основание и остаются самими собой. Секрет их «живучести» остается неразгаданным. Можно только констатировать большой запас накопленной веками «энергии возобновления» и волю к «продолжению рода».

Как и многие другие жанровые формы, эпиграмма берет свое начало от утилитарных текстов, от надписей на могильных плитах, на ритуальных предметах, на памятниках. Эти надписи носили информационный, эпически-положительный характер. Эпиграмма в своей истории проходит долгий путь специализации, устремляясь по двум то расходящимся, то сближающимся линиям: лирики и сатиры.

Лирика и сатира – двоюродные сестры. Вторая нередко предшествует первой. Часто поэтическая энергия, не нашедшая себя почему-либо в лирическом жанре, реализуется на сатирическом направлении. Отвергнутый лирик становится самым страстным и непримиримым обличителем. Лирическая исповедь и сатирическая проповедь могут проистекать из одного начала. И все-таки между ними нет полного равенства. *Si natura negat, facit indignatio versum.* Это изречение принадлежит Ювеналу. И оно никем не было оспорено. Древние римляне пальму первенства отдавали музе лирической поэзии.

Сугубо сатирическую направленность эпиграмма приобретает в европейской поэзии Нового времени. Будучи, по сути, динамичным, ярким, броским жанром, эпиграмма тем не менее долго остается на обочине литературного процесса. «Кольцо оружие» пользуется особым спросом в моменты смены литературных эпох, становясь аргументом в полемических схватках и баталиях.

Русская эпиграмма, если не считать народных вариантов малого сатирического жанра, начинается от Феофана Прокоповича, Антиоха Кантемира, Василия Тредиаковского и Александра Сумарокова. Писал эпиграммы и Александр Васильевич Суворов. Эпиграмма становится одним из самых популярных и действенных жанров в творчестве поэтов, участников знаменитого литературного кружка «Арзамас». Среди эпиграммистов этого



объединения особенно заметны Петр Вяземский, Константин Батошков, Александр Воейков, Василий Пушкин и юный Александр. Эпиграммы арзамасцев целиком подчинены задачам литературной полемики, густо насыщены реалиями эпохи. Написанные по конкретному поводу, погруженные в контекст длящихся литературных битв, они как бы и не претендуют на самостоятельное и отдельное существование. Поэтому, будучи изъяты из контекста, они кажутся недостаточно выразительными, как бы не доведенными до высокой степени совершенства. Чуткий, но дискуссионный читатель может даже заподозрить поэтов Золотого века в нехватке мастерства. Наш современник ожидает от эпиграммы предельной резкости, огнестрельной силы, парадоксальной изощренности, неожиданного поворота мысли. Современный читатель ищет и не находит в эпиграмме начала прошлого века того, чего там заведомо быть не может.

Время «Арзамаса», «Зеленой лампы» и других литературных объединений во всех анналах определено как эпоха романтизма, который находился тогда еще в ранней своей стадии. Но это взгляд как бы со стороны последовательности и смены литературных течений и стилей. В большом же историческом времени поэты «Арзамаса» для нас — классики. И к ним в полной мере применимы характеристики классической поэзии. В частности, гармоническая стройность, соразмерность и соотношенность всех начал стихотворной речи. Классике противопоставлены крайности, чрезмерная обостренность чувств, словесная и ритмическая эквилибристика. К тому же «Арзамас» — это лишь подготовительный класс будущих классиков. Это еще пробы пера и голоса, наращивание поэтических мускулов в литературных стычках. Шедевры и образцы появляются позже и в другой жанровой плоскости.

Новый эпиграмматический взрыв приходится на 60-ые годы XIX столетия. Ввиду явного упадка высокой лирической поэзии имеет место несомненный подъем малых сатирических жанров, в том числе и эпиграммы. Насыщенность общественной жизни многочисленными премьерами, чтениями, вернисажами, публичными судебными процессами, вызывающими жадный интерес публики, порождает необходимость в оперативном отклике на эти события. Наступает пора рецензий, стихотворных фельетонов, пародий, каламбуров, экспромтов и, конечно, эпиграмм. Особо ценились такие качества, как быстрота реакции, непринужденность тона, хлесткость, точное попадание в суть. Наиболее удачные фразы, строки, афоризмы подхватывались на лету, передавались из уст в уста, становились крылатыми. При этом, как правило, имя автора могло и не упоминаться.

Стихотворная продукция авторов, группировавшихся вокруг журнала «Искра», была рассчитана на довольно широкий круг читателей, посещающей, смотрящей публики, то есть, на театральных зрителей, посетителей художественных выставок и аукционов, меломанов, любителей скачек и т.п. Широкую известность приобретают в эту пору эпиграммы таких демократически ориентированных поэтов, как Дмитрий Минаев, Василий Курочкин, Петр Вейнберг, Гавриил Жулев, Николай Щербина.

Если в прошедшие эпохи адресатами эпиграммы часто становились

неперсонифицированные вельможи и губернаторы, столоначальники и подьячие, музыканты и актеры или отдельные человеческие пороки и слабости, то теперь, почти всегда, копье эпиграммы угрожающе нацеливалось на вполне конкретное лицо. И это лицо называлось открыто и прямо без малейшего снисхождения и без всякой пощады. Кипящая обличительность, ядовитая и злая ирония, коварные удары по самым уязвимым местам — все это еще далеко не полные характеристики пафоса поэтов-шестидесятников. Бульон нетерпимости подогревался прежде всего за счет политических и мировоззренческих расхождений.

Заклеймить и парализовать намеченную жертву, наверняка уничтожить ее лучше всего удастся в том случае, если внезапно атакованный оппонент вдруг окажется в жалком, нелепом и невысказанном положении. Такой изощренной способностью обладал, например, Дм. Минаев. Его эпиграмма на театрального критика В. Буренина стала классикой в своем роде:

По Невскому бежит собака,  
За ней Буренин, тих и мил.  
Городовой, смотри, однако,  
Чтоб он ее не укусил.

Совершенно очевидно, что если в художественном тексте неприкрыто назван реальный человек, этим самым эпиграмма как бы пересекает «линию рамы» и вторгается противозаконным образом в ту сферу, где после финала мертвые уже не выходят на поклон. Но такова уже особая природа эпиграммы — жанра с двойной ориентацией.

Во второй половине прошлого столетия краткая сатирическая эпиграмма или, как ее еще называют, блиц-эпиграмма вытеснила все другие виды этого жанра. Эта сложившаяся форма краткого стихотворного выпада продолжает доминировать и в следующем столетии. Только двадцатый век добавил в эту малую форму еще больше остроты и злости. Уже в творчестве сатирических поэтов 60-70-ых годов легко заметить тенденцию к расширению и обновлению структур и форм эпиграмматического стиха. Если в эпиграммах пушкинской поры явно преобладает четырех-пятистопный ямб, то в пореформенную эпоху русская эпиграмма обнаруживала куда большее ритмическое разнообразие: арсенал ее размеров пополняется трехсложниками, дольником, разнообразными хореическими комбинациями. Встречается иногда и раёшный стих, в пределах одного текста соседствуют разностопные и разноразмерные строки. Еще одной новацией «жалеящего жанра» становится составная и дактилическая рифма. Рифменное многообразие вместе с расширением словаря эпиграммы за счет лексики городского просторечия, а также разного рода окказионализмов придает этому жанру характер непринужденности и импровизационной небрежности, приближая эту сугубо литературную форму к жанрам повседневного речевого общения. Показательная в этом смысле эпиграмма поэта и драматурга Гавриила Жулёва:

*/На П.В. Васильева/*

Уважаю я Васильева  
И как комика люблю его!  
Ну, попробуй кто, осиль его:  
Как играет он Расплюева...

Взявши Грозного серьезного,  
Превратил он в додевилъ его...  
Это смерть была не Грозного.  
А забавного Васильева!

Свобода ритмических построений и разговорная непринужденность эпиграммы, прямая ее соотношенность с реальным событием отчасти как бы возвращают жанр к первоистокам, к местам его происхождения, к ритуально-бытовому первоначалу. Каламбурность и экспромтность расшатывают сложившуюся «твердыню» жанра, выводя эпиграмму на просторы внелитературной речевой стихии. Однако жесткая жанровая структура эпиграммы кладет строгий предел этой «вольнице». Свободному парению слова, умножению оттенков и подробностей бытия несокрушимо противостоит краткость – *conditio sine qua non* эпиграммы. Длинная эпиграмма – это *contradictio in adjecto*.

Краткость не только обязательное условие, но и самый воздух эпиграммы. Жанровые границы очерчены с предельной строгостью, и нарушение их приводит к катастрофе. Согласно М.М.Бахтину, жанр – это речевое высказывание, обладающее завершенной целостностью. Завершенность для эпиграммы – важнейшая цель, под неумолимым диктатом которой выстраивается весь текст эпиграммы.

В основе малого сатирического жанра лежит трудноразрешимое противоречие между неизбежной полнотой высказывания и содержательной краткостью жанрового пространства. Но именно это противоречие и становится источником художественной энергии. Усилием авторской воли разрушаются тупики и сводятся несоединимые концы. Эпиграмма относится к тем стихотворным формам, где «процент сделанности» чрезвычайно велик. Но в высших своих проявлениях мастерство поэта может достичь здесь уровня игры свободных стихий.

#### Анотація

У статті розглядається формація епіграми в контексті розвитку російської літератури.

#### Annotation

The problem of epigram formation in the context of Russian literature development is studied in the present article.

## РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

О.В.Тюрикова

### ДУХОВНА ПСАЛЬМА: ВЕКТОРИ ФОЛЬКЛОРИЗАЦІЇ

ББК Щ313 (4УКР-4ДОН) 0 Т985

**Д**инамічна трансформація людського життя у ХХ ст. завдала значної шкоди традиційній народній культурі, включаючи буденну, святково-обрядову, звичаєво-ритуальну сфери буття. До об'єктивних чинників у радянські часи додалися й суб'єктивні. Зокрема активне «перевиховання» народної свідомості в матеріалістично-атеїстичному дусі, зруйнування церков і, відповідно, знищення церковних обрядових, ритуальних відправ.

У такій ситуації певною силою протистояння відзначився поховально-поминальний комплекс, який, на відміну від родинно-хрестинного і весільного, зберіг свої основні складові компоненти і церковного, і суто народного (фольклорного) змісту. В останню путь людину й дотепер проводжають за звичним порядком: священик і жінки-сусідки відчитують і відспівують небіжчика в його господі (отже, за закритими для ідеології дверима), справляють помини за християнською і народною традицією після поховання, на 9-й, 40-й дні, роковини.

Із зрозумілих причин довгий час фольклорні твори (жанри), безпосередньо пов'язані з церковною сферою, були, як і церква від держави, «відлученими» від фольклористичних досліджень. До того ж Донеччина, фактично, ніколи не потрапляла до сфери активної уваги фольклористів. Тому лише в останні роки був «відкритий» такий прошарок пісенної культури сучасного села, як хорові псалми.

Ці пісні релігійно-моралістичного змісту співають на похороні, поминках. Їх знають майже всі фольклорні співачки старшого віку (як відомо, хранительками народних пісенних традицій, за рідким виключенням, давно вже є самі жінки). Для фольклористів жінки співають ці твори з задоволенням, але й з особливою серйозністю, часто по текстах, власноручно записаних у загальних зошитах, в яких може налічуватись до ста пісень.

Експедиції студентів консерваторії та гуманітарного інституту під керівництвом автора статті у села Шахтарського, Краснолиманського, Артемівського районів показують, що похоронна пісенна обрядовість і дотепер зберігає активну форму побутування. Та якщо у більшості сіл такі пісні записані як один з решти жанрів загально побутуючого репертуару, то в селі Орлово-Іванівці Шахтарського р-ну вдалося більш докладно ознайомитись з поховально-поминальним пісенно-обрядовим комплексом. Тут місцева вчителька історії В.М.Васюк та дев'ятикласниця Надійка Васюк провели

попередню розвідкову роботу, записавши розповіді місцевих жінок про поховально-поминальні дії і пісні, які є їх складовою частиною.

Саме розгляду активно нині побутуючого в с. Орлово-Іванівці жанру хорової псалми, аналізу його музично-поетичної стилістики присвячується пропонована розвідка. Спочатку – дещо з історії жанру та про його сучасне визначення в науці й народному середовищі.

Взагалі жанр псалми відомий літературознавцям, музикознавцям, фольклористам, етномузикологам. В основному він визначається як явище авторської творчості XVII-XVIII ст., який відіграв певну роль у формуванні професійного (поезія та композиторська музика) мистецтва. Так, Літературознавчим словником-довідником [1, с.338; 2, с.519], у статті Л.Івченко [3, с.4], підручнику Л. Корній [4, с.206] псалма (псалм) розглядається у синонімічному ряду таких художніх явищ, як «кант побутового світського чи духовно-моралістичного, релігійного змісту», «різновид старовинної хорової пісні», «книжна», «силабічна», «штучна», «авторська», «напівнародна» пісня, «духовна вірша з музикою», «вірша-пісня», «позацерковна духовна пісня». У контексті розвитку музичної культури кантопсальмова традиція визнається базовою основою передетапу в історії формування українського романсу [5, с.81-87].

Другий напрямок, в якому відбувалася стилістична кристалізація жанру – це його проникнення до сфери фольклорної, але специфічної – усно професійної, сольної музично-поетичної творчості кобзарів, лірників, калік перехожих.

З часом як професійна поезія і музика (індивідуальної природи!) залишили в далекому минулому свого жанрового попередника, так і кобзарсько-лірницька (також індивідуальна, сольна традиція!) зникла з ужитку. До сьогодні ж дійшла певно третя лінія розвитку псалмового першоджерела – його суто фольклорний еквівалент, типовий для народно-пісенної багатоголосної (колективної!) практики. Це так звана хорова псалма або, за вдалим визначенням К.В.Титової, «фольклорна псалма» [6].

Серед дослідників, що так чи інакше торкалися питання про псалми, лише Вільям Нолл дає непряму інформацію про можливість існування її фольклорно-хорової форми вже у XIX ст. В усякому разі, вивчаючи кобзарсько-лірницьку традицію XIX-XX ст., науковець відзначає яскраву і визнану суспільну роль «співачок, які виконували ритуальні мелодії та тексти весільного обряду. Ці люди (музиканти-інструменталісти, співачки – О.Т.) були абсолютно необхідним елементом ритуального життя села, чи то в подіях, що відбувалися згідно з календарем, чи то в подіях родинного життя... Сліпі барди ... не брали участі як музиканти у весіллях, похоронах чи календарних святах та ритуалах» [7, с.17].

Але і цей автор і навіть після запропонованої ним диференціації виконавців за функціями на бардів та співачок ритуальних мелодій стверджує, що

«у селах майже не було різниці між псальмою і думою» [7, с.19], тому вони становлять одну групу, в якій «були ... частинами єдиного стилю музичного виконання» [7, с.19-20]. Або ж навіть робить помилку, оскільки, не розкриваючи змісту поняття жіночих ритуальних мелодій, загалом і в цілому трактує псальму все ж таки лише як сольний кобзарсько-лірницький жанр.

Безперечно, у виконавській стилістиці бардів ці два жанрових визначення (псальма і дума) втрачали свій сенс, чого не можна сказати про ритуальний репертуар жінок, який також включав псальми. Напевно, що хорові форми у стилістично-виконавському відношенні аж ніяк не могли бути абсолютно подібними до сольних бардівських дум і псальм, хоча як і останні, також черпали «свій зміст і силу з духовного пошуку сенсу людського життя», «оспівували праведних і закликали до засудження грішних» [7, с.20]. В усякому разі сучасні записи псальм у Донецькій області показують певну усталену хорову традицію, яка за музичною стилістикою майже не дотична до сольної вокально-інструментальної творчості народних бардів.

Проте остаточно висновки щодо паралельного існування хорової та сольної псальми, подібностей чи розбіжностей у їх стилістиці – це попереду. Поки ж зупинимося на хоровій традиції в її сучасному вигляді.

У фольклорному середовищі Донецької області термін «псальма» зустрічається, але відомий не всім виконавцям. Частіше подібні співи усвідомлюються або як пісні, пов'язані з церквою (бо цей репертуар частково поповнюється саме через участь у церковних відправах, через спілкування і знайомства парафіян між собою), або як ритуально-обрядний жанр, що обслуговує поховальні та поминальні події поза церквою.

Саме останній статус визначає активне функціонування псальм у с. Орлово-Іванівці. Причому тільки під час запису пісень автором статті з'ясувалося, що термін «псальма» тут майже забутий. Його знає лише найстарша і найдосвідченіша співачка, що має вже понад 25 років ритуально-співацької практики – Ніна Єфремівна Демура, 1914 р.н. Для решти ж мешканців – це похоронні та поминальні пісні, які співають старі жінки в хаті біля небіжчика (за місцевим висловом «на тіло»), на помінах. Принципово, що «співати на тіло» жінки сходяться вечором або в усякому разі до приходу священика, тобто звичаєво-народні та церковні дії не дублюються. «Він потім своє робе, і з ним його півчі співають по-церковному, а ми – по-народному» (з розмови під час експедиційного запису).

Можна вважати, що фольклорна псальма функціонально заступила жанр голосін'я, принаймні той звичай, коли «... попри рідних і близьких до покійника людей, голосили ... також наймані або упрощені плачки» [8,

<sup>1</sup>Правда в с. Торському Красноліманського р-ну вдалося натрапити на паралельне існування сольної голосільної та колективної псальмової традицій.

с.306]. Фактично в оплакувальній функції проявляється прямий зв'язок псалм із голосільною традицією, бо «плачі все солови; плачі колективні, антифонні або хорові... у нас начебто не помічені» [9, с.149].

Подібний зв'язок з давньою традицією виявляється і у поминальній функції псалм. За словами М.Грушевського плачі «відправляються в різних моментах між смертю і похороном, ...зустрічаються плачі, відправлювані пізніше, ... на рокових поминах, на грібках» [9, с.149].

Третій напрямок розвитку псалми перш за все пов'язаний з такою суттєвою ознакою фольклору, як фольклоризація. І.Земцовський навіть настоює на тому, що фольклор взагалі існує тільки завдяки фольклоризації. На практиці це означає процес сприйняття співаками музичного зразка і таким чином входження останнього у фольклорну систему, для якої «вирішальною, найбільш фундаментальною і суттєвою ознакою є традиційність» [10, с.42]. Традиція ж у такому процесі виступає як еквівалент давнього, попереднього по відношенню до іншого, нового, тобто того, що сприймається «ззовні» (в даному випадку – з нефольклору). І тому «нове мовби підкоряється традиції і завдяки їй отримує ... «права громадянства» [10, с.31].

Отже, псалма як жанр, що виник спочатку у писемному чи напівфольклорному середовищі в XVII-XVIII ст. (перша лінія існування), згодом зазнала трансформації, коли увійшла до сольної народно-професійної кобзарсько-лірницької традиції (друга лінія), а ще з часом потрапила до суто фольклорної, колективної народно-пісенної ритуальної сфери (третья лінія).

У процесі останньої, наважимося стверджувати – сучасної, трансформації псалма зазнала різних жанрових впливів на рівні функціональності, поезики, музичної стилістики.

Пісенний матеріал с.Орлово-Іванівки дозволяє суттєво заглибитися, детально розглянути вектори-вияви фольклоризації, яка сьогодні по-різному пов'язана з диференційованою селянською культурою. В селі існують три виконавських об'єднання жінок, які представляють відповідно фольклор, ритуально-звичаєву та художньо-самодіяльну сфери.

Розглянемо складові трансформації псалми, послідовно аналізуючи діяльність, репертуар, виконавську стилістику цих груп.

Фольклорний ансамбль «Калинонька», який працює при клубі вже понад 20 років, репрезентує художньо-самодіяльну і побутову форми існування народно-пісенної традиції. В ансамблі співають жінки різного віку (від 1927 до 1940 р.н.) і різних місцевостей народження. Репертуар складають народні пісні місцеві та інших регіонів України, манера виконання загалом аутентична. Але у колектива є керівник-баяніст, який і розширює репертуар, і втручається у стилістику виконавської манери. Жінки вже звикають співати під акомпанемент і, головне – темперованого інструменту, вже не відчувають природних можливостей регістру і висоти

своїх голосів, оскільки це їм «підказує» баян, використовують рідкі елементи хорového 3-4-голосся.

Друга група – південна (в ній співають жінки, що живуть на південному краї села) репрезентує зв'язок з церковною традицією. Хоча за словами співачок церковний спів відрізняється від народного (пригадаємо твердження жінок, наведене вище), все ж для запису на магнітофон ця група виконала церковні молитви, якими вони завжди перемежують спів псалм (перед записом домовлялися співати псалми). До виконання власне псалм жінки долучилися лише під час співу третьої групи. При цьому одна з жінок періодично намагалася перейти на спів у головному регістрі. Піднімаючись на висоту другої октави, вона застосовувала октавне дублювання нижнього голосу. Основний же спів жінки здійснюють «грудним» звуком, у відповідному для фольклорного співу діапазоні.

Використовують співачки і такі показові для фольклорної манери виконавські прийоми, як глісандуючий перехід між звуками, предйом як елемент глісандування, що створює допоміжний внутрішньоскладовий розспів. Цей предйом непропорційно короткий за попередній звук, тому ритмічно нетиповий для вирівнених (чвертками або половинками) розспівів у церковному виконанні.

Найбільш цікавий і показовий для псалмової традиції виявився репертуар третьої – північної (бо живуть на північному краї села) виконавської групи. Ця група (за середнім віком 65 років) лише на 4-5 років молодша за південну. Цікаво, що у південній групі лідером є Н.С.Демура, 1914 р.н., як вже зазначалося, найстарша і авторитетніша в селі співачка, яка головує у групі з 10-річним «співацьким стажем». В той же час північна група, майже ровесниця південної, «співати на тіло» і на спомини ходить лише 2 роки. Проте саме цей факт свідчить про активну форму існування псалмової традиції в Орлово-Іванівці.

Взагалі північна група відзначається особливою активністю. Творчим і керуючим центром тут виступає Тетяна Іванівна Рябушенко, 1935 р.н., яка не лише співає, а й складає вірші, за її ініціативи розспівуються нові пісні. Так виникла пісня «Где-то на кордоне, где-то на границе», текст якої жінки запозичили з газети, а для мелодії використали наспів «Что стоишь, качаясь, тонкая рябина» з мінімальними інтонаційними відхиленнями.

Мабуть не випадково цей російсько-український (і лексично, і фонетично) текст привернув увагу орлово-іванівців. В цьому фактові відбивається реальна картина мішаного складу населення з відповідною розмовною говіркою, пісенною традицією, що в свою чергу позначилося і на псалмовому матеріалі.

Поетичні тексти псалм чітко репрезентують дві традиції – писемну або книжну світську й духовну XVII-XVIII ст. та усну або фольклорну українську.



Свіцеька літаратурна традыцыя яскравіше прадставлена у тэстэ псалмы «Дэ цвіточок той прэкрэсны́й», яку «співаюць на тіло, коли молоде умирае» (з экспедыцыйных коментарів выканавіць). Серед тыповых для літаратурнай стылістыкі выокремімо наступні рысы. Лексічны́й ряд вкляочас образні выразы «кедр», «пагребенье», «вэсть», «вухрь»; стійкі звороты-епітэты «цвіточок прыкрасны́й», «ветер ненастны́й», «кедр высокій», «сьлыный вухрь», «вэсть уныла», «горестная слъоза», «чуждохладные ногь». Відповідну стылістыку мае і структура речень і фраз:

«Дунул ветер вже ненастны́й, скоро жисть моя пройдыть,

Прахом я, землею стану, имья жызно́ю сойддыть.

Кедр высокій с облакамы наравне вчэра стоял.

Ныне вверх лежит корнямы, сылыный вухрь ево сорвал».

Звычайнае выкорыстання рыторычных пытань:

«Пагрыбення вэсть унылу хто услышит надо мной?»

«Оросит ли хто могилу горестной своей слъозой?»

Вызначальнаю ознакою большэсты псалм е духоўна тэматыка і образнісь. Так, релігійна-моралістычна образнісь наповное тэсты «Ой, Ісусэ, наш сладчайшы́й», «Мы сыдылы за столамы», «Благодарим тебе, Господь». Характэрнымы тут е набліжэна до цэрковна-слов'янськой мовы, образы Господа Ісуса Хрыста, Божой матэры, «грэшной душы», пересторогы про загыбель, про кару Богу, повчання, пропозыціі, заклык до смырэння, молитвы за грэшныків тощэ.

Духовна-моралістычны́й дух пронызэе і псалмы, які за своёю поетычнаю стылістыкою найсыльншы́е набліжэюцься до фольклору, а саме – до україньскых народных пісень. Нетыповою для фольклору залыпашэцца хіба щэ наявншы́сь назв. Так, псалму «Минута горькая настала» завжды іменуюць як «Мама», «Ой Господи, Боже, з высокого неба» – «Калына». До цых псалм прымыкаюць такжэ «Мы сыдылы за столамы» та «Ой рано, рано на зорі» (в ных явно переважэе україньска мовы, тому ці назвы подані україньскаю графікаю).

Щэдо фольклорнэсты особлыво показовы́ тэсты «Калыны» та «Ой рано, рано на зорі». В ных прослідковуюцься значны асоціатывны́ зв'язкы з поетыкою козацькых чы солдатыськых пісень (у першому), з сыртыськымы вэсьільнымы (у другому). Жанрово-поетычны́ ознакы в «Калыні» выявляюцься чэрэз такы тэстывы́ элемэнты, як прохання насыпаты высоку могилу, посадыты на ній чэрвону калыну, яка вэсной зацвіте і тоді «будуць пгыашкы прылытаты, на калыну сыдаты і спывають».

\* Тут і далі назвы псалм загалом подаюцься переважэаючою у тэстах російскаю моваю, але зі збережэнням фонетыкы місцэвого вымовлэння. Запыс деякых тэстыв україньскаю моваю обумовлэюцься больш актывным іі выявлэнням.

У псалмі «Ой рано, рано на зорі» типово весільну семантику представляє образ молодця, який «рано й на зорі їхав на сером коні». Він «іде, гуляє..., отца й матірь вспоминає», що нікому йому «порядочок дати». Тільки є в його «старший большой брат», він йому «порядочок дасть». Також молодець звертається і запрошує до себе й інших рідних сестер і братів, перед якими він предстане «ясним соколом».

Композиційну стилістику голосіння фактично відтворює текст псалми «Мама»: тут і звертання до померлої матері, і вибачення перед нею, і перелік її добрих справ за життя тощо.

Визначені у поетичних текстах складові писемної та усної традиції виявляються і на рівні музичної стилістики, хоча тут вони ще щільніше переплелися. Їх взаємовпливи і взаємодія врешті респіт призвели до утворення дуже органічного сплаву.

Серед наспівів поховально-поминальних пісень зустрічаються політекстові. Це дуже характерно для фольклору, зокрема обрядового, а також для молитовно-церковної практики. Та в останньому випадку скоріше слід говорити про дрібнопоспівкові мелодичні структури на противагу власне строфічним мелодіям фольклору. Так, на одну мелодію виконуються «Ой ви, браття, мои сестрь», «Ой, Иисусе, напй сладчайший», «Ми сиділи за столами». Зв'язок, подібний до формульного, поєднує мелодії «Ой Господи, Боже, з високого неба» та «Давние, дрэвние воды». Вони мають єдиний інтонаційний матеріал, але з різними ритмічними формулами, що обумовлено 18-19-складовим віршем у першому випадку і 15-16-складовим – у другому.

У двоголосній з рідкими вкрапленнями триголосся фактурі поєдналися церковна традиція суцільного терцево-паралельного руху на терцевім же закінченні і фольклорна традиція перемежати терцевий рух унісонами, квінтами, октавами, зрідка, на внутрішньоскладових розспівах – секундами, секстами, квартами.

Хоча є зразки, в яких залишається поспівково-церковний склад у ладовій структурі, все ж більшість ладоутворень тяжіють до фольклорної діатоніки з підвищенням VII щаблю тільки в каденціях.

Фольклорність головує і у виконавській манері. Жінки співають в низькому регістрі на грудному резонаторі, залишаючи відкритим звук також і у верхньому голосі, використовують глісандо між звуками, в каденціях, урізноманітнюють спів предйомами, форшлагами.

У ритміці поєднуються принцип обмеженої кількості тривалостей (від молитовного співу) і жвавіший рух з більш різноманітними ритмічними рисунками. Досить часто використовується тридольний розмір, вигоди якого напевно сягають світської кантової традиції («Дэ пвйточок той прэ-красный», «Давние, дрэвние воды»).

Метрыка пераважае акцентна, рэгулярна. Але у рядзі пісень («Благодарім тебе, Господзь», «Помынайце мяня, браття» тощо) услід за тонічным віршам выкарыстоўваецца безакцентна арганізацыя, тыповая для моітов, де аднозвучні рэцытацыі (чвэрткамі або вісімкамі) завершваюцца паспівковым кварта-квінтковым зворотам з паловіннымі та цэлю трывалостямі. У дэякіх псалмах із зміннымі рэзмірамі (Ой вы, браття моі, сестры», «Помынайце мяня, браття» та ін.) п'оеднуюцца прынцыпі рэгулярнай та нерегулярнай акцентнасці, що дае чэргаваньня чотырыдольнага такту з п'ятыдольным або шэстыдольнага з сэмыдольным.

Фольклорну прыроду маюць внутрышньоскладовы рэзспівы, огласовкы, словорэзрывы («Мама»). Внутрышньоскладовы рэзспівы охоплююць від дэвох до шэсты звыків, чэсто буваюць непаралельнымі, ліше в аднаму з голосів.

На особліву увагу заслуговуе адін фактычна унікальнэй запіс псалмы «Ой рано, рано на зорі». Фольклорысты знаюць, що звэсты на аднаму сэансі запісу співаків з рэзных выканавськых груп і запісаты іх спільнэй спів практычна нэможлівэ, навіць калы мова йде про адне пэселення. Цэ п'ояснюець тым, що групы утв'оруюцца на аснове віковага, прэсторовага (місцэ прэжывання выканавців на аднаму «кутку» сэла), трудовага (місцэ спільнай рэботы), псыхалогічнага (асобісты сімпатыі та дружны стосункы) фактэров.

Сытуацыя п'од час запісу псалм та іншых пісень в Орлово-Іванівці дэрівнавала майже студыйнэй. Тут до шкільнага прыміщення булы разам зібраны всі тры співачькы групы, які п'очэрговэ прэдставлялы сэбе. І хоча рэпертуар груп вклучае і загальнэй, і рэзб'іжны піснэй, все ж тількы адну псалму жінкы заспівалы разам, адным велыкым гуртам. Пры цэму півнйчна група у свэйм выкананні дотрымувалася фольклорнай традыцыі, а швдэнна – цэрковнай. Особлівэ цэ відчутно в кадэнцыях. Так, у дэякіх стрэфах накладыаюцца адін на аднаго хід від тэрцэвага тону до асновнага та рух між п'овторэннямі тэрцэвага тону. Заспівы цэй псалмы, на відміну від іншых, відзначаюцца вільнаю рытмікаю – непарнэ скорочэння першых дэвох трывалостэй, скорочэння заспівнай меларытмічнай фігуры відп'овідно до змэншэння к'ількасці складів у п'оетычнаму тэксці, яка колываецься від 5 до 7. Варыантнэй можлівасці пісэннага рэзспіву здійснююцца чэрез выкарыстання прынцыпу «тэрцэвага паралелізму» на аснове п'оділу чвэрткы на аспівуючы іі вісімки або аднамомэнтно (паралельны рэзнымі співачкамі), або п'ослэдовна в рэзных стрэфах.

П'ідсумовуючы выкладеней матэрыял, слід шэ раз п'ідкрэслыты, що фольклорызацыя «кнйжнага», нэфольклорнага за п'оходжэнням жанру, абумовлена нэ ліше сэредовышчэм п'обутывання. Потэнцыійнэй можлівасці для цэвога фактычна булы закладены у самэй прыроді жанровага першэп'оджэрэла. Прыгадаэмэ, що він з'явылся у напівфольклорнаму сэредовышці і «п'ішов у жытця» завдякы твэрчых та жытцэвых п'обутовых п'отрэб так зв-

них «мандрованих дяків», спудеїв (учнів братських шкіл, колеґіумів, академій), «миркачів» (бідні студенти Києво-Могилянської академії, які отримали цю назву від співаного ними багатоголосного канту «Мир дому сьому» [4, с.205]).

Саме ці виконавці найбільшою мірою сприяли проникненню багатоголосної позацерковної релігійної пісні до масового пісенного репертуару і сільського, і міського населення.

Головний висновок даної розвідки має зміст дискусійний та гіпотетичний, залишає проблему відкритою для подальших міркувань. Чим більше звільняється пісенний фольклор від практичного призначення (прикладної функції), чим ближче до сучасності, тим більше кількісно обмеженою стає його жанрова система. Наприклад, аутентична лірична пісня фактично диференціюється не за музичними жанрово-стильовими ознаками, а за тематично-поетичними групами. З точністю до навпаки розвивається академічна професійна (писемна) музика. Відштовхнувшись від народної і міської побутової традиції, вона «розбудувала» свою жанрову систему майже до непідраховуваної кількості конкретних реалізацій типових схем, що обумовлено особисто-авторською природою її, отже, ориґінальністю та неповторністю композиторської творчості.

Несподівану і специфічну «поведінку» в загальному музично-історичному процесі виявляє досліджуваний жанр псалми. З одного боку, ця позацерковна духовна пісня як загалом фольклорний жанр «долучилася» до ліричної сфери народнопісенної творчості, яка є основною в сучасному фольклорному побуті. А з іншого боку, ліризувавшись (музичні і поетичні засоби означені по ходу аналітичного розгляду), псалма «поділилася» на три різновиди, які обумовлені не поетично-тематичним розмаїттям (як у ліричних народних піснях), а музично-стильовим розшируванням: позацерковна духовна псалма зі стилістикою світської багатоголосної традиції; кобзарсько-лірницька сольно-імпровізаційна пісня; хорова фольклорна стилістика, наближена до народних пісень пізнього походження.

Отже, фольклорна (усна) псалма у своєму різновекторному розвитку набула жанрового розгалуження, типового для академічно-професійної (писемної) музики. Спонукаючим до такого «перебігу подій» слід вважати досить пізні (як для історії народної музики) походження псалми, яка хронологічно і за швидкістю жанро- та стилеутворення співвідноситься більше не з фольклором, а з музикою писемної традиції.

#### Цитована література

1. «Канти» // Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997.
2. «Псалми» // Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997.
3. Івченко Л. Український кант XVII-XVIII століть. – К., 1990.

4. Корній Л.П. Історія української музики. – Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996. – Ч. 1.
5. Шреер-Ткаченко О.Я. Історія української музики. – К., 1980.
6. Титова К.В. Некоторые структурные особенности и стилистические черты воронежской фольклорной псалмы // Труды Московской государственной консерватории. – М., 1997. – Сб. 10.
7. Ноля Вільям. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні // Родовід. – 1996. – № 6.
8. Колесса Ф. Речитативні форми в українській народній поезії. // Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970.
9. Грушевський М. Історія української літератури. – К., 1993. – Т.1.
10. Земцовский И.И. Народная музыка и современность (к проблеме определения фольклора) // Современность и фольклор. – М., 1977.

#### **Анотация**

На современном народно-песенном материале, записанном от фольклорных исполнительниц в последние годы в Донецкой области, анализируется поэтическая и музыкальная стилистика похоронно-поминальных песен. Эти хоровые произведения функционально заместили плачевую сольную традицию, хотя свое жанрово-стилистическое начало берут в авторском письменном и полуфольклорном творчестве, представленном в XVII-XVIII ст. жанром «псалма».

#### **Annotation**

Poetic and musical stylistics of funeral songs based on contemporary sources (recorded songs of folklore singers of Donetsk region) is analysed in the article. Wailing solo tradition was replaced by these choral songs, though according to their genre and stylistic features they originate in the author's and semi folklore creative works which are represented by the genre of «psalm» (spiritual song) of the XVII-XVIII th centuries.

**О.Бердник**

#### **«ІСТОРІЯ РУСІВ» ЯК ПОЛІСТРУКТУРНЕ ТЕКСТОВЕ УТВОРЕННЯ**

ББК 83.34УКР1 Б61

**В** цій статті ми зосереджуємо увагу на «семіотичному функціонуванні реального тексту» [1, с.127], тобто «Історії Русів». Тому протиріччя, структурна непослідовність, сполучення відмінно упорядкованих текстів в межах єдиного текстового утворення, смислова невизначеність – саме ті ознаки, які є предметом нашої особливої уваги. Також хоті-

лося б зауважити, що ми розглядаємо «Історію Русів» як художній, а не історичний текст, який в сфері мистецтва набуває значення істинності, в той час, як в науковій сфері їй приписується значення не істинності, неправдивого тексту, в якому немає фактографічної відповідності. Через те, що козацька тематика в «Історії Русів» досить чітко виокремлюється, ми для ілюстрації своїх думок взяли цю частину тексту.

Автор «Історії Русів» величезної ваги надає козацтву як лицарському станові. Саме цей прошарок суспільства цікавить автора найбільше за всі інші, тому що козацтво відіграло найважливішу роль у державотворенні Русі (Малоросії, України) та здобуванні авторитету протягом всієї історії аж до його знищення як стану.

Тому на початку автор з'ясовує, звідки взялись козаки як охоронці держави. За його версією, назва «козаки» пішла від назви одного зі слов'янських племен «козарь... которые Ъзживали верхомъ на коняхъ и верблюдахъ и чинили набѣги, а сіе названіе получили наконецъ и всѣ воины Славянскіе, избраннныє изъ ихъ же породъ для войны и обороны отечества, коему служили въ собственномъ вооруженіи, комплектуясь и черемѣняясь также своими семействами. Но когда во время военное выходили они внѣ своихъ предѣловъ, то другіе гражданскаго состоянія жители дѣлали имъ подѣмогу, и для сего положена была у нихъ складка общественная или подать, прозванная наконецъ съ негодованіемъ Дань Козармъ» [2, с.2].

Функція легенди про дань козарам в «Історії Русів» трансформується. Автор актуалізує той момент, що подать необхідна була саме для утримання війська, оминаючи увагою те, що в «Повісті врем'яних літ» (ПВЛ), дань козарам рівнозначна дані, яку збирали легендарні Олег або Ігор, який ходив на деревлян, потім дані, яку збирала Ольга. Тобто в ПВЛ це – подать, стягувана сильнішим племенем з підкорених ним племен. Іншими словами, функція повідомлення, направленою від носія інформації до аудиторії, яку виконувала легенда про дань козарам в ПВЛ, трансформується в «Історії Русів» у функцію колективної культурної пам'яті [1, с.131], завдяки чому відбувається спілкування не лише між адресантом та адресатом, а й між аудиторією та культурною традицією, в якій (традиції) актуалізується споконвічне слов'янське походження оборонців Русі. Саме на останнє звертає увагу автор, коли знову в метатекстовій підструктурі звертається до козацької тематики. Власне, текст на сторінках 18-20 є суцільним метатекстом, де автор описує походження козаків та вступає в полеміку з «нелѣпными мнѣніями» [2, с.18] деяких письменників, які, «какъ бы прешираясь между собою» [2, с.18], розповідають, що козаки є прибульцями в Русь або зі Скифії, або від татар, або з «Кабарды Черкаской».

Автор пояснює, що у будь-якого народу воїнів називали за їхніми обладунками, тому і назва «козаки» пов'язана із засобом пересування вояків та

іхньою зброєю: «...Рускіе воины назвались конные Козаками, а пѣшія стрѣльцами и сердюками, и сіи названія суть собственныя Рускія, отъ ихъ языка взятыя, на примѣръ стрѣльцы по стрѣльбѣ, сердюки по сердцу или запальчивости, а Козаки и Козаре, по легкости ихъ коней, уподобляющихся козьему скоку» [2, с.19]. На цій підставі автор заперечує іноземне походження козаків, оскільки вважає неможливим, щоб «Рускій народъ ввѣриль бы такимъ бродягамъ судьбу свою и безопасность, сего ничто не доказываетъ и выдумки о томъ и заключенія суть безрассудны» [2, с.19]. Так само безглуздими вважає автор і вигадки польських істориків про розселення козаків польськими королями. Він актуалізує те, що польські королі давали розпорядження лише відносно управління та комплектування їхніх полків і призначення їхніх чиновників та урядників і аж ніяк не брали участі в «заведенні Козаковъ». При цьому автор знову спирається на привілеї та універсали, які він наводив раніше («здѣсь описанные» [2, с.19]).

Неймовірною вигадкою автор вважає версію про походження руських козаків від черкесів, оскільки цей народ «никогда въ Руси городовъ на свое имя не строилъ, да и у себя ихъ не имѣеть, и сей народъ [черкеси. – О.Б.] по виду своєму и положенію жительства своего... справедливѣе почитаться можетъ происшедшимъ отъ племень Славянскихъ, смѣшавшихся съ Грузинами и Татарами чѣмъ отъ него выводять воиновъ Славянскихъ, целыми миллионами отъ Черкасъ многолюднѣйшихъ, и кои выставляли на войну великія свои арміи» [2, с.19-20].

Автор зауважує, що черкасами називали і записували майже всіх малоросіян (а не лише козаків) виключно «Велико-Россіяне», щоб відрізнити їх від свого народу. Таке називання походить від назви найголовнішого малоросійського міста «Черкаса, состоящего при рѣкѣ Днѣпрѣ, гдѣ Гетманы Рускіе резидовали» [2, с.19], що є звичайною річчю в цілому світі: «Так называли Москалями всѣхъ по городу ихъ Москвѣ и Царство сіе долго такимъ названіемъ титуловалось» [2, с.19].

На наш погляд, цікавим є смодійне зауваження автора посеред аналізованої метатекстової підструктури, що описує походження козаків: «Когда же спрашивать еще, почему городъ Черкасскъ названъ Черкасомъ? То уже тонкость сія будетъ такъ нерѣшительна какъ бы и о многихъ другіихъ въ свѣтѣ городахъ, не имѣющихъ свѣденія о началѣ своего названія» [2, с.19]. Складається враження, ніби автор вже заморився пояснювати, доводити і описувати все до найменших і до найтонших дрібниць. Адже сам факт присутності в тексті авторської відповіді на такі дрібні і не суттєві докази «нелѣпыхъ мнѣній» має засвідчити реципієнтові правильність і достовірність авторського пояснення походження козаків.

Автор також актуалізує той факт, що козаки споконвіку часто допомагали своїм союзникам в їхніх військових справах: «Воины сіи, вспомоцествуя часто союзникамъ своимъ, а паче Грекамъ, въ войнахъ съ ихъ непріятелями,

переименованы отъ Царя Греческаго, Константина Мономаха, изъ Козарь Козаками, и таковое названіе навсегда уже у нихъ осталось» [2, с.2].

Як окремих прошарок козацтва, автора також цікавлять запорожці, тому він подає докладний опис виникнення Запорізької Січі, яка замінила колишню «стражу пограничную» [2, с.14]. Запорізьких козаків автор характеризує як «сильную стражу», яка виникла з малоросійських козаків і була визнана польським урядом «полезной» [2, с.14].

Отже, в наведеному уривку бачимо розгортання функції легенди про походження козаків як захисників Вітчизни. Вкраплена у текст на його початку, вона розгортається далі і служить однією з підтримкових підпор авторського задуму. Однією з провідних думок тексту «Історії Русів» є та, що реальне втілення надії і реальна можливість здобуття самостійної держави і оборони самобутності нації існувала в русів лише тоді, коли існувало козацтво. Тому одним із питань, які постають після ознайомлення з текстом «Історії Русів», є питання, хто тепер стоїть на обороні національних інтересів русів (малоросіян, українців)? Як побачимо далі, з аналізу тексту, питання це є конструктивним, оскільки виступає стимулом до відродження національної самобутності та національної держави. Тобто зараз йдеться про той потенціал, який закладено в тексті «Історії Русів», і який набув подальшого розвитку в поступі культури.

Іще однією з підтримкових підпор є тема державного устрою та судової влади серед козацтва, якій автор приділяє багато уваги. Він докладно описує і пояснює способи судочинства та адміністративного врядування, яке панувало в Малоросії до впровадження унії [2, с.27].

В метатекстовій підструктурі звучить заперечення «ошибочному заключению» деяких письменників про те, що «право Козацкое» відмінне від шляхетського. Автор актуалізує той момент, що козаки і судились, «и удовольствие свое получали по правамъ ихъ шляхетскимъ, особаго же для нихъ права нигдѣ не видно» [2, с.27], що «само право сіе изъ первыхъ преимуществъ шляхетскихъ, узаконяется свободою судиться шляхте чрезъ своихъ выборныхъ судей, а не иныхъ» [2, с.27], а також на тому, що «даже и самыя Поляки сдѣлавшись послѣ непримиримыми Козакамъ врагами, права сего никогда у нихъ не отнимали» [2, с.27]. Слідом за цим подано опис «Трибунала Малоросійскаго», який складався з семи департаментів, що охоплювали всі гілки влади.

Виступаючи окремою підструктурою авторського тексту, цей метатекстовий елемент водночас є частиною єдиного текстового утворення, тобто він вступає у взаємодію з іншими підструктурами цього текстового утворення. Цей елемент є складовою механізмом, який підводить реципієнта до зіставлень та аналогій в процесі ознайомлення його з текстом, що веде до творення нових смислів, нових повідомлень, які матеріально в тексті не виражені, але



з'являються у процесі взаємодії двох поліструктурних текстів: аналізованого та реципієнта (адже його теж можемо розглядати як текст), тобто відбувається «зрушення смислу та його прирощення» [1, с.145]. Іншими словами, цій підструктурі властива творча смислоутворююча функція.

Автор знову повертається до братерської згоди між польським та руським (українським) народами і актуалізує, що вона була можливою лише за умови дотримання рівних прав і свобод для обох народів та рівноправного співіснування двох християнських релігій: «Римской и Руской» [2, с.28]. Навіть духовенство «склонное обыкновенно къ преніямъ и присвоенію себѣ правосмыслия, подобилось тогда агницамъ непорочнымъ златаго вѣрка или пастырства Адамова» [2, с.28].

Але така братерська згода панувала між двома народами лише до того, як «началась извѣстная оная эпоха, умолченная по Исторіямъ, или легко въ нихъ описанная, но которая, потрясши Польшу до самого основанія, и колебавши ее болѣе ста лѣтъ, низринула, наконецъ, въ бездну ничтожества, а народу Рускому давши испить самую горестную чашу, каковую и во дни Нерона и Калигулы не всѣ Христиане вкушали, преобразила его в иной видъ и состояніе. Это значитъ Унія, выдуманная въ Римѣ Папою Климентомъ VIII... Она явилась здѣсь въ лисьей кожѣ, но съ волчьимъ горломъ» [2, с.32]. В цій окремій підструктурі авторського тексту, яка, звичайно, є метатекстовим елементом, бачимо приклад антиципації, типової для аналізованого тексту. Цікаво, що такі антиципації, які є частинами єдиного текстового утворення, виконують смислоутворюючу функцію. Вони є свосрідними маяками, які автор вплітає по всій тканині тексту і які ведуть реципієнта до єдиноправильного розуміння авторського задуму.

Особливу роль в тому, що руському народові довелося витерпіти найстрашніші муки, на думку автора, відіграла позиція «Духовенства Рускаго», якому за Брестською унією 1595 року в «послушаніє или въ рабство» [2, с.32] приписувалось по п'ятнадцять дворів з числа парафіян.

Тому «Духовенство Руское, прельстясь порабощеніємъ себѣ толикаго числа своихъ соотчичей и чадъ духовныхъ и не заботясь ни мало о обязанностяхъ своихъ предъ Богомъ, предъ общею Церковію и предъ народомъ, ихъ избравшимъ, подписали согласіе на Унію и присягою то утвердили. И сихъ предателей было восемь Епископовъ и одинъ Митрополитъ... А не соблазвившихся Епископовъ, возвысившихъ санъ свой Пастырскій блгоразуміємъ и твердостію, прямо Апостольскою устояло только три... да протопопъ Новгородскій [мається на увазі місто Новгород-Сіверський. – О.Б.]» [2, с.32]. Називаючи згодних із унією зрадниками, а Брестською унією – «соборищемъ» та «сонмищемъ», автор висловлює своє негативне ставлення до цієї події. Особливого пафосу воно набуває на фоні возвеличення непохитних руських священників: Іоанна Ляжайского, Сільвестра Яворсь-

Литературоведческий сборник

кого, Інокентія Туптальського та Іоанна Симоена Пашинського, - які першими зазнали наруги і потерпіли за православне християнство. В «сильныхъ... представлєніяхъ до короля та сената і до «Брестського соборанія», автор актуалізує теми, ах та вірі «безъ согласія народнаго» несуть із собою смуту і провокують до протесту [2, с.33], що «Духовенство, бывъ отъ чиновъ и отъ народа и содержано на ихъ же избрано въ ихъ должности отъ чиновъ и отъ народа при не коштъ, можетъ всего того лишити тишиться отъ тѣхъ же чиновъ и народа при не удовольствіи» [2, с.34], особливо обливо тепер, коли діє всупереч народній думці, не маючи «отъ чиновъ націи и отъ и отъ народа никакого полномочія» [2, с.33]. Тема виборності руського дуго духовенства з лицарського прошарку суспільства (тобто козацтва), яка прозвучала на початку тексту [2, с.7], в цьому метатекстовому елементі розгортається і виконує функцію пояснення за прагнення і здобування особистих вигод та родків національної зради: праціонаціональним інтересам. Саме тому священ- прибутків всупереч загальнонацієстську унію, автор називає зрадниками. нів, які погодилися на Брестськую Навливайко домігся від короля Жикгимунта Третьо- Тому, коли гетьман Павло Наличностей народу руського (після підступної спроти ма на православне віросповідання, автор актуалі- тього поновлення прав і волюності венства прямо отстали отъ сея заразы [від унії. - гетьмана Косинського), зокрема на зьуть такими, но всѣ они сожалѣли о потерянии О.Б.), а другія притворялись быть тьяковъ слишкомъ имъ наданной» [2, с.38]. Автора влади надъ народомъ, отъ Поляков янин мусив домовлятися з полами («о платежѣ за [2, с.38]. Більше того, «сей мерзостный обычай, съ обурює те, що кожний парафіянин жается, по несчастію, и до днесь, и поны, сверхъ главныя требы Христіанскія» [2, с.3 ь, дѣлають свои безстыдныя вымогательства и тѣхъ поръ вкрашійся, продолжаетъ о своему произволенію, и никто о томъ не проре- установленньхъ имъ доходовъ, дї о своему произволенію, и никто о томъ не проре- мьпничества по прежнему... по сво юктура, в якій автор описує свою сучасність, с четь и не возопіеть» [2, с.39]. зго тексту прикладом антиципації. Як вже за-

Ця метатекстова підструктур о і складається з окремих підструктур (як з характерним для аналізованого т зих), але її багатоструктурність зберігається в значалося, («Історія Русів» хоч і зних), але її багатоструктурність зберігається в текстових, так і метатекстових), о відомлення мовою літератури як виду мистец- моноструктурній оболонці повідс і підструктури, які є складовими єдиного текс- цтва. Тобто ці дезінтегровані підс- сах інтегрують між собою [1, с.130]. Внаслідок того утворення, в його межах і і дої мети: донести до читача єдиноправильний чою автор досягає поставленої м оліфонії тексту. смисл, який впливає з усієї полді ня пропонуємо розглянути одне з «окружнихъ ва після схвалення ним Брестської унії, вміще- посланій» руського духовенства п «Отцы Церкви Рускія» [яка вбивча іронія зву- не автором в «Історію Русів». «О- ля характеристики їхніх дій як зради. - О.Б.] в чить в цій назві, особливо після х

послання спираються на три причини, що призвели до об'єднання з Римською церквою. Перша – та, що «всѣ Греческіе и Іерусалимскіе Патріархи, народы и церкви подпали съ давнихъ лѣтъ подъ иго невѣрныхъ бусурманъ, Турковъ, и отъ нихъ вводятся въ невольный тотъ народъ Агарянскіе обычаи, Христіанству противные» [2, с.34]. Другою причиною отді церкви називають «расколь Стригольщинъ», яким заразилося «Московское Христіанство». І з цього робиться висновок, що «не довиѣтъ намъ, православнымъ сущимъ, и общенія съ таковыми косными народами имѣти» [2, с.34-35]. Третьою причиною названо об'єднання колись єдиної христіянської церкви, в якій все було «чрезъ многіе вѣки въ совершенномъ единствѣ и согласіи» [2, с.35], аж поки Римську церкву не було відторгнуто «навѣтомъ стропиваго Константинопольскаго Патріарха, Фотія, безъ слушныхъ причинъ, але по его тиеславію» [2, с.35]. Ці причини є тими зернами, які проростають далі і пояснюють позицію молодших козаків та протистояння їхній позиції Богдана Хмельницького, який обирає союз із Московією як найменшим злом, що оточувало тоді руський народ з усіх боків [2, с.35].

В той же час автор зауважує, що об'єднання двох церков супроводжувалося наказом від польського уряду про заборону обирати руського гетьмана («запретить строжайше чинамъ и козакамъ имѣти елекцію на выборъ Гетмана» [2, с.34]) та введенням в Малоросію польських військ, які силою сприяли впровадженню покатоличення серед русів («войска Польскія, имевші повелѣніе вспомоствовать Духовенству при введеніи Уніи, исполнили сіе сугубо, и бывъ разставлены при всѣхъ знатнѣйшихъ церквахъ, а паче въ городахъ и мѣстечкахъ, съ обнаженными саблями принуждали народъ клѣнчить въ церкви и бить себя въ груди по Римски... При семъ возносимы были сабли надъ головами народа съ угрозами: рубить неповинующихся ихъ велѣнію» [2, с.35]).

Але таке насильницьке впровадження унії було лише початком народних страждань: «Но сія вся начало только болѣзнямъ бѣ» [2, с.35]. Ця характеристика подальших подій ніби відділяє попередню частину тексту, в якій йшлося про братні стосунки між польським, литовським та руським народами. Вона ніби проєктує наступну тематику, яка розгортатиметься далі, про протистояння Польщі і Русі, спричинене введенням унії. Адже головною метою покатоличення русів було зовсім не об'єднання церкви, а абсолютне їх поневолення. Тому не випадково автор актуалізує заборону польського уряду обирати руського гетьмана, а поруч із цим те, що «чини и козаки Малоросійскіе», спираючись на стародавні права та привілеї, затверджені королями та договірними пактами, після страти Косинського обрали новим гетьманом Павла Наливайка і послали до польського короля Жигимунта Третього прохання, вміщене в тексті «Історії Русів».

Функція цього прохання полягає в тому, що воно розвиває ідею сарматизму, актуалізує, що «народъ Рускій» ніколи поляками не був завойо-

ваний, а приєднався разом із Литвою на добровільних та рівноправних засадах, які були затверджені усіма польськими королями. Основна увага приділяється тому, що саме руський народ «въ нуждахъ и пособіяхъ обидныхъ соединенной націи ознаменовалъ себя всемѣрною помощію и единомысліемъ союзнымъ и братерскимъ», а воїнство Руское прослало Польшу и удивило вселенную мужественными подвигами своими во бранехъ и въ оборонѣ и разширеніи Державы Польской» [2, с.36]. Як метатекстовий елемент, це послання цікаве в тому плані, що в ньому дається характеристика попередніх історичних подій та опис «хроникъ отечественныхъ» та свідчень старих поляків, до яких козаки радять королеві звернутися і пересвідчитися, що ніхто з сусідніх держав не встояв «противу ратниковъ Рускихъ и ихъ ополченія» [2, с.36]. Таким чином, у формі «просьбъ» звучить цілком реальна погроза, зумовлена силою козацького війська. Козаки підкреслюють, що «враги» в особі польських вельмож, «завиствуютъ правамъ нашимъ, потом и кровію стяжаннымъ, и научаемы Духовенствомъ, завше мѣшающимся в дѣла мирскія, до ихъ не надлежныя» [2, с.36], підбурили короля заборонити обрання руського гетьмана, а народ сколотили «нахальнымъ обращеніемъ его к Уніи» [2, с.36]. Козаків турбує те, що ці негаразди «возмутили священную оную народовъ єдність на погибель обоюдную» [2, с.36]. Але, незважаючи на всі утиски, які чинилися всьому народові, козаки «не поступили еднакъ ... ни на что законпреступное и враждебное; но избравши себѣ Гетмана по правамъ и привилегіямъ нашимъ, повергаемъ его и самихъ себя милостивѣйшему покрову найяснѣшаго Короля и отца нашего и просимъ найуниженнѣйше Монаршого респекту и подтвержденія правъ нашихъ и выбора; а мы завше готовы есмь проливать кровь нашу за честь и славу Вашего Величества и всей націи!» [2, с.36]. Ось це повернення до теми непереможності руського козацтва наприкінці «просьбъ» зводить нанівець форму «униженнѣйшаго» прохання. Тобто козацьке послання ставить короля перед фактом оголошення війни в разі неспіттвердження ним прав і вольностей руського народу.

Всі текстові елементи цієї окремої підструктури несуть інформацію про приниження прохання, а всі субтекстові – про наказ діяти так, а не інакше. Невідповідність текстової та субтекстової інформації створює додаткові смисли [1, с.138].

Ці додаткові смисли пояснюються автором в наступній метатекстовій підструктурі «Історія Русів». В ній йдеться про те, що, починаючи з 1572 року, тобто від часів «перваго избирательнаго Короля» [2, с.39], королівська влада в Польщі була дуже послабленою, «а присвоили ее [владу. – О.Б.] себѣ вельможи или магнаты Королевства и Духовенство Римское,

державніе Короля за одну проформу» [2, с.39]. Звичайно, це було відомо і козацькій старшині.

Далі автор наводить уривок з праць польських істориків, зокрема Вагнера, які «скільки не увеличивали винь Казацкихъ и сколько не прикрывали самовластныхъ посягательствъ вельможъ и Духовенства Римскаго на землю Рускую» [2, с.39-40], але змушені були визнати, що страга Наливайка була незаконною, «против чести, совѣсти и всѣхъ правъ народныхъ» [2, с.40], що «наглое» впровадження унії та прагнення магнатів заволодіти маєтками руських урядників «вмѣсто того, чтобы врачевать болѣзнь народную, больше ея язвы разстроило» [2, с.40]. Не зазначаючи, які саме хвороби повинен був лікувати уряд, автор актуалізує в наведеному уривку, що ці хвороби було роз'явлено діями саме польського уряду.

Після посилання на польських істориків автор «Історії Русів» вводить до тексту наступний метатекстовий елемент, в якому описує становище руського народу і козацтва та зраду «Чиновнаго Шляхетства Малоросійскаго» після «істребленія» гетьмана Наливайка [2, с.40-42]. Він актуалізує зміст «варварскаго приговора», який було ухвалено польським сеймом, і за яким весь руський народ оголошувався «отступнымъ, вѣроломнымъ, и бунтливимъ, и осужденъ въ рабство» [2, с.40]. Актуалізуються також наслідки цього «Нероновскаго приговора»: руських депутатів назавжди було відлучено від національного сейму, а лицарство від виборів та урядових і судових посад, було також забрано «деревни і другіе ранговые имѣнія отъ всѣхъ чиновниковъ и урядниковъ Руськихъ, и самыхъ ихъ уничтоженіе. Рыцарство Руское названо Хлопами; а народъ, отвергшій Унію схизматиками. Во всѣ правительственныя и судебныя уряды Малоросійскіе посланы Поляки съ многочисленными штатами, города заняты Польскими гарнизонами, а другія селенія ихъ же войсками. Имъ дана власть все тое дѣлать народу Рускому, что сами схотятъ и придумаютъ, и они исполняли наказъ сей съ лихою, и что только смыслитъ можетъ своевольное, надменное и пьяное челоуѣчество, дѣлали то надъ несчастнымъ народомъ Рускимъ безъ угрызенія совѣсти» [2, с.40]. Далі автор описує катування як фізичні, так і моральні, яких зазнав руський народ внаслідок вироку, ухваленого на польському сеймі.

Цікаво, що автор наприкінці всього тексту знову звертається до порівняння «тиранства Нероновскія» [2, с.254], але вже характеризує «наказаніе кнутом» часів Катерини II, якому були піддані «старики... изъ прежде бывшихъ Козацкихъ Старшинъ» [2, с.253] за те, що «вздумали было отъзваться о прежнихъ своихъ правахъ и свободахъ» [2, с.254]. В такий спосіб автор досягає ефекту палімпсесту, коли старий текст вириває в пам'яті реципієнта поруч із новішим, щойно прочитаним, про що ми писали раніше [3, с.52].

В цьому конкретному випадку функція першого метатекстового елементу, яка полягає в повідомленні, скерованому від адресанта до адресата,

розвивається, і другий метатекстовий елемент вже виконує функцію спілкування між текстовим утворенням як цілим та реципієнтом, поперше, та між метатекстовими підструктурами в межах єдиного тексту, по-друге. Ось це друге спілкування між метатекстовими підструктурами в межах єдиного текстового утворення породжує новий смисл, якого не несе в собі окремо взятий метатекстовий елемент: потрібно і в часи Катерини II не коритися, а повставати на боротьбу за незалежність держави так само, як руський народ визвольною війною відповів на польські утиски.

Отже, як художній текст, «Історія Русів» зберігає багатоструктурність, але цю поліструктурність «ніби запаковано в моноструктурну оболонку повідомлення» [1, с.127]. Ця оболонка – повідомлення природною мовою – приховує виключно складну і суперечливу контрверзу відмінних семиотичних світів, які інтегрують між собою. А внаслідок цієї інтеграції відбувається породження нового смислу, якого не несуть в собі окремо взяті текстові та метатекстові елементи єдиного поліструктурного текстового утворення, яким є «Історія Русів».

#### **Цитована література**

1. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х томах. – Таллин, 1992. – Т.1: Статьи по семиотике и типологии культуры.
2. Кониский Г. История Русов. Репринтное воспроизведение издания 1846 года. – К., 1991.
3. Буянкіна О.С. Інтерпретація «Історії Русів» під кутом зору літературно-критичної думки ХХ ст. // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. – Донецьк, 1999. – Вип. 3.

#### **Аннотація**

В данной статье «История Руссов» рассматривается как художественный текст, который состоит как из текстовых, так и метатекстовых элементов.

#### **Annotation**

«The History of the ancient Russians» is treated in the present article as an artistic text consisting both of textual and metatextual elements.

## ЗАГАЛЬНА СТИЛІСТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА НІМЕЦЬКОЇ БАЙКОВОЇ ТВОРЧОСТІ ЕПОХИ ПРОСВІТИ

ББК 83.3 Нем

Аналіз стилю, тобто структури художнього твору і його мовних засобів, неможливо здійснювати у відриві від соціально-історичних умов певної епохи, без відповідних до часу літературно-естетичних теорій та тенденцій світосприйняття письменників і поетів. Індивідуальний стиль і стиль епохи та їх якість визначаються тим, наскільки вони відповідають соціальним вимогам часу, наскільки досконало виконали соціальні замовлення епохи.

Після того як у 17 ст. жанр байки в німецькій літературі майже повністю втратив своє значення, у 18 ст. байкова поезія зазнає найвищого розквіту. До байки звернулись не лише в теорії і практиці, вона стала також найбільш престижним жанром. Те, що малий жанр байки в епоху Просвіти розглядався як корона поезії, завжди викликало в наступні епохи здивування. Це констатував свого часу ще Гете, зазначивши, що байка як жанр користувалася великою довірою у видатних поетів і письменників тієї епохи, що навіть Г.Е.Лессінг присвятив байці значну частку своєї творчості і теоретичних роздумів [1, с.79].

Є багато спроб пояснити цей феномен і в сучасній літературі. Однією із головних причин удобленості байки як для 16, так і для 18 ст. вважають її зверненість до народних мас. Обидва духовно-політичні рухи як Реформація, так і Просвіти об'єднувало те, що їх головним кредо було рівноправ'я людей, і тому вони зверталися до всіх верств народу. Якщо в епоху Реформації це положення спиралося на рівноправ'я перед Богом, то в епоху Просвіти – на право кожного мати вхід до країни Розуму [2, с.79-97]. Але все ж, на наш погляд, більш універсальною є думка про те, що як Реформація, так і Просвіта були за своєю суттю вираженням інтересів буржуазії, які знаходились в суперечності до інтересів феодалного класу, і це було базою для всіх ідеологій [3, с.87].

Отже, друга половина 18 ст. в Німеччині була тим періодом, коли на зміну феодалізму піднімалася і економічно кріпила молода прогресивна буржуазія. Вона несла економічну та духовну емансипацію від клерикально-догматичного світогляду феодалізму. Це був час напередодні Французької революції 1789 року. Починалась епоха Просвіти. В економічно більш розвинених країнах Європи ця епоха наступила раніше – в 16-17 ст. В економічному відношенні Німеччина ще і в другій половині 18 ст. набагато відставала від Англії та Франції. Але кращі розуми Німеччини намагались втілити ідеї просвітництва в умовах своєї дійсності. Соціально-економічні

відносини виключали можливість революційного перевороту. Тому сфера впливу німецької Просвіти була обмежена галуззю ідеології. Положення просвітництва втілювались в діяльності німецьких просвітителів по розповсюдженню знань, підвищенню загального рівня освіти, обмеженню ролі релігії, демократизації суспільного життя [4].

Найбільш популярним жанром цього часу була байка. Вона як найкраще була пристосована до того, щоб виражати етичні постулати письменників-просвітителів. Окрім цього, байка як мала літературна форма, яку добре розумів народ завдяки її народним літературним образам, була прекрасним знаряддям для освіти. Байка, як оперативний літературний жанр, завжди досягаючи розквіту в періоди історичних змін, в періоди демократизації, виступаючи проти несправедливості, не залишилась осторонь від боротьби буржуазних сил проти володарювання дворянства і в 18 ст.

Майже всі поети того часу писали байки. Переопрацьовуючи старі і складаючи нові байки, майже всі вони займались теорією байки. Порізному розуміли вони можливості і межі цього жанру. Але всі визнавали, що байка, як ніяка інша літературна форма, може об'єднати дидактичну ціль з поетичною і тим самим досягти максимального ефекту. Вони використовували всі формальні і змістові можливості жанру і значно розширили його межі, збагативши байку рисами і піснi, і віршованої оповіді, і дидактичної поеми [4, с.290-291].

За порівняно короткий період часу з 1730 по 1770 роки створюються збірки байок і роботи з теорії байки Брейтінгера, Бодмера, Тріллера, Штоппе, Хагедорна, Геллерта, Ліхтвера, Глейма, Лессінга, Пфедфеля – і це лише найвідоміші імена. Окрім сформованих історичних умов розвитку байкової творчості в Німеччині, був зроблений поштовх іззовні. Золотий вік байки відкрив французький поет 17 ст. Жан де Лафонтен, з іменем якого пов'язано нове народження європейської поетичної байки. Вплив Лафонтена був вирішальним для розквіту німецької віршованої байки. Він створив байки, які своїм веселим розважальним тоном набагато перевершували всі колишні байки європейських літератур.

Лафонтен, як і більшість поетів-байкарів, не винаходжував нових сюжетів, але по-новому розповідав успадковані сюжети і надавав їм таку актуальність, що всі, хто розумівся на цьому, були здивовані тим, як із цієї літературної форми можна було добути ще й іншу користь окрім педагогічно-моралізуючої. Лафонтену вдалося перетворити байку на поетичний розважальний твір. Лафонтен – перший поет-байкар, в байках якого естетична функція переважала над етичною, морально-дидактичною. Байка, нарешті, стала повністю художнім твором. Це був поворотний пункт у розвитку жанру байки, у визнанні його поетичного характеру. Значення новаторської творчості Лафонтена полягає в тому, що байка завдяки йому як в теорії, так і на практиці остато-



чно була визнана як самостійний жанр поезії [5, 6, 7, 8].

Як вже відзначалось вище, розвиток віршованої байки відбувався паралельно з прозаїчною. В античності віршами писали Федр і Бабрій, в середньовіччя віршовані байки складали названі вже німецькі байкарі У.Бонер, Б.Вальдіс, Е.Альберус, Х.Сакс. Але все ж до Лафонтена байка не визнавалася повноцінним художнім твором.

Прикладу Лафонтена послідував інший француз – А. де ла Мотт, який хоча і не зміг зберегти живий жартівливий тон, легкість розповіді байок Лафонтена, але зате він перевершив свого великого попередника більш майстерною обробкою віршу та рифми. Краще, що було в творчості цих двох великих французьких байкарів, намагались засвоїти німецькі поети-байкарі, і суперництво постів в прагненні стати німецьким Лафонтемом або німецьким де ла Моттом викликало в середині 18 ст. бурхливий розквіт байкової творчості в Німеччині [7, с.88]. Під впливом Лафонтена в Німеччині цього періоду сформувалась байка, естетична і етична значимість якої стала безсумнівною.

Без байкової творчості Лафонтена другий період розквіту німецької байки в 18 ст. був би неможливим. Безпосередньо чи через посередників німецька байка в епоху Просвіти знаходиться в тісному взаємозв'язку з французькою байковою поезією 17 ст. Лафонтен, як поет, а де ла Мотт, як теоретик, створили художні цінності, на які довго потім орієнтувались німецькі поети. Жанр байки отримав форму, в якій духовність і замисленість поєднувалася з розважальністю і фантазією [9, с.539].

Важливим для цього жанру поряд зі змістом і повчанням є те, що текст байки повинен бути художньо переконливим. Сюди належить вишукана мова, пунтовий стиль, яскравість виразу і символічне значення. Ці критерії майстерно виконував в 17 ст. Лафонтен. Є думка, що німецька байкова творчість могла б досягти вершини розквіту і в 17 ст., що стагнація жанру в Німеччині в цей період пов'язана не лише з економічними і суспільно-політичними відносинами. В жодній країні феодальний режим не був таким вираженим, як у Франції. Незважаючи на це, Лафонтен так влучно змалював і розкритикував це суспільство, що за окремими байковими сюжетами можна було розпізнати конкретні особистості й події. Цьому поету дійсно вдалося легким стилем своїх байок здійснити критику свого суспільства [9, с.544, 545].

Байковій творчості 18 ст. притаманна певна специфіка.

1. Перш за все вона вже не слідує суворим традиційним правилам жанру, як це ще мало місце в епоху Реформації. Про це свідчать в першу чергу назви збірок байок. Замість «Езопові байки» поети дають своїм збіркам назву «Байки і розповіді». В них в порівнянні зі старими мотивами домінують нові, незапозичені сюжети, вільні форми [10, с.5]. Модернізація старих байок і винахід нових форм характерні майже для всіх поетів-байкарів цього періоду.

2. Важливою рисою байки епохи Просвіти є її зверненість до народу, яка виражається в розумінні його соціального положення, а також в тому, що байки пишуться з метою освіти і публікуються в доступних для простих людей виданнях.

3. Відмінною рисою є також те, що німецька байка пройшла шляхом від морально-дидактичної до соціально-критичної байки. Поети-байкарі ранньої Просвіти, такі як Бок, Штоппе, Тріллер, Хагедорн, Ліхтвер викривали передусім людські вади. В другій половині 18 ст. такі письменники як Лессінг, Гердер, Пфеффель і Фішер все більш звертаються до соціальної критики і стають звинувачувачами абсолютизму.

4. Наступною особливістю байкової літератури 18 ст. є поєднання двох напрямків у розвитку байки: поряд з прозовою байкою розвивається і стає переважаючою віршована форма байки. В той же час відбувається остаточне розмежування двох головних ліній розвитку німецької байки. На протилежності лінії Езоп – Лютер – Лессінг з її короткою прозовою байкою остаточно формується лінія Федр – Бабрій – Бонер – Вальдіс – Альберус – Геллерт – Пфеффель – інші поети-просвітителі. Особливість другої лінії не лише в тому, що це лінія ствердження віршованої байки, а і в тому, що в байці Бабрія, Бонера естетична функція ще тільки зароджується, а в байці поетів-просвітителів вона стверджується і домінує над дидактичною. Під впливом Лафонтена поетами цього напрямку створюється байка, яка, представляючи яку-небудь етичну цінність, робить приємним сам процес читання, доставляє естетичне задоволення.

5. Важливою особливістю для розуміння еволюції стилю байки 18 ст. є надзвичайна сила соціальних атракторів [11] в соціально-політичній дійсності того часу для формування літературно-естетичних теорій, стильових жанрових категорій та індивідуальних стилей. Потужність цих зон притягіння створила умови для незнаної раніше спорідненості світосприйняття, етико-естетичного мислення і творчості багаточисленної плеяди талановитих письменників і поетів-байкарів.

Згідно з теорією синергетики [12] надзвичайний розквіт байкової творчості в 18 ст. можна пояснити тим, що саме в цю епоху була досягнута найбільша удосконаленість у виконанні соціальних замовлень, максимальна узгодженість між соціальними вимогами і творчим потенціалом поетів-байкарів, між стилем епохи та індивідуальним стилем.

#### Цитована література

1. Goethes Werke, Weimarer Ausgabe. – Weimar, 1887-1919. – Abteil. 1.
2. Kayser W. Die Grundlagen der deutschen Fabeldichtung des 16. Und 18. Jahrhunderts // Fabelforschung / Darmstadt, 1983.

3. Herbrandt, E. Die Entwicklung der Fabel im 18. Jahrhundert. Versuch einer historisch-materialistischen Analyse der Gattung im bürgerlichen Emanzipationsprozess. – Wiesbaden, 1975.
4. Sommer I. Nachwort // Wem ich zu gefallen suche. Fabeln und Lieder der Aufklärung. – Berlin, 1971.
5. Стенник Ю.В. О специфике жанровой природы басни // Русская литература. – 1980. – №.4.
6. Crusius O. Aus der Geschichte der Fabel // Buch der Fabeln. – Leipzig, 1913.
7. Etzel Th. Literar-historische Einführungen // Fabeln und Parabeln der Weltliteratur. – Leipzig, 1907.
8. Ott K.A. La Fontaine als Vorbild. Einflüsse französischer Fabeldichtung auf die deutschen Fabeldichter des 18. Jahrhunderts // Die Fabel: Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung – Berlin, 1982.
9. Becker K.W. Nachwort zu: Deutsche Fabeln aus neun Jahrhunderten. – Leipzig, 1991.
10. Dithmar R. Die Fabel. Geschichte – Struktur – Didaktik. – Paderborn, 1974.
11. Піхтовнікова Л.С. Еволюція стилю байки з точки зору синергетики // Вісник ХДУ. – 1999. – № 435.
12. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Законы эволюции и самоорганизации сложных систем. – М., 1994.

#### **Аннотация**

Дана общая стилистическая характеристика немецкого басенного творчества эпохи Просвещения – эпохи расцвета жанра басни, в особенности, стихотворной басни в немецкой литературе. При этом учтены социально-исторические условия, формирующие соответствующие социальные заказы, а также влияние на эволюцию немецкой басни французского баснописца Лафонтена. Проводится мысль о том, что в эту эпоху достигнута максимальная согласованность между социальными требованиями и творческим потенциалом поэтов-баснописцев, между стилем эпохи и индивидуальным стилем.

#### **Annotation**

General stylistic characteristic of German fables of the Age of the Enlightenment – the golden period of fable genre, especially poetic fables in German literature, is determined. Social and historical conditions which formed adequate social needs, the influence of French fable-writer de la Fontaine upon the evolution of German fables are taken into account. There is a hypothesis that fables of the named period met the requirements of social needs in the best way.

**«ПЕСНИ ЗАПАДНЫХ СЛАВЯН» А.С.ПУШКИНА  
КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЕДИНСТВО**

ББК Ш43 (4РОС) (=411,2) 5\*8 Пушкин 4

**Н** а фоне других произведений Пушкина «Песни западных славян» по-прежнему представляются малоизученными. Исследование данного произведения велось в основном в трех аспектах: анализ истории создания, особенностей художественного мира, а также способа проявления авторского сознания.

При исследовании генезиса «Песен западных славян», естественно, не обходят вниманием вопрос о реакции Пушкина на мистификацию Мериме, пытаясь объяснить обращение Пушкина именно к «Гузле», а не к фольклорным оригиналам. Так, С.А.Фомичев, констатируя романтическую природу произведения Мериме, мотивирует взаимодействие двух текстов наличием «в творчестве Пушкина конца 1820-х – начала 30-х гг. романтических художественных приемов, которые, не искажая в принципе реалистического качества художественного метода, осложняют его рядом новых черт» [1, с.246]

Однако взаимодействие на уровне литературного приема еще не объясняет специфики произведения в целом. Более точной представляется трактовка произведения Мериме как необходимого Пушкину этапа на пути творческого овладения фольклорным мирозерцанием. «Несомненно, Пушкин освобождается от условного, чисто литературного стиля Мериме, но не во имя реконструкции неведомого подлинника, а для воссоздания подлинно фольклорного стиля» – писал Г.П.Макогоненко [2, с.286].

Своеобразие изучения художественного мира «Песен западных славян» определяется отношением к этому миру как фольклорному. Особенно явно данная тенденция проявилась в работах С.А.Фомичева и О.С.Муравьевой. О.С.Муравьева пишет: «...Пушкин освобождает «Песни...» от колорита экзотичности, и народное сознание, в них выраженное без всякой соотнесенности с другими типами сознания, предстает самоценным и самодостаточным. Пушкин стремится смотреть не со стороны, а изнутри, не оценивать, а реконструировать» [3, с.155].

Ясно, что содержание произведения не сводится лишь к воссозданию фольклорного мирозерцания, поэтому исследователи подчеркивают в «Песнях западных славян» наличие пересоздающей творческой личности. Так, Г.П.Макогоненко анализирует проявления этой индивидуальности на уровне поэтики отдельных текстов, О.С.Муравьева подчеркивает в них литературные реминисценции («...в создании атмосферы таинственности и

страха в «Видении короля» отчетливо заметны литературные приемы готического романа. «Вурдалак», в сущности, изящно пародирует схему фантастической повести с реальной развязкой» [3, с.159].

Однако практически во всех исследованиях проявления этого авторского сознания сводятся к отдельным элементам сюжета или композиции, и в целом своеобразии взаимодействия Пушкина с фольклором вряд ли можно определить тем, что «его мирозерцание слилось с народным, не утратив своего индивидуального, личного начала» [2, с.297]. Хотя в ряде работ говорится о том, что «Песни» – не только ряд стихотворений, близких по тематике, но и целостное единство, однако понимание природы этой целостности пока что находится на уровне констатации наличия в ней разнородных элементов.

Возникает необходимость исследовать особенности взаимодействия этих элементов, понять, во-первых, как трансформирует содержание произведения изложение истории его создания, во-вторых, как видоизменяет авторское сознание обращение к фольклору. Это и есть задача нашей работы.

### 1 Герои. Ситуация.

Единство цикла конституируется прежде всего типом героя и общностью бытийной ситуации, воссозданной в произведении.

Практически в каждой из песен сформирована пограничная ситуация на геройном, личностном уровне. Для этих пограничных ситуаций Пушкин моделирует особую историческую реальность: когда завоевание произошло, но господство завоевателя не установлено, когда уже поражение, но еще не рабство (в реальной истории такой момент был очень краток, Пушкин же растягивает его во времени, добавляя события с сомнительным статусом реальности).

Герои поставлены в ситуацию запредельного выбора, выбора между двумя невозможностями (Георгий Черный выбирает между убийством отца и соучастием в предательстве, гайдук Хризич – между смертью от голода и смертью в бою). Практически во всех песнях положение таково, что герой не может или не умереть, или не убить, или не выбирать между первым и вторым. Мир «Песен...» – мир полной безвыходности.

Однако сами по себе герои этого произведения – герои свободы и воли, причем эта воля носит экзистенциальный, трагический характер. Она – в презрении к случайности, в спокойной готовности абсолютно ко всему, Воля – не в своеволии, а в уверенности, что иначе поступить невозможно, и в способности принять все последствия (Георгий Черный, например, понимает, что, убив отца, будет проклят, и все-таки берет на себя тяжесть проклятия, которое становится столь же неотъемлемым от него, как имя).

Свобода героев еще и в том, что они действуют, не упоая ни на власть, ни на высшие силы, а лишь на собственное разумение. Именно та-

ким образом поступил Феодор с Еленой, сам творя суд и над нею, и над остальными участниками трагедии, и Георгий Черный по этой логике творит суд над отцом, собирающимся его предать. Точно так же в «Марке Якубовиче» прогнать вурдалака помогает не Бог, а человек и его молитва.

Главное, от чего свободны герои, – это страх смерти, и своей, и чужой. Смерти никто не боится – ни Стефан в «Видении короля», приемлющий мученическую кончину, ни гайдук Хризич с сыновьями, ни Елица, бросающаяся в реку из-за измены королевича Яныша.

По сути, истории героев – преимущественно истории их смертей, в большинстве песен смерть героя оказывается центральным событием, о грое помнят, потому что помнят, как он умер. Именно таким образом обеспечивается герою жизнь после смерти, потому что смерть ощущается здесь как другая реальность, в буквальном смысле слова инобытие (иное бытие). Очень характерно, что обращение к мертвому с «Похоронной песни Иакинфа Маглановича» выглядит как обращение к живому, при этом факт смерти отнюдь не игнорируется.

Эта песнь не зря помещена в окружение стихотворений, где развивается тема вурдалачества. Грань между реальным и потусторонним миром зыбка и проницаема, и вурдалаки – точно такие же люди, потерявшиеся между двумя мирами. Впервые этот мотив возникает в песне «Гайдук Хризич»: «А умрем мы голодною смертью, / Станем мы выходить из могилы, / Кровь сосать наших недругов спящих». Действующим лицом вурдалак становится в песне «Марко Якубович», а затем в стихотворении «Вурдалак». В результате сопоставления этих стихотворений выявляется диапазон отношения к этим мифологическим существам: вера-действительность-иллюзия. Причем характерно, что первые два отношения воссозданы в стихотворениях, связанных с событиями прошлого, последнее же стихотворение на этом фоне выглядит и наиболее современным, и наиболее пушкинским.

Тема вурдалачества в этом стихотворении отнюдь не становится «предметом шутки» [3, с.157]. В стихотворении ставится вопрос о соотношении правды и вымысла. Все, о чем говорится в стихотворении, существования вурдалаков все-таки не отменяет, хотя и не утверждает. Но проблема в том, что отмена вымысла, предания вовсе не рассеивает страха, более того, переводит естественный страх перед демонами низшего порядка в план экзистенциального ужаса, и шутливый тон этот ужас лишь оттеняет. По сути, перед нами образ смерти во всей её обыденности, наготы и бесповоротности, как скелет, проступающий из-за всех украшений выдумки.

Если бы был вурдалак, гложущий кости мертвого, было бы все гораздо естественнее и логичнее – иному миру соответствуют иные существа. Но тайна смерти оказывается погранной, иронически сниженной, и в этом сни-

женин – самое непреложное доказательство того, что человек действительно перестает быть. Здесь страшно именно то, что ничего страшного нет.

Свобода от страха смерти в «Песнях...» связана не с тем, что «есть упоение в бою/ У бездны мрачной на краю», а с тоскливым пониманием неотвратимости конца. Этим объясняется, например, поведение Радивоя в «Битве у Зеницы-Великой» – он отказывается от бегства, побеждает страх и тем самым побеждает смерть. Следовательно, борьба со смертью происходит при заранее предопределенном исходе, и чем яснее предопределенность исхода, тем напряженнее борьба.

Таким образом, парадокс этого произведения в том, что человек свободной воли действует в мире тотальной несвободы, полной предопределенности. Именно масштабы свободы личности заставляют ее подойти к границам человеческой свободы вообще, соприкоснуться с ними и почувствовать за своими действиями жесткую необходимость, ими управляющую, и герои «Песен...» принимают судьбу как данность. Здесь обстоятельства ставят человека на грань жизни и смерти, и единственная задача – выстоять под ударами судьбы, повести себя достойно в запредельной ситуации, опущая ее естественность и необходимость.

**II. Значение мистификации. Трансформации авторского сознания. Текст и внетекстовая реальность.**

Что же нового вносит в произведение изложение истории его создания? Прежде всего, оно дает понять, что «Песни западных славян» – перевод несуществующего оригинала. Ситуация цитирования, переосмысления уже созданного текста («И снова скальд чужую песню сложит/ И, как свою, ее произнесет» – Мандельштам) осложняется тем, что этого чужого текста просто не было, а было лишь свое ощущение чужого. Если Мериме отстраняет от себя свой текст, пытаясь воспринять свое как чужое и через чужое восприятие, то Пушкин свое, прошедшее через чужую интерпретацию, возвращает в свое, славянское, из преломленного делает подлинное, меняя местами первичное и вторичное. Так, письмо Мериме помещено, по видимости, для отчуждения знакомого и привычного, но очень своеобразен последний абзац: «Нодье перевел Bosco – «зеленеющая равнина», он промахнулся, потому что, как мне объяснили, гоґе означает «гора». Весь эффект этой фразы строится на чисто языковом узнавании своих слов в чужой транскрипции, тут происходит реконструкция чужого взгляда на родной язык. Именно этот взгляд дает возможность ощутить его именно как свой.

Мистификация Мериме оказалась возможной в силу определенных читательских ожиданий, созданных романтиками, одновременно это и анализ читательских ожиданий, в результате которого становится ясно, как легко их обмануть, когда подделка и пародия могут выглядеть как подлинник, если учесть способы трансформации фольклора в литературе роман-

тизма. Признавая себя в предисловии жертвой мистификации, Пушкин утверждает, что анализ Мериме верен, – и делает эту мистификацию и свою реакцию на нее одним из событий своего произведения, наряду со смертью Янко Марнавича, битвой у Зеницы-Великой и т. д.

Так история создания «Песен западных славян» становится элементом произведения. Она, эта история, двойится: история создания «Гузль» Мериме и история создания пушкинского произведения. Сцепление этих историй рождает образ двойного авторства. Из письма Мериме, из его примечаний возникает впечатление, что Пушкин прячется за него, отводя себе скромную роль читателя («Я горжусь и стыжусь вместе с тем, что и он попался»). На самом деле же произведение Мериме было лишь поводом для создания того, что уже зрело в Пушкине (о Георгии Черном, герое собственно пушкинского текста, он собирал сведения еще в Кишиневе, там же он изучал сборник песен Вука Караджича). Значит, здесь Пушкин реализует ту же позицию автора, что и в «Повестях Белкина» – невозможность взять на себя единолично роль и ответственность творца, расщепление авторской личности на две ипостаси, действующие в различных культурных контекстах.

Так же, как и в «Повестях Белкина», гипотетический автор текста становится его героем. Характерно, что этот автор-герой – Иакинф Магланович – увиден через двойную призму: и Мериме, и Пушкина. Двойственен статус его существования – для Мериме его реальность несомненна, для Пушкина – сомнительна. История Иакинфа Маглановича сродни историям других героев «Песен», она столь же авантюрна и кровава. Возможно, Пушкин приводит этот фрагмент «Гузль» именно для того, чтобы показать глубокое соответствие героев и их поэта, не зря в пушкинском прозаическом переводе появляются фразы, написанные тем же размером, что и большинство стихотворений цикла (Ср. «Магланович выстрелил первый/ и убил сеньора Ульяна». – «С той поры Георгий Петрович/ У людей прозывается Черный»).

В «Песнях западных славян» уравниены в правах: пушкинское произведение по фольклорным мотивам, переложение уже созданного Вуком Караджичем и переложение Мериме, составляющее ядро цикла. В этом построении обуславливается взаимопереход и взаимодействие на границе между творцами, для Пушкина в Вуке Караджиче и в Мериме оказывается столько же своего, сколько и чужого. Аналогичные процессы происходят с двумя типами текста – переложением конкретного автора и воссозданием стиля. Точно так же подвижной и исполненной живыми разнонаправленными связями оказывается грань между двумя типами авторства: между автором-интерпретатором, автором-исполнителем в фольклоре, и автором-индивидуальным творцом в литературе.



Таким образом, ни один тип текста не является самодостаточным, ни один тип творчества не оказывается самодовлеющим. В той же мере подвижны и гибки границы между текстом и внетекстовой реальностью. С одной стороны, художественной реальности противопоставляется реальность жизненная, причем с обратным знаком. Например, у Мерима «Заметка об Иакинфе Маглановиче» предвдвряет весь текст, у Пушкина она помещена в примечании к конкретному произведению – «Похоронной песне Иакинфа Маглановича». Возникает необходимость «привязки» к тексту биографии его автора. Биография лишь правдоподобна, текст же подлинный и, по сути, лишь он, судя по названию, свидетельствует о реальности существования его автора. Кроме того, в тексте лишь одно событие – смерть героя, в жизни же – множество событий и множество смертей. То есть, жизнь оказывается развернутым комментарием к тексту, пояснением, как он мог возникнуть.

С другой стороны, в самой этой жизненной реальности подчеркивается художественное начало (Магланович – «образ, незабываемый для того, кто видел его хоть раз», когда он пел, «лицо его принимало выражение дикой красоты, которую художники охотно заносят на полотно»). Подлинности текста противопоставляется художественность жизни.

Очень своеобразно соотношение текста и реальности, его породившей, в «Видении короля». В тексте отражена лишь развязка, ряд событий, приведших к ней и имеющих не менее авантюрный характер, оставлен в стороне, и не только потому, что они должны быть известны потенциальному читателю-слушателю. Ведь в тексте происходит временная инверсия: в пророческом видении, которое проясняет конец событий, выявляется и их начало. Если в примечании события даны в их жестокой логике, как вытекающие одно из другого, то в тексте эта логика разрушается.

Примечание выполняет не только функцию исторического комментария, оно, во-первых, подтверждает верность пророчества и неотвратимость совершающегося. Во-вторых, конец произведения («И пошли бусурмане на приступ») в таком контексте возвращает к началу, возникает переход из реальности литературной в реальность жизненную, становится ясно, что сейчас только что описанное начнет происходить на самом деле, и приятие этого удела ничего не решает.

Время в «Видении короля» фокусируется на одном предфинальном моменте. Выход из дворца в церковь – одновременно выход в будущее. Исчерпав будущее до окончательной развязки, герой снова возвращается в настоящее, в котором уже начинает осуществляться явленное в видении. Время здесь неустойчиво, зыбко, чревато выходами вообще в другие эпохи (отсюда, может быть, анахронизм в виде бомбы).

Точно так же выглядит и пространство произведения. Церковь оказывается одновременно и местом битвы («Он идет, шагая через трупы»), ме-

стом пересечения реального и потустороннего мира (это доказывает присутствие мертвого отца Радивоя и Стефана), местом мучения и суда.

На этом фоне примечание выглядит как нечто устойчивое и несомненно бывшее в последовательном развертывании времен и пространств. Но смысл событий ужасен – отцеубийство, предательство. В песне – один топос, в котором концептрируется целый ряд топосов, одно событие, концентрирующее в себе целый ряд событий, – признание правоты Божьего гнева, принятие муки как наказания за грехи. Этого события, несомненно, могло не быть, но оно – единственная точка просветления в реальной истории, и без него поэтому картина представляется неполной. Значит, в песне есть внутренняя подлинность без внешнего правдоподобия, а в примечании – внешняя правдивость без внутренней подлинности, события недодушевленные. Таким образом, примечание и текст соотносятся как два зеркальных отражения непостижимого и непознаваемого оригинала.

Внетекстовая реальность тоже организуется как текст. Пушкин строит свое произведение так, что созданным текстам соответствует ряд внетекстовых реальностей: кроме самой исторической ситуации, породившей данные тексты, возникает еще и текст Мериме, затем реакция Пушкина на этот текст, тоже оформленная как текст, а также комментарии Пушкина к уже созданному тексту.

Так между текстом и реальностью формируется «упругая среда чужих слов» (Бахтин) – причем не столько чужих, сколько отчужденных – эти тексты можно сравнить с зеркалами, отражающими действительность с разной степенью правдоподобия и подлинности. В множественности этих отражений актуализируется необходимость наличия объективной реальности как некоего центра, порождающего эти истолкования, и в то же время ускользающего от окончательного узнавания.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что главная функция столь подробного изложения истории создания произведения и его многочисленных рефлексов в тексте – некая всеобъемлющая динамизация всех естественных границ, разрушение самодостаточности различных типов текста, различных типов авторства, отношения текста и внетекстовой реальности. Если «Гузла» Мериме – плод романтической иронии, то «Песни...» – ирония над романтической иронией, доведение до предела её динамизирующей и релятивизирующей функции, в результате чего возникает потребность в реальности как в чем-то незыблемом.

### **III. Барочная основа «Песен западных славян».**

Итак, Пушкин не столько создает текст, сколько выстраивает взаимоотношения между текстами и внетекстовой реальностью, иерархию событий. Причем это не перекодирование, а создание кода произведения на основе разнородных источников.

Одним из таких источников, образов стиля является барокко. Ясно видны неустойчивость и одиночество человека в чуждом и враждебном мире, где воюют все со всеми, где нет границ между жизнью и смертью, где нет покоя даже за гранью этого мира. В песне «Влах в Венеции» как раз и воссоздана модель этого существования, дело здесь не в тоске по родине, не в отрыве от «своего», а в этой ненадежности и потерянности, нарастающих от строфы к строфе («Я не волен, как на привязи собака», «Я завял, как пересаженный кустик», «Здесь я точно бедная мурашка./ Занесенная в озеро бурей»). В сущности, практически все герои даны в этой ситуации переходности, зыбкости, когда за обиденным ходом человеческих дел в любой момент проступает нечто иррациональное. Так, неустойчивым оказывается равновесие в «Феодоре и Елене», стоило уехать герою – и сразу же начинается действие злых сил. Нелепая случайность разрушает узы побратимства («Янко Марнович»). И в песне «Марко Якубович» случайный прохожий оборачивается вурдалаком и начинает терроризировать тех, кто ничего, кроме доброго, ему не сделал. Немотивированная ненависть-страсть разрушает мир в «Сестре и братьях».

Все это восходит к мотиву содранной кожи, который звучит в начале и в конце произведения, и в обоих случаях он относится к сфере неотвратимого будущего. Причем, если в начале произведения кожу сдирают с конкретного исторического героя, то в конце этот герой (в отличие от текста Мериме) безмянен и, значит, удел оказывается всеобщим. Символическая значимость этого мотива – в проницаемости границ, уничтожении миром даже чисто телесной суверенности личности, когда человек не может укрыться от враждебного мира даже внутри себя. Кроме того – это выход человека за свои пределы, предельная уязвимость и в то же время предельная открытость.

Одной из особенностей барочного мироощущения является детальность видения. Именно поэтому так подробно описан бег вурдалака в песне «Марко Якубович»: «Он бежал быстрее, чем лошадь,/ Стремелами острыми язвима/, И кусточки под ним так и гнулись./ А суки дерев так и трещали./ Ломаясь, как замерзлые прутья». То же самое в песне «Влах в Венеции». («Скоро там ты разбогатеешь,/ И воротиться в шитом долимане/ С кинжалом на серебряной цепочке»), в песне «Яньш Королевич» («Ей приносит с червонцами черес/ Да гремучие серьги золотые,/ Да жемчужное тройное ожерелье./ Сам ей вдел он серьги золотые,/ Навязал на шею ожерелье./ Дал ей в руки с червонцами черес»). По сути, детали здесь приобретают, как в барокко, самодовлеющее значение, они воспринимаются как отдельные картины, введение которых не мотивировано фабулой.

Барочная избыточность особенно ясно прослеживается в образах смерти. Смерть всячески украшается: «Вы копайте мне могилу/ Во поле, поле широкое/ В головах мне посадите/ Алы цветики-цветочки./ А в ногах

мне проводите/ Чисту воду ключевую» («Соловей»), «Бусурмане на короля наскочили / Донага всего его раздели / Атаганом ему кожу вспорол/ Стали драть руками и зубами./ Обнажили мясо и жилы./ И до самых костей кожу ободрали» («Видение короля») «Семерых убил из них каждый./ Семью пулями каждый был прострелен/ Головы враги у них отсекли/ И на копья свои насадили» («Гайдук Хризич»). Но это не эстетизация смерти, а скорее свойственное барокко столкновение противоположностей – в этой избыточности проявляется борьба между жизнью и смертью, уязвимость и все-таки неуничтожимость жизни.

Особенно интересный в этом плане пример – песнь «Сестра и братья», Две смерти описаны здесь, и закономерности этого описания в принципе одинаковы. Так, о Елице Пушкин пишет: «Вывел он ее в чистое поле/ Привязал ко хвостам лошадей борзых/ И погнал их по чистому полю./ Где попала капля ее крови./ Выросли там алые цветочки./ Где осталось ее белое тело./ Церковь там над ней соорудилась». А вот описание смерти Павлихи: «Привязал ее к хвостам своих коней/ И погнал их по чистому полю./ Где попала капля ее крови./ Выросли там тернии и крапива./ Где осталось ее белое тело./ На том месте озеро провалило».

С одной стороны, перед нами фольклорный параллелизм, построение высказывания по заранее данной формуле. Но с другой стороны, тенденция фольклорная явно усилена («церковь соорудилась» – «озеро провалило»), доведены до предела противоположности и предельно же эти противоположности выражены пластически. И заключительные строки песни представляют собой именно барочную картину, построенную по фольклорной закономерности: «Ворон конь по озеру вышывает/ За конем золоченая люлька./ В той люльке маленький мальчик./ Рука матери у него под горлом./ В той руке теткин нож золоченый». От фольклора здесь – последовательность явлений, от барокко – концентрированность выражения, когда в одной картине даны сразу все преступления, и одновременно отдельность их существования («рука матери»).

Откуда же в пушкинском тексте элементы барочного мирозерцания? Прежде всего, наверное, из фольклорного первоисточника. Т.В.Цивьян пишет, что балканской модели мира присущи «амбивалентность, зыбкость, невозможность принять однозначное решение и вообще отказ от однозначности» [4, с.200]. Кроме того, они могли возникнуть и из «Гузль» Мериме. Во-первых, там тоже одним из ведущих мотивов является мотив смерти, и она у Мериме столь же избыточно украшена (достаточно вспомнить способы борьбы с вампирами, смерть Тодора Аслара, смерть Фомы II). Во-вторых, в «Гузле» совершенно барочная композиция в смысле ее агглютинативности, сочетания разнородных элементов (и песни, и

описания верований, и драматические сцены следуют в видимом беспорядке и по глубокой внутренней логике).

Из этой композиции возникает образ осколочного мира, отданного во власть иррациональному злу. Так же, как в искусстве барокко, у Мериме иррациональности мира противопоставлена подчеркнутая рациональность изложения. Этой рациональности, в частности, способствуют главы, в которых говорится о верованиях балканских славян, фактам и событиям песен с помощью этих глав Мериме пытается придать видимость логики, типизировать и обосновать в реальности нечто из ряда вон выходящее. Характерный пример – глава «О вампиризме», где страшные события песен мотивируются событиями еще более страшными, но реальными.

Пародируя романтическое отношение к фольклору, Мериме проясняет барочные корни романтизма. В пушкинском произведении происходит диалог барокко, романтизма и фольклора, соединение их в некий экзистенциальный комплекс, проясняется их глубинная общность. «Песни западных славян» – ирония над романтической иронией, познание ее пределов и поиск твердой основы, с помощью которой можно было бы в запредельной ситуации и в нестабильном мире жить достойно и умереть достойно.

#### **Цитированная литература**

1. Фомичев С.А. Поэзия Пушкина. Творческая эволюция. – Л., 1986.
2. Макогоненко Г.П. Творчество А.С.Пушкина в 1830-е годы (1833-1836). – Л., 1982.
3. Муравьева О.С. Из наблюдений над «Песнями западных славян». – Пушкин. Исследования и материалы. – Л., 1983. – Т.11.
4. Цивьян Т.В. О лингвистической основе модели мира (на материале балканских языков и традиций) // Славянский и балканский фольклор. – М., 1986.

#### **Анотація**

У роботі аналізуються особливості поетичного світу «Пісен західних слов'ян» Пушкіна. Об'єктом дослідження стають світобачення героїв цього твору, літературна реакція О.С.Пушкіна на містифікацію Меріме, а також співвідношення в творі барокового та романтичного типів свідомості.

#### **Annotation**

The main peculiarities of the poetic world of «The Western Slav Songs» by A.S.Pushkin are analysed in the present paper. The object of the research is the characters' world – feeling, Pushkin's literary reaction to P.Merime's hoax and also the correlation of the Baroque and Romantic consciousness in the work.

**ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ: ПРОБЛЕМЫ ИНДИВИДУАЛЬНОГО  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА**

ББК Ш 43(0)\*01

Эстетическая восприимчивость Пушкина неоднократно становилась предметом исследования ученых, среди которых имена крупнейших филологов XX века: М.Алексеева, В.Виноградова, В.Жирмунского, Ю.Лотмана, Б.Томашевского. К проблемам культурологических, типологических связей творчества русского поэта с мировой литературой в нашей науке обращаются и сегодня. В данной статье хотелось бы проанализировать стилевую двунаправленность и двуединство художественного языка А.С.Пушкина, целостность которого как раз и составляют, казалось бы, антиномичные процессы – усвоения (присвоения) чужого языка и преодоления его чуждости, «индивидуализации» его включенностью в собственную эстетическую систему. При этом индивидуальная творческая система поэта просматривается внутри общеевропейского эстетического перелома, поиска художественного языка, отметившего первые десятилетия века.

«Евгений Онегин» почти полностью создан в 1820-е годы, вписываясь в ситуацию «эпохи романтизма» с ее жанрово-стилевой революцией.

Банк культурной памяти Пушкина в немалой степени раскрывает самый текст романа с его явными и скрытыми цитатами. Книжность воображения в целом свойственна эпохе. В «Онегине» – изобилие имен русских, больше западных писателей, современников и предшественников; вскользь, но с умыслом брошенные замечания о жанрах, стилях; сравнения своих героев с персонажами других авторов, реальными лицами пушкинского окружения. Все это информационное поле соотносится с авторским героем. Самоидентификация автора, сразу же являющего себя как поэта, сочинителя «Руслана и Людмилы», творца разворачивающегося сюжета «Евгения Онегина» во многом аналогично байроновской в его поэмах. Пушкин в письме Бестужеву от 24.03.1825 г. возражает против сближения его романа с «Дон Жуаном» Байрона. По его утверждению, в поэме английского романтика «нет ничего общего с Онегиным». «Где у меня сатира? – пишет он, – Оней и помину нет в «Евгении Онегине» [1, с.143-144]. Русский поэт прав, подчеркивая иную направленность своего произведения, однако и в структуре образа, и в структуре романа открывается немало общего, «байронического».

---

<sup>1</sup>Разумеется, прав В.Жирмунский, отметивший опору Пушкина и на русскую литературную традицию карамзинистов [2, с.77]. Однако это не отменяет актуальности для поэта и другого источника: 1820-е годы – это и время создания «Бахчисарайского фонтана», «Цыган» с их ощутимым байроновским компонентом.

Использование в литературе биографического, исповедального начала к этому времени уже не новость. У писателей – романтиков – немецких, французских – «личное» органично влилось в художественное произведение («Петер Шлемиль» Шамиссо, «Люцинда» Фр. Шлегеля, Гофман, французский «личный роман»). Нередко герой – это двойник автора или реализация авторского Я. В этом отношении и Пушкин, и Байрон поразному, но выражают единую тенденцию. Закономерно, что в эпоху культа Гения у обоих в авторском персонаже акцентировано творческое начало. Оба в шуточной форме, но непременно персонализируют собственно эстетические вопросы: выбора героя, жанрово-стилевой модели, способы повествования. Если у Байрона преимущественная ироническая отсылка к античности (в его поэме «все без обмана, в самом лучшем стиле, как нас Гомер с Вергилием учили»), то Пушкин включает в свое поле и классицизм, и романтизм, и, явно или скрыто, самого Байрона

(«Как будто нам уж невозможно  
Писать поэмы о другом,  
Как только о себе самом»).

Но и тот и другой вводят «личную поэтику», что в контексте эпохи включается в «романтическую битву» с нормативным письмом. Однако есть и еще один существенный момент в этом утверждении в тексте автора – демиурга, творца художественной вселенной. Основной структурный принцип «Евгения Онегина» повторяет традицию байронической поэмы с ее двойным – лирическим (авторским) и сюжетным – героем и двумя потоками сюжета. У Байрона эти потоки параллельны, лирический и сюжетный герои существуют в своем фиксированном пространстве. Пушкин, сохраняя байроновскую свободу и легкость перемены тона и интонации, использует игровую позицию, напоминающую опыты немецких романтиков. Петер Шлемиль в сказочной повести Шамиссо общается с автором; у Гофмана искусство и жизнь меняются местами, искусство истекает в жизнь, жизнь прорывается в искусство, опошляя его. Кавалер Глок может стать собеседником героя-повествователя. Пушкину совершенно несвойственна фантастика и гротеск немецкого романтического мышления, тем более чужды ему мистические настроения в восприятии искусства. Как и у Байрона, перемещение пушкинского авторского героя из одной художественно-ментальной плоскости в другую, передвижение границ художественных пространств автора и его создания лишены романтической трагической напряженности и фантастичности. У Пушкина, однако, небывалая экспан-

---

\*Сбивчивое определение жанра «Евгения Онегина» в современной науке проистекает из синтетичности, характерной для времени произведения Пушкина. А.Смирнов называет «Онегина» лиро-эпической поэмой [3, с.162]; Е.Эткинд утверждает, что это «первый полноценный русский роман» [4, с.39].

сия проникновения авторского героя в пространство своего вымысла в качестве почти персонажа, почти наперсника Онегина, одновременно остающегося и «сочинителем» романа.

В середине XX века Луи Арагон, автор романа «Гибель всерьез», сознательно обратится к этому приему, и лирические взаимоотношения автора и героя в «Евгении Онегине» лягут в основу структуры его произведения и будут использованы как продуктивный способ углубления самораскрытия и самоанализа\*.

У Пушкина этот прием взаимообратимости автор / герой по-другому, чем у немецких романтиков, высветит проблемы искусства<sup>14</sup>. Сфера воображения, столь существенная для романтической ментальности в целом, у автора «Онегина» не менее значительна. «Воображает» не только автор, прозревая «даль свободного романа», но и его герои – Онегин, Ленский, Татьяна. У последних – даже свой «продукт» творчества: письмо Татьяны, письмо Онегина, стихи Ленского. «Воображение» демократизируется у Пушкина: оно не только свойство поэта. Но, связанное с авторским героем – поэтом, воображение раскрывает свою природу именно в «свободном романе». Содержание этого выражения конкретизируется в свободной форме повествования как таковой, форме, сопрягающей и роман автора и роман его героев, непринужденность тематических переклещений, смену интонационных регистров. Но, исходя из художественной логики произведения, это и свобода от рационализации сюжета, от нормативной предсказуемости развития событий, характеров, конфликтов. Закономерно рядом с определением «свободный роман» возникает «роман жизни»:

«Блажен, кто праздник жизни рано  
Оставил, не допив до дна  
Бокала полного вина,  
Кто не дочел *ее романа*...»

Внешне Пушкин сохраняет свойственную романтизму увязку воображения и свободы, однако смысловое наполнение этих понятий не совпадает с романтическим. Перемещение авторского героя из реального в вымышленное не противопоставляет одно другому, а, напротив, словно бы

---

\*Л.Зонина, исследователь современной литературы, соглашается, что лирические взаимоотношения автора и героя в «Евгении Онегине» совместимы со стратегией «нового романа» [5].

<sup>14</sup>Вопрос о значении немецкого романтизма для Пушкина почти не затронут у нас. Утверждение Л.Гинзбург, что романтическую иронию поэт воспринял через Байрона, наверно, справедливо. Но, вероятно, есть, помимо чужих уроков, саморазвитие идеи, сблизившее Пушкина с немцами и не отождествившее его с ними.



уравнивает жизнь и искусство\*. Да и сам автор – поэт не изолирован, не составляет антитезу миру, обществу, а объединен местоимением «мы» с поколением, временем, нацией, сословием. Есть еще один момент, сближающий Пушкина с романтизмом. Это не только уже упоминавшееся выдвигание в центр авторитетной для романтиков фигуры поэта, но и понимание уникальной природы поэта. У Гофмана ощутимее, чем у других немецких романтиков, смягчена трагическая доминанта судьбы поэта – не обстоятельств ее, а восприятия, переживания. В творческом даре содержится своеобразная компенсация за жизненную отверженность. Пушкин настойчиво повторяет мотив радости творчества («Моя студенческая келья // Вдруг озарилась: муза в ней // Открыла мир младых затей»; «Как часто ласковая муза // Мне услаждала путь немой» и т.д.). Но у Пушкина, пожалуй, единственного в это время, сопровождающей характеристикой поэта становится не нищета, не непонятость, не отверженность, а *труд*. Знаменательно появление этого итогового слова в финале VIII-ой главы:

«Прости ж и ты, мой спутник странный,  
И ты, мой верный идеал,  
И ты, живой и постоянный,  
Хоть малый труд. Я с вами знал  
Все, что завидно для поэта...»

Сама композиция «Евгения Онегина» с его принципиальной «незавершенностью», несомненно, связана с эстетикой фрагмента, открытой немцами и усвоенной литературой эпохи\*\*. У Пушкина фрагмент проявляется не только в отсечении традиционного для нормативной словесности финала с непременным досказыванием истории до конца. Поэт создает «фрагменты» художественных языков, сталкивая их в пространстве авторского героя в его высказываниях – внешне непринужденных в духе светской *sauserie* или элегических раздумий, или моральных умозаключений, философских обобщений. Легко вычленишь культурные языки моральной прозы, воскрешающей афоризмы Ларошфуко, ощутима подпитка чувственных элегий Парни и чувствительных Мильвуа [7], язык дендизма – русского Пэлама и др. Внутренняя упорядоченность вырастает на фундаменте иронии, отошедшей от своей однозначности в словаре нормативного искусства и усвоившей соединение шутиivosti и серьезности романтической иронии.

\*Возможно, стоит рассматривать пушкинское отношение к вымыслу («Над вымыслом слезами обольюсь») внутри общей переоценки этой категории, которая произошла в европейских литературах первых десятилетий XIX в., учитывая особенно трактат Ж. де Сталь «О вымышленном».

\*\*Н.С.Лейтес отмечает характерность для романа XIX века таких финалов, выявляющих «незавершенность противоречий действительности в рамках данного сюжета» [6, с.38].

В пространстве авторского героя Пушкин в суждениях о жизни, людях, персонажах движется и от частного к общему и от общего к частному, создавая и *тип* и *индивидуальность*. Он объединяет и то, что было главным в рационалистической системе (уже утвердилась мысль о значительности для Пушкина французской литературы XVIII в.), и то, что принес романтизм с его жаждой своеобразия. При этом он снимает напряженность эстетического конфликта культурных языков, отдавая дань не только классицизму («Я классицизму отдал дань»), но и другим способам думать и говорить.

Культурные языки, которыми свободно и не вполне подчиняясь им, сохраняя ироническую дистанцию, пользуется авторский герой, по-иному реализуются в «романе героев» – Татьяны, Онегина, Ленского.

Судьбы героев воплощены «языком», «помнящим» свое происхождение.

Онегин, в котором байронический дендизм предусматривает и сплин, и вину, бесплодные странствия, должен явить «довольно верно» лик «сына века»; логика жизненного пути Татьяны: не к счастью, а к долгу – воскрешает ключевой конфликт классицизма, а чувство природы, демократизм – знаки руссоизма, «естественного человека», сближают эту судьбу с судьбой Жюли д'Этанж; Владимир Ленский, поэт, живущий в своем экзальтированном мире, несет на себе отпечаток романтического героя в его трагическом немецком варианте. Значительна здесь и подсветка сентименталистской элегии, в частности, элегии Ш.Мильвуа «Падение листьев» [8, с.90-91]. Последняя особенно активно заявляет о себе в описании могилы Ленского, в посмертной судьбе его любви:

«Et son amante ne vint pas...»<sup>\*</sup> / «Равнодушное забвенье

За гробом ожидает нас...»

«Языки», составившие жизненную модель героев, словно бы отзываются на универсальный язык автора, в котором в «неразвернутом» виде содержатся их проблемы. Но и наоборот: автор отзывается лирическим рассуждением на их ситуации. Эти внутренние отношения языков составляют специфику произведения, «свободного романа».

Ирония, исходящая от авторского голоса, помнит о романтической, поэтому с разной интенсивностью, но распространяется на всех персонажей, являя и самоиронию. Средства ее воплощения многообразны. Онегин I-ой главы «раскрыт» через каталог одежды, как бы заменившей человека. Берет Татьяны – не ироническая деталь, а знак *haute couture* Петербурга, но

<sup>\*</sup> Уже приходилось писать о близости позиций Пушкина и Мюссе, чье кредо выражено в словах «И на моем столе Расин, припав к Шекспиру, // Спит возле Буало, который их простил». Не только манера письма, но и понимание предмета спора очень близки у поэтов.

<sup>\*\*</sup> Эти строчки Пушкин использовал в качестве шутиливой надписи под изображением могилы Лантева, якобы умирающего от любви [7, с.341].

искушенный в дендизме Онегин именно берет выделит в вопросе: «Кто там в малиновом берет...?» Изобилие еды, яств земных в романе формирует иронический образ праздника жизни, но становится и своеобразной «алиментарной» характеристикой героя. Брусничная вода и вправду может надевать вреда после петербургского меню. Ленский с его «душою прямо геттингенской», конечно, осушил, но не «дружеский бокал вина» (предваряющее лирическое отступление автора), а полстакана, поскольку место действия «деревня, где скучал Евгений». Традиционно трактуемая как низкая, действительность, где «ростбиф окровавленный» в ироническом соперничестве предстанет рядом с незамысловатым именинным пирогом, «к несчастью, пересоленном», где даже после смерти «Дмитрий Ларин вкус шает мир под камнем сим», своеобразно эстетизируется, становясь законной и неотменимой составной бытия. Иронически снижая, Пушкин тем не менее тонок и точен в этих штрихах, несущих смысловую нагрузку. Денди и должен оттолкнуться от сельской простоты; Ленский, впитавший дружество, поклонник Шиллера и Гете, может пить, но не есть. Характерная деталь: Татьяна единственная исключена из этого всеобщего столования. Мера и вкус – французские качества, отточенные в классицизме, – не исчезли в совершенно иной системе, но углубили психологизм. Иронический авторский комментарий, который обнаруживает наивность, обманчивость представлений Ленского о дружбе, любви, или Татьяны, открывающей свои чувства герою, который, «кто б ни был он, уж верно был не Грандисон», не дидактичен, но аналитичен. Он тоже связан с углубляющимся психологизмом, обретенным в первую очередь французским «личным романом», хорошо известным Пушкину.

Романтики внесли напряженность и проблемность в понятие «счастье». В пушкинском романе счастье, которое «было так возможно, так близко», не достигнуто ни одним из героев, но жизнь в «Евгении Онегине» все же сохраняет свою красоту и прелесть. Мощный поток иронии не отрицает абсолютной ценности жизни. Элегические интонации краткости жизни, радости в ней в авторской речи сильны и не пересилены шутливостью, но они и не перекрывают реальности «праздника жизни», счастья творчества.

Есть ушедшая в подтекст, а не только непосредственно высказанная, оценка «жизней – языков». В завершенности истории, объективном, хоть и трагическом фиаско романтико-элегического Ленского, – оценка этой позиции и этого языка. В удаленности Татьяны, тоскующей по сельской тишине, – конец сентименталистской идишии, руссоистской поэзии. Вместе с тем открытость финала создает перспективу, устранив самый оттенок дидактизма.

А.В.Михайлов, говоря о гетевском «Фаусте», называет его «энциклопедией стилистических возможностей, приведенных в органическую упорядоченность» [9, с.345]. «Евгений Онегин» А.С.Пушкина с наименьшим основанием может быть назван энциклопедией стилей, проявивших и об-

щевропейское движение художественной мысли, и сложившуюся на общей почве индивидуальную, эстетически мотивированную систему.

#### Цитированная литература

1. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1962. – Т.9.
2. Жирмунский В.М. Пушкин и западные литературы // Временник. – М.-Л., 1937.
3. Энциклопедия литературных произведений. – М., 1998.
4. Эткинд Е.Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. – М., 1998.
5. Зонина Л. Роман-метафора // Вопросы литературы. – 1984. – №6.
6. Лейтес Н.С. Роман как художественная система. – Пермь, 1985.
7. См.: Вапуро В.Э., Мильчина В.А. Комментарии // Французская элегия XVIII-XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. – М., 1989.
8. Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. – Л., 1960.
9. Михайлов А.В. Проблемы стиля и этапы развития литературы нового времени // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982.

#### Анотація

«Євгеній Онегін» Пушкіна демонструє загальноєвропейський зсув у художньому мисленні перших десятиліть XIX ст.

Засвоєння поетом «чужої» мови, подолання «чужого» включенням його у власну естетичну систему в романі розглядається і як індивідуальний плях російського автора, і як властивість літератури епохи.

#### Annotation

«Eugene Onegin» by A.S.Pushkin demonstrates general European shift in artistic mentality of the first decades of the XIXth century.

The Poet's acquisition of «a foreign» tongue, his surmounting of this «foreign» by including it into his own aesthetic system is considered in the novel as the unique way of the Russian author and an inseparable part of the epoch.

**О.А.Кравченко**

#### ПУШКИН И БРОДСКИЙ: ПРОБЛЕМА ГАРМОНИИ

ББК Ш40\* + Ш 43 (4РОС) (=411.2) 5'' 1 – а + Ш43 (4РОС) = (411.2) 6\*8

**В** истории мировой культуры есть гении, чье творчество неразрывно связывается с представлением о гармонии. Таковым предстает творчество А.С. Пушкина. Уникальность пушкинского дара является собой идею того гармонического предела, где единство противопо-

ложностей реально, где целостность мира и личности определяется как объективно существующая ценность.

Пушкинская гармония, понимаемая нами как онтологический феномен, как общий принцип мироустройства, на исходе XX века осмысливается в русле двух кардинально противоположных мировоззренческих установок. С одной стороны, в ситуации критики гармонических иллюзий, когда вопрос стоит вообще о возможности поэзии после Освенцима, гармония воспринимается лишь как симулякр, и вместо неё выдвигается идея хаосмоса, мотивируемая, в частности, Марком Липовецким тем, что «эстетическая гармония в принципе невозможна (фиктивна, симулятивна), текучий и нестабильный хаосмос – предельный горизонт притязаний искусства» [1, с.300]. С другой стороны, утверждению фундаментальной множественности и разрыва отчётливо противопоставлены «гармонизирующие» интенции работ М.Гиршмана, В.Тюпы, К.Степаняна. Здесь аксиоматическая первичность гармонии задаёт направление на конвергенцию, а не на альтернативное противопоставление «я» и «другого», выступает неким обнадёживающим фундаментом возможности отношения, общения, согласия. Гармоническая установка на согласие представляется нам соотносимой с волей к диалогу, когда первичной категорией человеческой действительности является сфера, определяемая Мартином Бубером как сфера «бытия – между».

Именно в свете этих двух тенденций, в ситуации, когда: так, как в классике – уже невозможно, но и без этого жить нельзя, – должно быть осмыслено отношение: классический Пушкин – неклассический Бродский.

Таким образом, пушкинский поэтический опыт оказывается особенно актуальным в свете острейшей проблематичности целостности художественного произведения как формы сопряжения всеобщего бытия мира и ограниченного, конечного человеческого существования. Общение этих принципиально разномасштабных содержаний, приобщенность человека к бытийному единству является характерной чертой классического видения мира. Классическая мера и равновесие всего противостоящего друг другу проявляется в том, что противоположности не снимаются, но и не доходят до полного разрыва и разрушения, проясняя глубинное единство противоречивого целого. Классическая гармония – это прежде всего диалог согласия: от первоначального всеединства к различиям и противоположностям, обращенным друг к другу. Мир классического произведения – это, по слову М.М.Гиршмана, диалог согласия «универсально-общечеловеческого канона – множества обращенных друг к другу традиций – и единственности произведения – чудного мгновения гармонии» [2, с.156].

Классический диалог согласия идеала и действительности, неба и земли во всей своей полноте осуществлен в творчестве А.С.Пушкина.

Пушкин – певец гармонии. Но гармония эта меньше всего похожа на гладкую, однострунную идиллию, сродни той, что звучит в «Вечере» Жуковского:

Ручей, виоющийся по светлому песку,  
Как тихая твоя гармония приятна.

В поэтическом мире пушкинского стихотворения осуществляется та гармоническая полнота, в которой «жизни мышья беготня» не отменяет существования таинственного, неизведанного мира. Так, «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» обращают реальный миг со всеми тяготами его жизненного наполнения к вечной и негленной основе этой жизни, философски осмысляя ее единство и цельность. Быстротечность жизни и дисгармония окружающего мира трагичны. Но это особый, пушкинский трагизм. Это – «гармония трагедии».

Нам представляется, что наиболее рельефно этот пушкинский феномен проявляется в трагедии «Моцарт и Сальери». Гармония, принципиально несводимая к конкретному содержанию, тем не менее, здесь обретает свое воплощение в образе Моцарта, проявляется в моцартовой отрешенности и сопричастности, неслиянности и неразделимости со всеединством мира и жизни.

Трагический конфликт «Моцарта и Сальери» не может быть исчерпан противопоставлением гения и таланта, поскольку гений – тот, кто, не подчиняясь правилам, творит собственный закон. Подобная гениальность проявлена именно в Сальери. Моцарт же подчиняется правилам (ему, надо полагать, не чужда алгебра прикладной музыкальной гармонии), и в то же время, находится в зависимости более непреложной, чем созданный на земле закон? – он находится в зависимости от музыки, ищущей ответного понимания для самовыговаривания своих смыслов. Этот же «музыкальный» тип отношений Моцарт стремится продуцировать в жизнь. Его потребность в Сальери – потребность не в критике, но – в друге, в Другом, в его ответе. В то же время, для Моцарта Сальери – собрат – служитель «единого прекрасного». При этом акцент здесь должен быть поставлен на слове «единого». Тогда строчка «Единого прекрасного жрецов» может быть прочитана не только в значении «одного лишь прекрасного жрецов». Единое здесь должно быть понято как объединяющее двух сыновей гармонии и, в то же время – неделимое на Моцарта, Сальери, Гайдна, Глюка, слепого скрипача, толпу; как напряжённое гармоническое единство прекрасного – музыки. Ведь именно она предстаёт незримым, но главным героем трагедии, проясняющим её смысл. Здесь всё совершается ради музыки, всё вращается вокруг неё, по поводу неё. Более того, нам представляется, что конфликт трагедии развивается как бы внутри музыкальности, которая являет себя в двух типах, в двух онтологиях творчества. Эти типы обуславливают отношение героев к гармонии. Для Моцарта гармония – это «сила», в зависимости от которой он находится, которой подвластен. Для Сальери – рационалистическая конструкция, подлежащая математическо-

му расчёту. Л.А.Казакова в статье «О композиции «Скупого рыцаря» А.С.Пушкина» утверждает: «Раскол сознания героя и желание вернуть утерянную гармонию – внутренняя пружина действия в «Моцарте и Сальери» [3, с.143]. «Утерянность» гармонии Сальери представляется нам проблематичной. Она вычислена раз и навсегда, выстрадана и не может быть утеряна. Польза и справедливость – вот критерий гармонии для Сальери. И этим критерием он мерит и музыку, и Моцарта, и гений. Гармония Сальери не включает в себя многообразие мира, а исключает, «целебно отсекает» всё ненужное, чуждое ей, будь это даже сама жизнь. Сальери, мало жизнь любя, родился, однако, «с любовью к искусству». И ради искусства, ради собственной вычисленной гармонии идёт он на злодейство.

Слова Моцарта о том, что «гений и злодейство – Две вещи несовместные» разрушают систему ценностей Сальери. Гений является таковым постольку, поскольку включает в себя весь мир и в себе гармонически разрешает его противоречия. Рукотворная гармония Сальери – в расчёте пользы, в действии, но не в творении, не в гармонизации мира, осуществляемой Моцартом.

На явление «разнокачественности» сальерианской и моцартианской гармонии исследователи указывали неоднократно. Например: «...слова о гении и злодействе означают, что для Моцарта есть другая гармония, чем та, о которой говорит Сальери, – иного, высшего, чем искусство, порядка». (В.С.Непомнящий) [4, с.856]. «Гармония до-моцартовского искусства исперпывающе поверяется «алгеброй» сознания, на котором она, собственно и основана» (В.В.Федоров) [4, с.598]. Здесь чётко обозначено, что существует гармония «прикладная», вычисляемая и поверяемая алгеброй и некая другая гармония, предполагающая выход за пределы установлений сознания.

Однако нам представляется, что подобная разнокачественность оформилась ещё в античном истоке развития гармонии как эстетической категории. Так уже пифагорейское учение о гармонии органически связано с созидательной сущностью числа.

Свособразное преломление получают идеи пифагорейцев у Аристотеля, в чьём учении гармония соотнесена с такими понятиями как мера, порядок, величина, симметрия, середина. Искусство, по Аристотелю, всегда требует мастерства, умения и знания, в нём нет ничего, что давалось бы само собой, легко и произвольно. Подобное сближение искусства и обучения, апелляция к рассудку исходит из того, что Аристотель относил искусство как воспроизводящее «подражание» к области знания. Как и наука, искусство связано своим происхождением с опытом, но в отличие от него, имеет своим предметом общее, а не единичное.

Философия Платона развивает иной взгляд на сущность искусства и природу творчества. Если у Аристотеля предпосылками творчества являются познание и разум, то платоновский поэт лишь утратив рассудок способен творить и пророчествовать. «Все хорошие поэты, – говорит Сократ в

диалоге «Ион», – слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости; <...> ими овладевают гармония и ритм, и они становятся вакхантами и одержимыми. <...> Говорят же нам поэты, что они летают, как пчёлы, и приносят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз» [5, с.376-377]. Понятия «гармония и ритм» здесь имеют не прикладное значение; это скорее не атрибуты «искусства», но атрибуты «вдохновения и одержимости», состояния неистовства, иступления, в котором поэты только и способны творить «свои прекрасные песнопения».

Интересно отметить, что в пушкинском тексте Моцарт явно наделяется чертами платонического поэта – «существа легкого, крылатого и священного». «Крылатость» Моцарта как принципиальное его отличие от других музыкантов осознаётся в первую очередь самим Сальери:

Как некий херувим,

Он несколько занёс нам песен райских,

Чтоб, возмутив бескрылое желанье

В нас, чадах праха, после улететь!

Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

«Бескрылость» желаний «чад праха», к которым относит себя Сальери, своеобразно замещается, компенсируется в его сознании отношением к музыке как к науке: «Науки, чуждые музыке, были постылы мне», «Тогда уже дерзнул, в науке искушенный...».

Однако глубина образа Моцарта нам видится в том, что в нём, помимо «крылатости», присутствует и собственно алгебраический, рассудочный элемент. Называя себя «счастливецem праздным», Моцарт не «безумец» (что равносильно «глупцу» в понимании Сальери), и он не безумен как платонический поэт. Моцарт мыслит в музыке и музыкой:

Намедни ночью

Бессонница моя меня томила,

И в голову пришли мне две, три мысли.

Сегодня я их набросал ...

Нам представляется, что бессонница Моцарта сродни пушкинской из «Стихов, сочинённых ночью во время бессонницы». Так мы можем отметить явные ситуативные и текстовые параллели, возникающие в трагедии и стихотворении: «Бессонница моя меня томила./ И в голову пришли мне две, три мысли», «Всю ночь я думал: кто бы это был?! И что ему во мне?» – реплики, своеобразно перекликающиеся со всем сюжетным строем стихотворения; «мой Requiem меня тревожит» – «Что тревожишь ты меня?»; «незапный мрак...» – «всюду мрак...». Кроме того, некоторые характеристики таинственно-тревожного мира вложены в уста Сальери: «скупен



первый путь», «шёпот искушенья» – «скучный шёпот»; «Ты заснёшь/ Надолго, Моцарт!» – «сон докучный», «спящей ночи трепетанье».

Мы считаем, что данные соответствия поднимаются до уровня смысловой рифмы, и, подобно пушкинской, моцартова бессонница – это поиск ответа и усилие к пониманию, это то, что осталось в черновом варианте стихотворения: «Я понять тебя хочу,/ Тёмный твой язык учу». Именно здесь центр моцартовой гармоничности: одновременное слушание таинственного темного языка и обучение его законам. Образ Моцарта уникален тем, что его можно охарактеризовать, используя не липённую смысла тавтологию: в нём приходят в согласие два типа гармонии, образуя ту Высшую гармонию, которая явит себя, изольётся музыкой Реквиема.

Музыка Моцарта звучит в трагедии не иллюстративно, но как развитие действия, будучи равноправной с поэтическим словом. И всякая пушкинская ремарка о Моцарте «играет», – равносильна тому, как если бы Моцарт говорил или совершал поступки. «...Слушай же, Сальери, мой Requiem», – говорит Моцарт. И «мой Requiem» слышится тут для Сальери не как: «мою музыку», но как голос моей смерти, и одновременно, – голос твоей судьбы. Моцартов Реквием вбирает в себя действительность Сальери, преобразуя её высшим творческим началом, проясняя в этой действительности то, что не может быть уничтожено, «возведённое в перл создания» – «смертью смерть поправ».

М.О.Гершензон, размышляя над тем, кто же прав – Сальери – «служитель искусства» или Моцарт – «сын гармонии», говорил так: «Правы оба, хотя по-разному», и, развивая эту мысль, добавлял следующее: «Человек, как обитаемая им земля, не только вращается вокруг своей собственной оси (Сальери), но и несётся в пространстве по далёкой орбите. Наша планета гармонично сочетала в себе оба движения – почему же в человеческой судьбе не координировались разум и судьба?» [6, с.92]. Нам представляется, что такая координация осуществляется в Реквиеме, выступающем символом разрешения трагического конфликта, полем напряжённого согласия мировых сил: неба и земли, жизни и смерти, гения и злодейства.

Такой предстаёт классическая картина мира, ориентированная на то, что единство противоположностей абсолютно, а борьба их относительна, и чем острее противоречие, тем глубже и нерасторжимее оказывается родство.

Классическая традиция является тем живительным истоком, к которому так или иначе обращена литература на каждом этапе своего развития.

Творчество И.Бродского, нередко именуемого «современным классиком», является уникальным соединением предшествующих идей и смыслов. Как заметил Ю.М.Лотман, «...творчество Бродского питается многими источниками, а в русской поэзии все культурно значимые явления приводят, в конечном счёте, к в той или иной мере трансформированной пушкинской традиции» [7, с.294].

Исследователь творчества Бродского и его друг Пётр Вайль отмечает, что последние дни Бродского «прошли под знаком первого российского поэта» [8, с.24], и книгами, оставшимися после смерти на рабочем столе, были антология греческих стихов и томик пушкинской прозы. Сам же Бродский в заметках о поэтах XIX века писал следующее: «Пушкин дал русской нации её литературный язык и, следовательно, её мировосприятие» [8, с.37].

Выстраиваемая Бродским прямая зависимость мировосприятия от языка в его оценке пушкинского творчества соотносима в его собственной поэзии с особой онтологией языка как некой основы бытия, содержащей в себе существование и смысл, ценность и конкретные оценки. Язык, обретающий в поэзии Бродского статус Абсолюта, тем не менее, нуждается в поэте, усилиями которого он и живёт, реализуя свою творческую сущность. Отношения диалогической сопричастности, в которых находятся язык и поэт, обращают к бытийному единству. Поэт, будучи «орудием языка», – одновременно тот, «кем язык жив», кто способен «доказать» стихотворением и в стихотворении, что «жизнь – синоним небытия и нарушение правил». Онтологический статус высказывания поэта состоит в том, что само стихотворение, являясь специфической формой бытия, созидает из хаоса действительности новый порядок – гармоническое единство противоположных начал.

В то же время, никуда не уйти от того, что Бродский – современный поэт, поэт конца XX века. Уже в самом этом утверждении имя Бродского сопрягает в себе острейшие противоречия. С одной стороны – конец XX века, ознаменовавшего собой глобальный кризис культуры, предельно обострившего разрыв связей всего и всех существующих, а с другой стороны – поэт – понятие ценностное уже по определению своему, предзаданное энергией противостояния всем и всяческим разрывам, несущее духовную установку на созидание, на согласие. Но при этом, согласие должно быть понято не в рамках авторитарной монологической культуры согласия, интенционально устремлённой «к слиянию голосов и правд в единую безличную правду» [9, с.161]. Такому согласию противостоит у Бродского пафос «частности», необходимости выражения лица, которому, собственно, и учит искусство. Там, где прочитано стихотворение, повелители масс «обнаруживают на месте ожидаемого согласия и единодушия – равнодушие и разногласие, на месте решимости к действию – невнимание и брезгливость» [10, с.452]. Для Бродского ценно именно согласие «разноголосия», соотносимое, должно быть, с бахтинским согласием как «последней целью всякой диалогичности», с согласием, которое есть «взаимное утверждение двух и множества «я», двух и множества бесконечностей (как равноправных)» [11, с.70-71]. Поэтическая речь Бродского всегда ответна и ответственна, и в этом свете отношения поэта и языка могут быть осмыс-

ленны как событие конвергентного взаимодействия сознаний. Показательно в этом плане стихотворение «На столетие Анны Ахматовой». Включённое в контекст размышлений о взаимоотношении языка и поэта, это стихотворение ставит весьма существенный вопрос: «Почему «слова прощенья и любви», которые Бог особенно сохраняет как «собственный свой голос», «из смертных уст звучат отчётливей, чем из надмирной ваты?».

Нам представляется, что в «надмирной вате» содержатся идеи «слов прощенья и любви». В «смертных» же устах эти идеи облекаются в плоть и кровь: «В них бьётся рваный пульс, в них слышен костный хруст, и заступ в них стучит ...». Кроме того, в жизни эти идеи существуют не как данные, но как заданные; они находятся, достигаются усилием «смертных уст». Если этот поиск оказывается успешным, он влечёт за собой обладание высшим даром – даром речи («в глухонемой вселенной»). («Глухонемота» у Бродского – устойчивый атрибут смерти: «Он шел умирать. И не в уличный гул/ он, дверь отворивши руками, шагнул./ но в глухонемые владения смерти». – «Сретенье»). Преодоление смерти – немоты выводит поэта за пределы оппозиции жизнь – смерть, делая его причастным творящему бытию. В этом свете, пожалуй, следует понимать слова Бродского о том, что «Поэзия, должно быть, состоит в отсутствии отчётливой границы». В поэзии равноправными оказываются личное и сверхличное начала, их отношения носят не иерархический, скорее – диалогический характер. Поэтому «слова прощенья и любви» являются продуктом не сугубо личного или сверхличного творчества, но областью общения этих сил. Единство жизни («затем что жизнь – одна, они из смертных уст звучат отчётливей, чем из надмирной ваты») таким образом оказывается единством общебытийным, преодолевающим разобщённость личного и сверхличного начал, проясняя их взаимосвязь, осуществляя общение между крайними полюсами. Общение это принципиально исключает выбор, всякую абсолютизацию одного из полюсов, но является проявлением онтологического единства того, что оказывается разделённым в реальности.

И в то же время, в случае Бродского следует говорить не о «настроенности», а о преодолевающем усилии к созиданию и о ясном осознании ответственности поэта за состояние мира, ибо «микробы, фразы/ равно способны поражать живое». В «говорении» поэта содержится, надо полагать, сила, способная изменить состояние мира. И дело здесь, конечно, не в словесной изощрённости, идущей от суровости ремесла, но в той «всеоживляющей связи», в тех «скрепах», которые Гомер называл «гармониями».

В стихотворении «Напорморл» уровнем, несущим на себе функцию этих «скреп» является композиция. Именно композиционно наиболее чётко обозначено соотношение выбора между молчанием и говорением поэта: «Пора. Я готов начать/ Неважно, с чего. Открыть/ рот. Я могу молчать/ Но лучше мне говорить», – с выбором, в котором предстают предельные «край-

ности» – человек и Бог, жизнь и смерть: «Мать говорит Христу: /– Ты мой сын или мой/ Бог? Ты прибиг к кресту./ Как я пойду домой?// Как ступлю на порог./ не поняв, не решив./ ты мой сын или Бог?/ То есть, мертв или жив?». Поэтическое, явно превышающее жизненно-человеческие возможности, совмещение этих крайностей совершается в предельно простых, земных словах: «я твой». («Он говорит в ответ: / – Мёртвый или живой./ разницы, жено, нет./ Сын или Бог, я твой»). Эти слова, создающие немислимые за пределами стихотворения семантические группы: человек – Бог, мёртвый – живой, являются своеобразным итогом напряжённейшей борьбы между двумя формами существования: вещью, покрытой пылью – «шлотью» времени, неизменной, «натормортной», – и человечностью – временным существованием, стремящимся преодолеть свою конечность, найти выход за пределы оппозиции жизни и смерти. Сценарий и стратегия этой борьбы тщательно продуманы Бродским, и в построении стихотворения можно обнаружить симметрическую композицию. Так соотнесение молчания – говорения поэта со словами Христа образует смысловую арку между первой и последней (10-ой) частями стихотворения. Ещё одна, сужающаяся арка прослеживается между 2-ой и 9-ой частями. Внутри этой смысловой конструкции содержатся три пары: 3-4, 5-6, 7-8 части. В каждой из этих пар происходит развитие мотивов вечности и человечности. Но если здесь каждая часть посвящена одному из мотивов, то одновременное их проведение мы наблюдаем во 2-ой, где герой выбирает предмет говорения, и в 9-ой *хfcnz*], где подводится своеобразный итог развитию этих тем.

Подобная композиционная симметрия для нас особенно важна. По справедливому замечанию учёных-математиков, приводимому в книге Эткинды «Симметрические композиции у Пушкина» [12], симметрия, рассматриваемая как закон строения структурных объектов, сродни гармонии. «В способности ощущать её там, где другие её не чувствуют, и состоит <...> вся эстетика научного и художественного творчества» [13, с.264].

В то же время в «Наторморте» присутствует не только «алгебраический» компонент гармонии – симметрия, но и совершается попытка выйти в стихотворении на особое измерение – бытие любви, в котором «противные уму» человеческие лица становятся ликом, а наторморт вещей обретает черты одухотворённого мира. Устами божественной любви произносятся в финале человеческие слова «я твой», утверждая меру и внемёрность человека, гармонию, как сущностную силу бытия, постигаемую поэтом.

И всё же стихотворение «Наторморт» отчётливо даёт почувствовать, что гармония предзадана, но не дана, её миг снова и снова обретается напряжённым усилием поэта. Обретение это не только не гарантировано, но и может быть «...бесплодный труд. Как писать на ветру». Поэтому говорить о гармоническом мироощущении, о пушкински ясном сведении кон-

цов и начал у Бродского было бы абсурдно и нелепо. Конфликт между поэтической полнотой и человеческой реальностью приобретает у Бродского несоизмеримо более острый характер (хотя и у Пушкина он достаточно серьёзен). В то же время, Бродский в Нобелевской лекции выражает надежду на то, что «чем богаче эстетический опыт индивидуума, чем твёрже его вкус, тем чётче его нравственный выбор, тем он свободнее – хотя, возможно, и не счастливее» [10, с.454].

Бродский – поэт конца XX века, он достаточно ясно осознаёт глубину произошедшего разрыва между миром и человеком, человечеством и человеком, человечностью и человеком. Однако, проявляющееся в поэзии Бродского стремление к бытийному единству, осуществление в стихе той полноты человечности, которая адекватна мировой гармонии, позволяет говорить о чувстве «целости жизни», о творчески создаваемой взаимосвязи, об усилиях к преодолению разрыва, несомненно идущих, при всей огромности разделяющей дистанции, – от Пушкина.

#### Цитированная литература

1. Липовецкий М.Н. Паралогия русского постмодернизма // Новое литературное обозрение. – 1998. – №30 (№2).
2. Гиришман М.М. Творчество Пушкина и современная теория поэтического произведения // Вопросы литературы. – 1999. – №2.
3. Казакова Л.А. О композиции «Скупого рыцаря» А.С.Пушкина // Проблемы современного пушкиноведения. – Псков, 1996.
4. «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. – Серия «Пушкин в XX веке», Ш. – М., 1997.
5. Платон. Собр. соч. В 4 т. – М., 1990.
6. Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. – Томск, 1997.
7. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллинн, 1993. – Т.3.
8. Иосиф Бродский: труды и дни. Редакторы – составители Пётр Вайль и Лев Юсев. – М., 1999.
9. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963.
10. Бродский И.А. Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы. В 2 т. – Минск, 1992. – Т.2.
11. Бахтин М.М. К переработке книги о Достоевском // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1994. – №1.
12. Эткинд Е. Симметрические композиции у Пушкина. – Париж, 1988.
13. Шубников А.В., Кошпик В.А. Симметрия в науке и искусстве. – М., 1972.

#### Анотація

В статті на матеріалі трагедії О.С.Пушкіна «Моцарт і Сальєрі» та віршів І.О.Бродського «На сторіччя Ганни Ахматової» та «Наторморт» здійснюється спроба порівняти творчі установки «класичного» і «некласично-

го» поетів. Автор досліджує особливості відтворення в поетичному творі ідеї гармонії як онтологічного феномену, як загального принципу світобудови. Робиться висновок про актуальність класичної гармонії в кризовій ситуації кінця ХХ сторіччя.

#### Annotation

The article presents the results of the research of Pushkin's and Brodsky's poetics in the light of the problem of harmony. The main aim of the analysis is to compare classical and post-modern poets in their understanding of harmony as an ontological phenomenon. The author stressed topicality of the classical harmony in modern crisis situation.

Н.В.Кноблех

### ХРОНОТОП ОШИБКИ РАСКОЛЬНИКОВА

ББК ІІІ40\*011.6

**П**редметом анализа в данной статье является хронотопическое описание каморки Раскольникова в соотнесении с художественным целью героя Ф.М.Достоевского.

В своем анализе я исхожу из контекста хронотопа М.М.Бахтина, по словам которого, «отношение каждого элемента к целому сочетается с отношением его через это целое к чужому высказыванию, к ответному пониманию слушателя (читателя)» [1, с.254] – и ответственно занимаю позицию третьего.

Контексты М.М.Бахтина и Ф.М.Достоевского утверждают необходимость другого: «Я» по природе своей не может быть одиноким, одним «я». Необходимо взаимное отражение (...) двух и множества бесконечностей (как равноправных) [1, с.366]. Ошибкой я называю выпадение из мирообразующих координат: пространственно-временной иерархической определенности и смыслового поля согласия, соединяющихся в «я – для – другого». Это выпадение делает Раскольникова пустым, иллюзорным, отсутствующим в мире. Но именно ошибка самореализации актуализирует переход героя в новое продуктивное (в бахтинском смысле) состояние сознания.

Приведу еще два значимых для рассмотрения текста Ф.М.Достоевского высказывания М.М.Бахтина:

1. «Этот избыток никогда не используется как засада, как возможность зайти и напасть со спины. Это открытый и честный избыток диалогически раскрываемый другому...» [1, с.358].
2. «Порог как хронотоп. Переход во времени. Достоевский в записи в альбом Козловой: не может распознать, кончает он или только начинает свою жизнь» [1, с.373].

Текст начала «Преступления...» «говорит», что Раскольников принят весь, во грехе, открытым – как для начала, так и для конца жизни.

Обращаясь к пространственно-временным моментам «охвата» (Бахтин), я хотела бы показать, как хронотоп репрезентирует всего человека.

Прочтем внимательно текст Ф.М.Достоевского: «Он благополучно избежал встречи с своею хозяйкой на лестнице. Каморка его приходилась под самую кровлей высокого пятиэтажного дома и походила более на шкаф, чем на квартиру. Квартирная же хозяйка его, у которой он нанимал эту каморку с обедом и прислугой, помещалась одною лестницею ниже, в отдельной квартире, и каждый раз, при выходе на улицу, ему непременно надо было проходить мимо хозяйкиной кухни, почти всегда настаежь отворенной на лестницу. И каждый раз молодой человек, проходя мимо, чувствовал какое-то болезненное и трусливое ощущение, которого стыдился и от которого морщился. Он был должен кругом хозяйке и боялся с нею встретиться» [2, с.3].

Лестница – один из самых общеизвестных символов, представляющих собой хронотопическую мировую ось смыслового «вращения» и «возвращения», «символ лестницы охватывает следующие главные идеи: восхождение, градацию и связь между различными вертикальными уровнями» [3, с.289-292]. В духовном опыте человечества этот символ воплощает прежде всего восхождение к высшим духовным сферам, к Богу. Лестница отражает отношения между небом, землей и адом – добродетелью и грехом. Ступеньки являются переходом из одного состояния сознания в другое.

По словам Бахтина, лестница – одно из мест, «определяющих всю жизнь человека», «где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений» [4, с.397].

Хронотопическая – иерархическая – предрасположенность («над» и «под») становится «формулой перехода» (Бахтин) к смысловым возможностям и перспективам.

Обратим внимание на неслучайные топографические подробности – вокруг «мировой оси» (лестницы).

«Он благополучно избежал встречи с своею хозяйкой на лестнице». – «Избежал встречи». Позднее в тексте находим: «боялся всякой встречи».

Избегнуть, бояться встречи – нежелание изменить судьбу, определиться во времени и пространстве, боязнь «другого» и своей конечности, так как именно «другой» видит, определяет и отражает наши границы в пространстве и времени.

Эта боязнь встречи и своей конечности, уход в себя таит в себе две возможности: 1) уединиться от всех, значит, прийти ко всем, наткнувшись в глубинах своего «я» на границы «другого»; 2) оказаться между тем, что уже случилось, и тем, что может случиться; страх перед встречей – это не

просто «болезненное и трусливое ощущение», вялость и торможение, это – конфликт двух смысловых центров страха, «уже» и «еще».

Страх заставляет выбирать и действовать, максимально присутствуя (здесь и сейчас), целиком участвуя в «трудном и опасном действии» [5, с.123]. Только «встреча» может дать новое осознание мира, новое восприятие пространства и времени.

«Боязнь» таит в себе желание столкнуться с реальностью, разбудить засыпающую жизнь. «Наша организация, – по словам А.А.Ухтомского, – принципиально рассчитана на постоянное движение, на динамику, на постоянные пробы и построение проектов, а также на постоянную проверку, разочарования и ошибки» [6, с.93].

«Ошибка» в предлагаемом хронотопическом анализе является чрезвычайно важным моментом. Но вернемся к «лестнице». Раскольников проявляет нежелание жить внутри и по законам мировой иерархии: «Каморка его приходилась под самую кровлей высокого пятиэтажного дома и походила более на шкаф, чем на квартиру». – Выделим ряд значений: «высоко», «небо», «над землей», «шкаф» (предельно суженное пространство, жесткая локализация «над землей»).

Квартира, похожая на шкаф, формирует ощущение тесноты: «в небе», «над землей». Смысловая ситуация принципиально не характерна для глубинного, корневого (например, фольклорного) смыслового соответствия («свободен как птица»). Контекст «в небе темно» может быть понят как ирония свободы.

«Квартирная же хозяйка его, у которой он нанимал эту каморку с обедом и прислугой, помещалась одною лестницей ниже (...)», что означает необходимость проходить «мимо хозяйкиной кухни, почти всегда настежь отворенной на лестницу». Хозяйка в этом хронотопе оказывается ближе к «земле», с менее жесткой локализацией (выход «на лестницу», «улицу»).

Если «в небе тесно» Раскольникову, то хозяйке «свободно на земле». Снова мы сталкиваемся со смысловым переворотом: хозяйка «ниже», комната Раскольникова – «выше»: он в своем «шкафу», вне привычной иерархии, в которой Господин (хозяин) может быть только выше, но никак не ниже чего бы то ни было.

Раскольников «забрался» в пространственно-временную нишу, где нет хозяина (Господина). Он – сам себе хозяин, в гробу. Но «непременно надо (...) проходить мимо», т.е. «каждый раз» возникает необходимость спускаться «вниз» по иерархической оси (лестнице), так или иначе признавая, принимая свою хозяйку, того, кто дает право на локализацию в хронотопе.

В целом, классическая пространственно-временная иерархия соблюдена: «шкаф» – «гроб» – «смерть» «на небе» («верх») и «жизнь» – «улица» – «земля» – «низ». Но индивидуальная транскрипция искажает ценностное



прочтение «классического ряда» [4, с.371]: двойственный пространственно-временной статус Раскольников на этой лестнице как бы вне ее («выше» хозяйки, «выше» «неба»), но при этом герой вынужден пользоваться лестницей (мировой осью) сверху донизу.

«Шкаф», занимающий место «на небе», которое «выше» «неба» («хозяйка» – «господин» – «Бог»), – это «небо неба» («координаты координат», [7, с.146]). Несуразность смыслового ряда – «тесно в небе» и «свободно на земле» – содержит в своем «интонационном фонде» (Бахтин) и «энергетическом фонде» (Ухтомский) иронию, смех, который, по Бахтину, также является составляющей «классического ряда».

Ошибка может стать центром исхождения «я»: она и источник (причина) действия, и цель, сводящаяся к переинтеграции старого опыта.

Выравнивание аномалии, исправление ошибки по отношению к иерархической оси заложено в самом начале произведения.

Нам, читателям, важна не только топография, но еще и композиционная последовательность распределения наших впечатлений: вот, «шкаф», а затем уже – «хозяйка». Важен весь текст со всеми его возможностями «говорить». Хронотопические «стены» преодолеваются целостным эстетическим созерцанием, принимающем и аномалии, и их исправления. По мере преодоления этих «стен» исчезает нужда в определении верха и низа. В эстетическом объекте мы («другие») имеем возможность прямо созерцать духовную аномалию и смысл ее преодоления.

Абзац завершается словами: «И каждый раз молодой человек, проходя мимо, чувствовал какое-то болезненное и трусливое ощущение, которого стыдился и от которого морщился. Он был должен кругом хозяйке и боялся с нею встретиться».

Значимыми в нашем анализе являются следующие смысловые моменты: 1) «каждый раз»; 2) «стыд»; 3) «должен»; 4) «кругом».

Потенциальный фонд этих моментов – «лекарство» от аномалий: 1) включенность в вечное повторение («каждый раз», интонация внутреннего аспекта; энергия, исходящая из Центра); 2) «стыд» – покаяние; 3) «должен» – ориентация на другого, на экстенсификацию внутренних координат; 4) «кругом» – «круг»; выход на линию круга, репрезентирующего изначальную бытийную полноту.

Ошибка инициирует духовное развитие, то есть рождение в человеке автора.

Авторство воспринимается и как дар, и как проблема в моментах нарушения мировой иерархии (мирового хронотопа), когда ошибка становится «нормальным местом» [6, с.43], центром, инициирующим попытку восстановления в «сплошном единстве времени» (Бахтин) [4, с.366].

### Цитированная литература

1. Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1996. – Т.5.
2. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – Кишинев, 1970.
3. Керлот Хуан Эдуардо. Словарь символов. – М., 1994.
4. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
5. Бахтин М.М. Работы 20-х годов. – К., 1994.
6. Ухтомский А.А. Доминанта. – М.; Л., 1966.
7. М.М.Бахтин. Дополнения и изменения к «Рабле» // Вопросы философии. 1992 - №1.

### Анотація

У статті розвивається думка М.М.Бахтіна про те, що «від будь-якого тексту (...) ми в кінцевому підсумку завжди прийдемо до людського голосу (...)».

Аналіз художнього часу-простору дозволяє співвіднести ціле мовця, живого тексту, ціле героя (персонажа) і ціле читача – в події спілкування світу створюючого і світу створеного, життя та естетичного об'єкта.

### Annotation

The following by M.M.Bakhtin idea is developed in the article that «from any text... we finally always come to human voice...»

The analysis of artistic time-space allows to correlate the whole of the speaker, the living text, the whole of the hero (main character) and the whole of the reader – in the event of communication of the creating world and the world-created, life and an aesthetic object.

**И.И. Чуприна**

### ИСПОВЕДЬ И ПОКАЯНИЕ В РОМАНЕ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ»

ББК 87.3

**К**.В.Мочульский заметил, что «роман «Братья Карамазовы» раскрывается перед нами как духовная биография автора и его художественная «исповедь» [1, с.521]. М.М.Бахтин, уделявший большое внимание проблеме исповеди в художественном произведении и, в частности, в творчестве Ф.М.Достоевского, подчеркнул: «Исповедь вовсе не является формой или последним целым его творчества (его целью и формой своего отношения к себе самому, формой видения себя), – исповедь является предметом его художественного видения и изображения. Он изображает исповедь и чужие исповедальные сознания, чтобы раскрыть их внутренне социальную структуру, чтобы показать, что они (исповеди) не что

иное, как событие взаимодействия сознаний, чтобы показать взаимозависимость сознаний, раскрывающуюся в исповеди» [2, с.187]. Наша задача – рассмотреть исповедь как предмет авторского видения и как предмет изображения – высказывание героя в отношении проблемы художественного конфликта романа. Полагаем, следует обратиться к выяснению сущности понятия «исповедь» в том контексте, в каком его принимал Ф.М.Достоевский: «Исповедь, тайнство покаяния; устное признание грехов своих перед духовником. // Искреннее и полное сознание, объяснение убеждений своих помыслов и дел» [3, с.54]. Исповедь как тайнство покаяния в новозаветной Церкви [4, с.303, 849-850] расширила свою сферу и, трансформировавшись, стала полифункциональной в искусстве и, в частности, в мире художественного произведения. Таким образом, проблема исповеди – одновременно – проблема богословская, философская, культурологическая, литературоведческая.

Ю.П.Полозков обращает внимание на двоякий подход к сути феномена исповеди в определении В.И.Даля: «Первое значение указывает на первоначальную форму, второе – на содержание» [5, с.5]. Однако, на наш взгляд, необходимо уточнить аспект двоякости понятия «исповедь как покаяние» или «исповедь, покаяние» именно в отношении содержания этого понятия (исповедальные формы повествования, нашедшие место в русской и зарубежной литературе, были осмыслены и рассмотрены в литературоведении в разных аспектах: как изобразительное средство, как композиционный элемент произведения, как жанрообразующая форма, как форма бытийного состояния человека). Итак, в имеющихся определениях понятие исповедь выступает в качестве покаяния, или же исповедь и покаяние даются как синонимы. Между тем, эти понятия не всегда были тождественны, что немаловажно было, очевидно, и для Ф.М.Достоевского.

А.Ф.Лосев обращает внимание на замеченное О.Шпенглером главное отличие культуры «северной» в отношении ее к культуре античности – исповедальность» [6, с.46-48, 54]: «Не надо забывать, что исповедь, о которой нет и помину в Евангелии, сделалась только в IX столетии, и только в Западной Европе, обязательной для всех мирян – это было время пробуждения романского стиля – и только с 1215 г., времени расцвета готики, исповедь получила значение тайнства ... фаустовская культура – противоположность античной – есть культура душевного исследования, самоиспытания, истории большого стиля. Когда протестант или свободомыслящий отвергают изустную исповедь, они отвергают лишь внешнее выражение идеи, а не самое чисто западную идею. Они отказываются исповедоваться священнику, но исповедуются сами себе, другу или толпе. Вся северная поэзия есть искусство признания» [7, с.380-381]. Мы не стремимся оспаривать

замечание О.Шпенглера относительно исповеди, однако все-таки попытаемся внести некоторые уточнения.

Библейская энциклопедия объясняет исповедь как покаяние: «Покаяние было отчасти и в ветхозаветной Церкви. Приносившие жертву о своих грехах по закону Моисееву раскаивались в них пред Богом и получали очищение их. Равным образом и приходившие к Иоанну Крестителю для крещения предварительно исповедывали ему грехи свои. Но, как таинство новозаветной Церкви, покаяние установлено самим Иисусом Христом» [4, с.850]. Обратим внимание: в ветхозаветной Церкви покаяние – это прежде всего жертвоприношение, а не исповедь. В Евангелии, как замечает О.Шпенглер, нет слова исповедь. Тем не менее она все-таки появляется в восточной Церкви значительно раньше, нежели на Западе. У св. Иоанна Златоуста находим 9 бесед о покаянии [8]. «Ты грешник? Приди в церковь, чтобы исповедать грехи твои» [8, с.317]. Исповедь, плач покаяния и смиренномудрие – пути покаяния, указанные св.Иоанном Златоустом: «Я представляю тебе многие пути покаяния, чтобы чрез разнообразие путей сделать для тебя удобнее спасение» [8, с.322]. Очевидно, что в древности было несколько форм покаяния, и исповедь была одной из них, при этом – форма исповеди была иной. Известно, например, что покаяние (а следовательно, и исповедь) совершалось в присутствии членов общины. Было ли это таинством? В этом случае следует принять во внимание двойное понимание понятия «таинство»: «таинство, тайна есть священнодействие, через которое тайным образом действует на человека благодать, или, что то же, спасительная сила Божия» [4, с.685]. Таинство – священнодействие, оно ритуально, и в древности ритуал был иным. Человек нового времени понимает таинство как священнодействие, совершающееся непременно втайне, какой и есть форма исповеди в настоящее время. О.Шпенглер пишет о возникшей форме исповеди – «самим себе, другу или толпе», – исповеди, не являющейся таинством покаяния. Искусство нового времени исповедально, однако исповедь может быть и «самоотчетом», и «словом с лазейкой», и «без оглядки» (Бахтин). Оно не всегда исповедь-покаяние, возможны и исповедь-самооправдание, исповедь-вопросание.

Итак, в новое время исповедь существует как таинство покаяния в жизни церковной и – как попытка вопрошания, самооправдания в мирской/светской жизни – в искусстве. Исходя из этого, и следует рассматривать исповедальное слово в романе и его эстетическую роль.

Исповедь как таинство покаяния в романе Ф.М.Достоевского присутствует в отношении монастыря. В монастыре состоялась и «неуместное собрание», которым и начинается развитие сюжетно-фабульных отношений. Но миряне явились в монастырь не с покаянием, как должно, но во всей своей гордыне. Ёрничает, кривляется Федор Павлович, в качестве наблюдателя

теля явился Иван, ближе всех к покаянию Дмитрий, но и он еще не достиг последней черты, за которой становится возможным духовное воскресение.

Исповедальное слово героя – во всем романе «Братья Карамазовы» Ф.М.Достоевского. Но чем является исповедальность в высказывании героя? Герои обладают способностью произнести завершенное последнее слово («как будто за ним ничего нет»), слово художественное (по словам М.М.Бахтина, «художественное слово не рассчитано на продолжение»). Слово персонажа есть сфера его духовного бытия в романе и имеет определенный жанр. Для М.М.Бахтина жанр – «типическое целое художественного высказывания, притом существенное целое, целое завершенное и разрешенное. Проблема завершения – одна из существенных проблем теории жанра» [9, с.144]. У Достоевского высказывание героя – малое «завершенное целое» – жанр; т.о. роман и состоит из множества «существенных целых» – жанров: жизнеописание Зосимы, изложенное Алешей, проповеди Зосимы, Ферапонта, инквизитора, Алеши; средневековая поэма Ивана Федоровича и анекдот, рассказанный чертом, исповедь Дмитрия, Ивана, Грушеньки, Зосимы, Михаила, Лизы. Исповедальное начало – не только в непосредственно исповедальном высказывании (исповедь как жанр), но и в других высказываниях – жанрах, названных выше. В высказываниях героев – попытка разрешить вековые вопросы бытия. У Достоевского конфликт разрешается действием, но каждое действие предворяется словом – высказывание предшествует поступку, ведущему к разрешению конфликта. Высказывание это – исповедь (хотя формы исповеди различны). Герой исповедется, потому что этого требует жизненная ситуация, в которой он оказался (внутренняя ситуация), но событие высказывания совершается в определенных условиях (внешняя ситуация) – слово ситуативно. Исповедальное слово героя – это его правда о себе и о мире для себя и для другого, для мира. Несовпадение правд – источник конфликта.

Исповедальное слово каждого героя романа обращено к младшему из Карамазовых – Алеше, чья судьба прямо или косвенно сопряжена с судьбами всех персонажей романа. Алеша – обладатель высшей правды, как никто из героев романа, Алеша соединяет мир, разделенный на части – жизнь монастырскую и жизнь светскую.

Исповедь и покаяние в романе Достоевского – понятия неадекватные, но и непокаянная исповедь может предшествовать духовному воскресению.

Исповедальное слово Ивана Федоровича многожанровое. В отличие от других героев, Иван – автор поэтического высказывания. В Скотопригоньевске он появляется как уже известный в определенных кругах литератор. Исповедальное начало присутствует, очевидно, в газетной статье Ивана Федоровича, обсуждаемой в келье Зосимы (в начале романа); в бунте Ивана, в его поэме об инквизиторе – исповедь, обращенная к младшему брату. Неприятие мира Божьего, гордыня, отсутствие покаяния приводят

героя к болезни. Исповедальное слово продолжает звучать и в бреду, в галлюцинации, в кошмаре, – за ним следует поступок: Иван является в суд с признанием вины. Однако в суд его приводит не покаяние, а черт. Ситуация героя кризисная, но не тушиковая. Чтобы выйти из этой ситуации, необходимо принять Христа. Иван уже близок к покаянию: бытие черта для неверующего – доказательство бытия Бога. На сюжетном уровне романа очевидно, что борьба между Богом и дьяволом нет; Бог не борец, а создатель, творец. Борьба – в самом человеке как следствие его свободы. Она персонализируется для человека в борьбу добра со злом – Бога с дьяволом. Жизнь в Боге требует самоотречения во имя любви.

Дмитрий – самый искренний, чувственный и, кажется, самый конфликтный из героев романа. Страстность, а не гордыня – источник его злоключений. Действия Дмитрия, его конфликт с отцом – движущая сила развития сюжета романа. Конфликт Дмитрия с отцом перерастает в его противоречие со всем миром (обществом). Дмитрий – весь в исповеди; его исповедальное слово – «слово без оглядки», в нем – он весь, в грехе и скверне, хотя исповедь его и не мотивирована покаянием. Исповедь Дмитрия также многожанровая – в гимне, в анекдоте, в молитве. Ивана к покаянию приближает болезнь, Дмитрия – сон. Благодать посещает его во время сна, и он пробуждается «новым человеком» к новой жизни. Покаяние начинается во сне. С воскресением героя к новой жизни – исчезает его ощущение самости, одиночества; вместо этого – бытие в любви, жизнь во Христе.

Суд над Дмитрием еще раз показывает несовместимость Дмитрия с социальным миром (светским обществом). При этом для самого героя конфликт не существует, ибо герой пребывает в Боге, и к Божьему суду его, душа готова. Общественный суд обнаруживает конфликтность самого общества (об этом свидетельствуют речи обвинителя, защитника, показания свидетелей, приговор присяжных – все событие в целом).

Жизнь монастырская, как и жизнь мирская, оказывается в поэтической реальности Достоевского конфликтной. Проблема исповеди и покаяния актуальна и для монастыря. Братская исповедь (исповедь как таинство покаяния) оказывается источником противоречий, делит братию на сторонников и противников старчества. В монастыре есть и свои антиподы – старец Зосима и отец Ферапонт. Ежедневная вечерняя исповедь вслух в келье старца Зосимы при стечении монастырской братии, ставшая монастырским правилом, для противников Зосимы и для некоторых маловерных – «профанация исповеди как таинства» (не устраивает форма). Между тем, на сюжетном уровне совершенно ясно, что такая форма исповеди – возвращение к старым правилам христианской жизни.

Жизнеописание старца Зосимы, составителем которого является Алеша – еще одно многожанровое высказывание, имеющее отношение и к мо-

настырской жизни и к жизни светской; оно не соответствует каноническому житию; в жизнеописании Зосимы – жизненный путь человека от грешника – до праведника. В его составе / структуре – и исповедь покаянная, и молитва, и проповедь. Жизнь Зосимы – разрешение одного конфликта, пример обретения Благодати на земле. Благодатным словом Зосимы проникнута вся сюжетная действительность романа.

Рассмотрев роман Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы», мы приходим к выводу, что проблема исповеди и покаяния связана с проблемой конфликта. Человек, отпавший от Бога, заблудший – одинок и беззащитен в мире. Потребность в исповеди обусловлена природой человека, – свидетельство невозможности человеческой жизни без Бога. Даже если человек отрицает Бога, – он ищет Его, ищет неосознанно. Герой Достоевского может быть воспитан Европой, укоренен в фаустовской культуре (Иван Карамазов), но и при этом он остается «русским желторотым мальчиком», чей путь – возвращение к Отцу.

Роман – поэтическое высказывание, которым Достоевский-творец разрешает свой внутренний конфликт. Примечательно, что Бог, Слово является и внутренней формой автора Достоевского и его иноформой: субъектом превращенного бытия автора. (В.В.Федоров).

Последний роман Ф.М.Достоевского – роман-исповедь, роман-покаяние, роман-проповедь, жизнеописание великого грешника – народа русского. В многоголосье романа – душа православного русского человека. Исключительная особенность Достоевского – соборность сознания, обусловившая многоголосье романа (по Бахтину: полифонию).

#### **Цитированная литература**

1. Мочульский К.В. Достоевский // Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М., 1995.
2. Бахтин М.М. К переработке книги о Достоевском // Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. – К., 1994.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М., 1981. – Т.2.
4. Библийская энциклопедия. – М., 1990.
5. Полозков Ю.П. Исповедь в мире художественного произведения. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – К., 1989.
6. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М., 1993.
7. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – М., 1998. – Т.1. Образ и действительность.
8. Св. Иоанн Златоуст. Полное собр. творений: В 12 т. – М., 1993. – Т.2, кн.1.
9. Медведев П.Н. (Бахтин). Формальный метод в литературоведении. – М., 1993.

### **Анотація**

розглядаються проблеми сповіді та покаяння в романі Ф.М.Достоевського «Брати Карамазови». Автор зосереджує увагу на поліфункціональності поняття сповіді. Дана проблема є актуальною не тільки для філософії, культурології, але й для літературознавства.

### **Annotation**

In this article the author examines the problems of confession and repentance in F.M.Dostoevskiy «The Karamasovs Brothers». The author concentrates attention on the polyfunctional concept of confession. This problem is urgent not only for theology, philosophy, cultural study but also for literary criticism.

**О.В.Редько**

### **ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ТВОРУ**

#### **М.М.КОЦОБІНСЬКОГО «ЦВІТ ЯБЛУНІ»**

Початок XIX – початок XX ст. – цікавий період в культурному житті людства. Цей період суспільних катаклізмів багато в чому зумовлено строкатістю мистецького життя. Бурхливо – змінна дійсність, причиною різкого розмежування світобачення, зміни естетики. Розноманітних напрямків, течій і груп, які виникають в цей час, шукають свої засоби для передачі нової мінливої дійсності, шукають нові форми для її вираження. Всі ці тенденції представлені і в літературі, яка зазнає не тільки кількісних, а головне і якісних змін. Зміни тематики, посилення уваги до естетичного боку твору, розширення широким узагальнень веде до постійних пошуків у царині мистецтва. Це відношення в «реалізмі» [б.д. див.: 1]. Особливе місце в цьому процесі займають пошуки молодого покоління. Вони й визначають поезію XIX ст., якій притаманні психологізм, ліризм, настроєвість. Зростає інтерес до подій, бажання розкрити їх у найменших подробицях. У літературі перший план малі жанрові форми, зокрема новелу [1, 2].

Видатних майстрів української новели кінця XIX – початку XX ст. можна вважати М.Коцюбинського. Його художній стиль сформувався під впливом засад естетики реалізму, зазнаючи досить відчутного впливу модерністських течій. В першу чергу, впливу з боку імпресіонізму. Завдання максимально точно передати враження від дійсності він вирішує за допомогою складності. Спробуємо дослідити, як певні принципи імпресіонізму виявляються в творі письменника «Цвіт яблуні», звернувши увагу на жанрових особливостях твору.



читача усю складність і драматизм ситуації. Зіставляючи два «я» героя, автор подає сам факт смерті у двох аспектах: моральному і естетичному. Завдяки цьому розкривається суперечливість у душі самого героя. Картину цих суперечностей автор подає через свідомість свого персонажа, його спроби осмислити і усвідомити свій стан, таким чином досягається максимальна динаміка.

Сам жанр етуду вимагає ущільненого стилю письма, що досягається ліризацією та психологізацією прози. Про ліризацію свідчить, з одного боку, відсутність фабули, існування сюжету як показу розвитку людського психічного стану, а з іншого боку, показ героя через занурення у його психіку, показ різних нюансів, що звичайно веде до підкресленої емоційності. Монологічний тип художнього мислення в новелі початку ХХ ст. стає родовою і композиційною ознакою, впливає на деструкцію описового стилю [1]. Починає переважати психологічний аналіз, суб'єктивність. При цьому досягається головна мета – якнайповніше передати всю складність і суперечливість внутрішнього стану героя, показати не соціально обумовленого героя, а героя етичного. А це, безумовно, відхід від естетики реалізму, звернення до імпресіоністичної манери. Розгортаючи пласт думок і почуттів героя, автор іде шляхом концентрації та напруги, цьому сприяє фрагментарність зображення (вірніше, вираження) почуттів і реального тла для розгортання цих почуттів. Автор показує свого героя в межовій ситуації, виводячи на перше місце глибоке і детальне зображення його психічного стану. Таким чином, сюжет являє собою потік свідомості, який фіксує найменші порухи душі героя, становить суму вражень. Щоб максимально всю увагу зосередити на переживаннях свого персонажа, письменник обмежує його в просторі, локалізує. Психологія героя – це вібрування його станів. Показ художника в екзистенціальній ситуації підкреслює протиріччя в його душі, психіка ніби блокує той нестерпний біль від втрати і переключачється на зовнішнє, ретельно фіксуючи його у суб'єктивному забарвленні. Не знаходячи гармонії у внутрішньому світі, герой шукає її у зовнішньому, але і тут реальність викликає драматичні асоціації, які знову повертають його у внутрішнє переживання смерті дитини. Завдяки фрагментарності цей окремий внутрішній епізод набуває узагальнюючого значення. Закони жанру обумовлюють і певну фрагментарність самого образу головного героя. Він показаний в цій опозиції «батько-митець» в боротьбі двох начал – біологічного і мистецького. Автор намагається найбільш детально дослідити цей аспект, в першу чергу, в моральному плані. Сам герой намагається керувати своїм станом, активізуючи тим самим батьківське начало. І навколо цього конфлікту групуються всі елементи твору. Відчуття героя загострюється до межі, але все, що залишається – знову і знову прислухатися до конання дитини. Фіксація зовнішнього і внутрішнього

станів в їх протиставленні підкреслює різкий контраст: все байдуже до трагедії людини.

Відкриття потаємного світу людини тісно пов'язане у автора з передачею багатства відтінків кожного почуття, настрою, показом їх у новому ракурсі. Етюдність виявляється при цьому і на рівні описів. Вони мають епізодичної, фрагментарний характер, являють собою певну розриваність, безсистемність. Вдаючись до такого прийому, автор прагне донести до читача всю складність і напруженість ситуації, відбитої в творі, варіюючи їх у різних відтінках почуття. Роздвоєння свідомості героя, зіткнення в ній протилежних позицій, створює ситуацію «відчуження», що дозволяє вийти за межі звичайного сприймання до філософського узагальнення.

Засобом широких узагальнень в новелі постає деталь, яка тяжіє до суґестивності (досить відчутним тут є зв'язок з живописом). Ущільнення письма, поєднання ліричної напруженості і ліричної концентрації, прагнення посилити образно-пізнавальне значення твору, поєднання лаконізму з універсальністю і виводять на перше місце деталь. Її функція перестає бути суто описовою, тепер в ній переважає емоційно-оціночне значення. Імпресіоністична живописність манери автора представляє деталь у різних видах (пластично-опуклі, мальовничо-зорові, настроєві), це стає можливим завдяки синкретизму звуків, барв. Фіксуючи окремі деталі (важке дихання дитини, вікно, ліжко, звук годинника, знову дихання – і так багато разів), автор підкреслює локальність ситуації, неможливість подолати її фізичними зусиллями. Таким чином фрагментарність композиції створює враження калейдоскопу почувань, які завдяки деталям об'єднуються єдиним спільним настроєм і відчуттям. Підносячи естетичну і настроєву функцію деталі на перший план, автор уникає подробиць в малюнку, уникає роздрібленості форми, фіксує найважливіше. Автор відмовляється від протокольності описів, звертається до яскравих суто індивідуалізованих деталей. Так через деталь осмислюється в творі і природа, завдяки чому фінал твору має життєстверджуючий характер: знову цвіте яблуня, сонце вже стало і золотить небо, природа радіє – життя триває, і ніщо не в змозі припинити його рух. Краса саду, в якій цвіт яблуні постає символом смерті і життя одночасно, примиряє два «я» художника. В стражданні людина загартовується, набуває досвіду, починає більше цінувати життя: «А моя пам'ять, той нерозлучний секретар мій, вже записує і сю безвладність тіла, і гру світла на посинілих лижах, і мій дивний настрій» [3, с.401]. Смерть дає герою розуміння вартості життя, тому внутрішній стан героя у фіналі твору просвітлений – він досяг катарсису, в ньому переміг художник, бо творчість – це і є саме життя.

Стиль стислого письма, як ознака жанру, вимагає і зміни мови художнього твору. В тропях починає переважати емоційно-оціночне значення, описовість відходить на другий план. При цьому контрастність думок час-

то підкреслюється контрастними кольорами: «світ, затошений ніччю», «чорна істота», «чорний простір», «в хаті стає темніше» та ін. Постійне підкреслення чорного кольору створює атмосферу похмуру і важку, яка суголосна переживанням героя. Крім того, цим підкреслюється неприйняття, різке відкидання дійсності, її заперечення. Цей момент підкреслюється опозицією лампи (символ життя дитини) і корабля в морі (символ стану героя) і обґрунтовує тему життя і смерті, мотив безсилля проти смерті як стихії. Протиставляючи світ і темряву, автор постійно підкреслює матеріальність останньої, а говорячи про світло, – вдається до дематеріалізації, підкреслюючи тим самим емоційну розрядку стану героя.

Інтенсифікація слова у Коцюбинського тісно пов'язана із зростанням ролі метафори в художньо-образній системі твору [4]. У автора в метафорі головну роль починає відігравати переносне значення, вона стає настроєвою («світ, затошений ніччю», «серце падає і завмирає» у домі живе «щось велике і невідоме» та ін.) Знову усунення описовості відбувається за рахунок поглиблення ідейно-художньої значення слова.

Отже, підсумовуючи все вище зазначене, зробимо висновок. Показ зовнішнього світу через суб'єктивні враження як засіб передачі потоку життя, зображення сценами (фрагментарність), відбиття світу «в краплині води» (посилена увага до деталі), посилення образно-пізнавального значення твору, поєднання ліричної напруженості і ліричної концентрації. Лірико-філософське осмислення дійсності, асоціативна ускладненість образу, – все це свідчить про пошуки нових засобів передачі внутрішнього світу людини і демонструє імпресіоністичну техніку М.Коцюбинського.

#### Цитована література

1. Фащенко В. Новела і новелістика. – К., 1968.
2. Фащенко В. Із студій про новелу. – К., 1971.
3. Коцюбинський М. Вибр. твори: В 2-х т. – К., 1989. – Т.1.
4. Матвеева Т.П. Метафора як виразник стилю М.М.Коцюбинського. – Одеса, 1985.

#### Анотація

Данная статья посвящена проблеме жанра «этюда» в произведении М.Коцюбинского «Цвет яблони». Типологические особенности этого жанра исследуются в конкретном произведении на сюжетно-композиционном и стилистическом уровнях. Выводы, сделанные в процессе анализа, позволяют говорить об импрессионистической технике автора.

Annotation

This article is devoted to the «essay» genre problem in the literary work «The apple blossom» by M.Kotsubinsky. The typological peculiarities of this genre are studied in a particular literary work based on plot-composition and stylistic level. As the result of the analysis we draw a conclusion about writer's impressionistic technics.

А.С.Островська

ОБРАЗ СМЕРТІ В НОВЕЛІСТИЦІ В.СТЕФАНИКА

ББК Ш43(4Укр.) (= 411.4)5 \*8 Стефаник О -777

*«А Ви одні будете знати, що я гріб маю  
в самім серцю і ношу его поки буду ма-  
ти мочи».*

*(З листа В.Стефаника  
до О.Гаморак. Березень  
1900 р., м. Краків)*

**В**ідомий екзистенціаліст Ж.-П.Сартр уводить в обіг поняття «гістерезис» (від гр. hysteresis – запізнення, відставання). На думку Сартра ми «спостерігаємо певний гістерезис твору щодо тієї епохи, в яку цей твір з'явився; справа в тому, що він повинен поєднати в собі кілька значень – як сучасних, так і тих, що належать близькому минулому, але це минуле вже пережите суспільством» [1, с.136]. Але є письменники, творчість яких має глибоко полісмиловий характер і яку важко вкласти в Прокрустове ложе однозначних естетичних уподобань, вона є актуальною для багатьох поколінь. До таких майстрів належить видатний майстер українського слова Василь Стефаник.

Для В.Стефаника характерно зображення подій через призму «чуття і серця» героїв. У своїх творах письменник з великою художньою силою передає правдиві картини тогочасної дійсності, болочі процеси еміграції («Камінний хрест»), образи дітей «без дитинства» («Катруся», «Кленові листки», «Діточа пригода», «Новина», «Похорон»), зубожіння селян («Синя книжечка», «Палій», «Святий вечір», «Май»). У творчому доробку В.Стефаника нараховується близько семидесяти новел. Як психолог, він не мав собі рівних в нашій літературі, він випередив чи не всіх, хто писав тоді.

Постійне заглиблення в себе, кропіткий самоаналіз, відчуття моральної відповідальності за ближнього – такі риси письменницької вдачі дозволили В.Стефанику найсильніше з українських письменників розкрити тему життя і смерті, смислу існування, людського страждання.

У листі до приятеля юнацьких років Л.Бачинського від 14 травня 1896 року В.Стефанік так визначив причини, які впливають на життя кожної особистості: «Я не спускав з очей двох причин, котрі формують кожду людину: а се самого чоловіка яко характер і тип его, і друге впливи з'поза него, так звані обставини» [2, т.3, с.67]. Відомо, що В.Стефанік мав надзвичайно вразливий характер – «аж доходиш до хвороби моральної, до зневіри в себе, до декадентизму, іпохондрії» [2, т.3, с.68]. Хотів стрілятися, «та тепер той час далеко за плечима» [2, т.3, с.68]. Як ніхто інший, міг відчути ситуацію, «куди живому зась» (В.Стус).

Тему життя і смерті письменник передає у складності багаточисленних проявів буття. Смерть постає в новелах В.Стефаніка в різних іпостасях – то жажливо-вражаюча, безглузда, випадкова, то спокійна, недовга, як природис завершення існування людини на цьому світі, то як несподівано перерваний життєвий шлях, то як болочна, нестерпна мука, то як непомітне зникнення.

І.Труш був зачарований майстерністю В.Стефаніка, а образок «Сама саміська» (1897 р.) назвав «архітвором в мініятурі». Г.Вервес вважав що новелу спорідненою з живописом. Він писав, що трагічна подія повільного вмирання жінки взята тут художником у рамку і відтворена засобами, які тільки доступні живописцям. Найкраще лейтмотив новели визначений самим автором: «новелька з муки мужицької».

В унікальній новелі «Нитка» (1926 р.) образ смерті стає головним репрезентантом авторської свідомості, яка художньо матеріалізується підтекстом, а в самому тексті набуває символічного змісту: нитка довга, без кінця – то життя. І, здасться, нема йому краю: «І кужіль, і очі, і нитка довга та безконечна» [2, т.1, с.223]. Але «в опівночі очі слабнуть, пальці умлівають, а нитку мусить прясти дальше» [2, т.1, с.223]. І не знать, де й куди зникають сили, зникає молодість. Але героїня впевнена: «свою нитку я доведу до кінця» [2, с.224]. І матір божа прийшла на поміч з образів. «Та не хотіла довго помагати. Одної ночі прийшла та й сказала: «Більше тобі помагати не буду. Ходи зі мною» [2, с.224]. Так обірвалася безкінечна нитка. Невблаганне наближення смерті надає динаміки трагедії життя героїні. Побутовий час, в якому перебуває героїня, окреслений рамками психологічної темпоральності. В підтексті новели зосереджено філософське уявлення автора про нсминучу необоротність, односпрямованість часу людського життя від буття до небуття, який не можна ні зупинити, ні змінити. Автор новели, на перший погляд, фіксує лише окремі відрізки життя героїні, а насправді, моделює весь потік її життєво-побутового часу в інваріанті дня, де нашаровування дієслів: «не скінчив», «убирати», «любити», «прилягла», «повишпаяю», «ідуть»(по сонцеві), «умлівають» (пальці), «мусить» (прясти), «хилиться» (тілом до кужіля), «не можна слабнути», «доведу» (нитку до кінця), «прийшла» (матір божа), «не хотіла довго помагати», «ходи зі

мною» злилися в повістувальному цілому. Унікальність авторської свідомості цієї новели полягає у виборі особливого, тільки В. Стефанику властивого ракурсу бачення. У стефаниковій інтерпретації Доля постає як Вища Мудрість, Софія – з'єднуюча ланка між Богом і людським буттям. Символ нитки як людської долі бере свій початок з грецької міфології. Мойра Антропос плете з нитки життя і долі, яку виткали мойри Клотос та Лахезіс, довгий сувій, якого ніхто вже не може змінити. Але в стефаниковій новелі відсутній мотив приреченості людського життя. Його «знімає» головний образ жінки-матері, яка знає благородну мету свого життя. «Не можна слабнути, вони на мене чекають, всі оті, що сплять» [2, т. 1, с. 224].

Якщо в новелі «Нитка» в центрі авторського художнього дослідження ще молода, але фізично знесилена людина, то в новелі «Портрет» (1897 р.) – перед нами духовно спустошений літній мужчина, що залишками внутрішньої енергії силкується «роздмухати» згасаючий вогонь життя. «Голова его хиталася, як галузка від вітру, – раз-по-раз без упину. Губи все щось жували. Руки дрожали – не хотіли нічого держатися» [2, т. 1, с. 56]. Внутрішні медитації головного героя стали предметом авторського дослідження. Пам'ять його бентежать спогади, а серце віщує близьку смерть. «Моці нема ні жадної... загіртку ніякого, студінь у кістках. Час вже, ой, ча-ас! Тіло землев пахне, до землі важит...» [2, т. 1, с. 56]. Люлька, яку весь час силкується запалити герой новели, символізує його невпинно згагаюче життя. «Загасла люлька. Всі сили зібрав до купи, аби наново запалити. Відхилювалася, як жива, виминала пальці, тікала, якби дровичалася» [2, т. 1, с. 56]. Одухотворені в новелі всі деталі. «Червоні промені сонця вбігли через вікно, як на рятунок, аби зв'язати всі сили до купи» [2, т. 1, с. 56]. Читач прагне не лише побачити зображену реальність, а й намагається збагнути складну розумову й емоційну роботу автора, який дав зображуваному певну оцінку. Пильно досліджує В. Стефанік у новелі глибинну антитезу: **життя – смерть**. Він ніби хапався за обидва кінця і притягував їх один до одного, намагаючись простежити процес переходу буття в небуття, аби виробити адекватну реакцію на цей перехід, щоб підготувати своє і читачеве сприйняття іншого стану як закономірної форми буття. В цьому плані є смисл говорити про мотив віталізації смерті в новелах В. Стефаніка. Це може бути і негативна віталізація (як у новелах «Сама саміська», «Кленові листки», «Стратився»).

Психологічна динаміка новели «Лан» (1899 р.) полягає саме в тому, що в душі героїні, лоблячої матері, жажливими умовами життя нищиться інстинкт матері, що є для матері еквівалентом життя. Це одна з тих новел В. Стефаніка, що являє собою найяскравіші прояви його специфічної, суто індивідуальної манери, його «камінного стилю». Це зразок тієї надзвичайної «концентрації» чуття, на яку неодноразово звертав увагу І. Франко, що витворює маленькі, але вражаючі драми. Новела ледве охоплює півсторін-

ки, але сила поданого факту надзвичайна – в цьому весь В. Стефаник. Письменник свою авторську свідомість реалізує, «примушуючи» працювати усі суто новелістичні прийоми: економію слова, ущільненість та «концентрацію» чуття, катастрофічні злами і таку ж розв'язку. Складається враження, ніби вихоплено шматочок з довгої оповіді, в якій є початок і немає кінця. Жодних елементів ретроспекції, мотивації подій – тут виявляється одна з характерних рис стефаникової манери: прилучення читача до співдії. Сила індивідуального стилю письменника – не в описах. З обігу подій вихоплено одну мить, яку подано в «чистому вигляді», без будь-якого авторського оціночного ставлення, але від контрасту між трагічною суттю подій та її відстороненою, дещо індиферентною формою втілення міститься ефект враження.

Змальовуючи панський лан, оповідач підкреслює його великий розмір, порівнюючи з людськими нивками, які виглядають на фоні цього лану немов малесенькі острівці на широкому водяному плесі, що, розіллявшись, може її затопити. Початок новели даний у безоціночній манері нейтрального оповідача. «Дитина плаче за шелестом бадилля. Та й звернулося і впало. Впало ротом до корча» [2, т.1, с.95]. Але повтор слова «впало» вже починає руйнувати об'єктивізм оповідача, надає фразі певної експресії, культивує тривожний стан, хоча голос оповідача деякий час продовжує залишатися спокійним, але поступово втрачає нейтральний тон. У текст включаються емоційно-забарвлені слова. Позиція оповідача виявляється через систему мовних засобів. Автор також застосовує прийом градації. Про втому матері свідчить метафоричний зворот: «сонце радо би цілу міць свою на сі лиці покласти» [2, т.1, с.95], щоб вона прокинулася. У читача зміщується сприйняття співвідношення великого і малого, звичайного і дивного: він, вагаючись, іде за автором, у нього зміщена перспектива речей і їх освітлення. Те, що картина всеохоплюючого лану-неводу асоціюється з вічністю, в якій людська доля – дрібна цяточка, надзвичайно актуалізує авторську позицію у творі. Ця картина посилює відчуття людської мізерності в антагоністичному світі і безсилля її перед обличчям трагедії. Писано стилем, відривчастим, відстороненим, але в ніби ненавмисно зронених «ніжками», «поволеньки» – весь жаль, світова скорбота за маленькою дитиною, що так безглуздо гине, а в єдиному слові «синіє» – образ всевладної смерті, перед обличчям якої безсилий і цар природи – Бог. Поряд зі смертю тихо спить мати – суцільна рана. Враження й від того жакливого порівняння посилюється нанизуюванню наочно-чуттєвих образів: «покалічені», «посічені», «поорані» ноги, й монументальною скульптурою: «прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь», мати. Чорний колір, що зустрічається в творі тричі, надає новелі трагічного забарвлення. Ця словесна скульптура цілком може послужити прологом до слів самої матері, що прокинулася:

«Добре, що спить...» Ці слова матері набувають символічного звучання, бо дитя не спить, а мертво. Така розв'язка не стільки трагічна, скільки закономірна. Мотив порятунку від нелюдських життєвих випробувань шляхом смерті не новий в творчості В. Стефаника. Цьому мотиву підпорядкований лексичний рівень твору. Зовнішня об'єктивність розповіді руйнується особливостями слововживання, характером побудови тексту, особливостями підбору і групування фактів, спів- та протиставленням слів і речень. Все в новелі підпорядковано, кожна художня частка, одному настрою, одній думці, тій ідеї, яку несе твір: тяжка праця на чужому лані притупила, вбила найсильнішу в світі емоцію – інстинкт матері, її насторожену тривогу за життя дитини. Мати не знає, що дитина померла. Заколисуючи розв'язку новели, автор апелює до асоціативної уяви читача, який домислює реакцію матері: трагічна картина пробудження її від важкого сну, ні з чим незрівнянний біль втрати найдорожчої людини у світі – дитини, жагуче почуття власної вини, відчуття повної безпорадності перед тим, чого вже не можна змінити. Використаний тут автором прийом «умовчання» (термін В. Шкловського) поставив читача в ситуацію дефіциту інформації. Це зробило конфлікт новели психологічно напруженим.

Свої творчі муки В. Стефаник підтвердив у листі до В. Дорошенка від 20 січня 1925 року: «Ви можете зрозуміти, що кожна моя дрібниця, яку я пишу, граничить з божевільям, і я нікого в світі так не боюся, як самого себе, коли я творю. Ви можете зрозуміти, що я не пишу для публіки, а пишу на те, щоб прийти ближче до смерті. І Ви пишете, що я сиджу на скарбах, то це правда, і ті скарби є заляті, я їх відкопую і попадаю в руки чорта» [3, с. 40]. Не дивлячись на всі злі чи добрі вчинки, болі та терпіння, герої творів В. Стефаника ходять «всі в білих сорочках, як на великдень», тому що за його естетикою страждання не є безсенсовими. І хоча письменник визнає смерть («...а цвинтар буде, лиш его кризь сіру мраку не видно» – «Похорон») і любить селян за те, що вони не бояться смерті, але трактує її як продовження буття в якихось нових формах. Таке сприйняття диктує авторові й відповідне ставлення до неї: визволення духу з в'язниці тіла. В. Стефаник один з небагатьох українських письменників, який так глибоко сягнув – «сдиноного небожественного откровенія» (К. Ясперс) – смерті, в ім'я повнішого відчуття радості – бути.

#### Цитована література

1. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навч. посібник. – К., 1997.
2. Василь Стефаник. Пов. збір. творів у 3 т. – К., 1949-1954. – Т. 1.
3. Корбутяк Дмитро. Секрети творчості Василя Стефаника // Сучасність. – 1971. – Ч. 7- 8 (липень – серпень).



**Аннотация**

В статье рассматриваются основы высокой духовности, на которых построено всё творчество известного мастера слова. Только освобождённой от тяжести упрощённых идеологических представлений мы по-настоящему сможем воспринять нашу классику как общечеловеческую ценность.

**Annotation**

In the paper by A.S.Ostrovskaja entitled «The image of death in short stories by V.Stefanyk» the fundamental points of high spirituality are studied, which short stories of the great master of literature personify and emanate on contemporaries. We can apprehend properly our classical literature only being freed from the burden of oversimplified ideological conceptions.

**В. В. Медведева-Гнатко**

**РЕФЛЕКСИВНЫЙ СТИЛЬ КАК ПОИСК «ЛАДА»  
В СИМФОНИИ 2-ой, ДРАМАТИЧЕСКОЙ, А. БЕЛОГО**

ББК Ш40\*45

«Книга, постоянно осознающая свой стиль» – это определение, данное однажды А.Д.Синявским «Опавшим листьям» В.В.Розанова, по сути, является общим для целого ряда произведений первых десятилетий XX века, в основе которых лежит авторская рефлексия [1, с.85]. Тенденция, выраженная в основной направленности внимания автора на себя как субъекта эстетической деятельности и на свой творческий акт, стала одной из магистральных в литературе данного периода. Рефлексия вошла в стиль писателей совершенно разных эстетических и жизненных ориентаций: В.Розанова («Опавшие листья»), А.Белого («Симфония 2-ая, драматическая»), Д.Мережковского («Христос и Антихрист»), М.Горького (цикл «По Руси»), М.Кузмина («Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо»), О.Мендельштама («Четвертая проза»). «Симфония 2-ая, драматическая» А.Белого в полной мере подтверждает универсальность определения А.Д.Синявского.

Безусловно, рефлексивность стиля «Симфонии 2-ой, драматической» во многом обоснована общей концепцией творчества, созданной русскими символистами. «Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением, – писал В.Ф.Ходасевич. – Все время он прорывался быть жизненно-творческим методом, и в этом была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда» [2, с.8]. Стиль симфонии с особой ясностью проявил в себе и собою эту драматическую избыточность симво-

лизма, его сверхэстетическую устремленность, принципиальное нежелание быть «только литературой».

Уже в предисловии к «Симфонии», направленном на обретение читателя-друга, звучит предупреждение об «исключительности формы» данного произведения, а творческая сверхзадача объясняется как обретение «лада», должного вернуть жизни утраченное единство. Здесь же автор впервые заявляет о музыкальности стиля своего произведения, чтобы в дальнейшем не раз весьма драматично пережить трудность осуществления такой установки. Ведь речь идет о синтезе с видом искусства, в котором, по определению В.С.Соловьева, пребывают «глубочайшие внутреннее состояния», связывающие нас с подлинною «сущностью вещей и с нездешним миром» [3, с.490]. По мере же развертывания «Симфонии» жизнетворческая задача автора получает свою дальнейшую конкретизацию как соединение с людьми в постижении личности.

Исследуя культурологический аспект символизма, И.Ю.Искржицкая отмечает, что религиозно-философские интенции символистов в России были устремлены к построению всеобъемлющего мировоззрения, ориентированного на идеальную модель мира и оптимальное поведение человека [4, с.16]. Таким образом, постановка оптимальной эстетической, так же, как и онтологической задачи, оказалась вполне естественной в этом контексте. И не случайно в своей попытке «объяснить» свое творчество, занять по отношению к нему позицию теоретика, А.Белый продолжал мыслить категориями символизма, заявляя:.. «Мы стоим перед великим будущим» [5, с.143].

В то же время не менее естественным в контексте русского символизма оказывается явление авторской рефлексии. Искусство, сознательно создающее этику творческого самосотворения личности, невозможно без акта глубочайшего самопознания, обращенности эстетического внимания на себя – создателя симфонии, интерпретатора вечности.

Рефлексия поистине была для А.Белого «темой жизни», далеко выходящей за пределы эстетической деятельности. Это сказалось и в чрезвычайно развитой в его творчестве мемуарно-автобиографической линии («На рубеже столетий»), и в постоянной потребности анализировать те импульсы, из которых развилась позднейшая система мировосприятия («Котик Летаев», «Крещенный Китаец»), и, наконец, в настойчивом интересе к тому, «как мы пишем» – к тому самому хаосу «случайных личин» и «фальшивых жестов», который, по определению М.М.Бахтина, должен оставаться за пределами готового произведения [6, с.9].

Направленный на познание эстетической деятельности, рефлексивный стиль обнаруживает нежизнеспособность каких бы то ни было априорных творческих установок. Так в предисловии автор исходит из факта уже осуществленной целостности – состоявшейся симфонии («Во-первых, это

– симфония...») [5, с.273], то есть из некоей несомненно желанной, но гипотетической, лишенной живых обоснований ситуации. Само же произведение разрушает только что зарожденную в сознании читателя уверенность в положительном исходе развертывания целого, а вместе с ней иллюзию легкости и естественности осуществления творческого замысла. Здесь и сейчас создаваемая симфония оказывает сопротивление такому теоретизму и недоверию к любого рода гипотетическим положениям.

С самого начала стиль «Симфонии 2-й, драматической» запечатлевает напряженную сиюминутность творческого процесса. Прибегая к терминологии М.М. Бахтина, можно сказать, что рефлексивный творческий акт предстает как «действенное эстетическое интуирование» [7, с.83], когда шаг за шагом, полагаясь на свое художественное «чутье» и нередко вводя им в заблуждение, автор продвигается к неслучайному, эстетически продуктивному видению мира.

Эффект непосредственной событийности достигается благодаря присутствию в произведении эстетически ответственного и архитектурно осведомленного героя-создателя симфонии. Речь этого героя, в полной мере причастного к осуществлению авторской сверхзадачи, являет собой напряженную, порой сбивчивую стенограмму творческого процесса.

Именно в этой речи, сразу же после авторского предисловия, симфония предстает перед читателем в расщепленном и хаотичном состоянии. «Все грани как-то странно размыты, точно, самое бытие имеет какое-то клубящееся строение...», – высказывал свое впечатление о произведениях А.Белого Г.Флоровский [8, с.486]. Каждая новая симфоническая часть, устремляясь к завершению, явно не выдерживает испытания целым.

Как правило, начало каждой части сопряжено с надеждой на обретение музыкального лада. И первые отрывки есть не что иное как подбирание «нот» – объектов авторского внимания, из которых может сложиться симфоническая часть: «Грецали извозчики. Дворники, поднимающие прах столбом, бегущие подозрительные мещане» [5, с.274]. Таким образом, каждая часть начинается с предположения преобразования нахлынувших тем в единство симфонического мира, где все внутренне необходимо и незаменимо. Однако к середине части, как правило, появляется скепсис по поводу эстетической целесообразности задуманного и связанная с ним творческая апатия: «... надо всем нависал свод голубой, серо-синий, ... полный музыкальной скуки» [5, с.274]. В последнем же отрывке чаще слышится признание в полном равнодушии к избранному объектам, а значит и в утраче каких бы то ни было надежд на обретение лада: «Всякий бежал неизвестно куда и зачем, боясь посмотреть в глаза правде» [5, с.274].

Как видим, предсказанное в предисловии расчленение симфонии «на части, частей на отрывки и отрывков на стихи» в ситуации отыскиваемого

и ненаходимого лада, действительно, становится необходимостью. Но расщепленность эта отнюдь не кажется упорядоченной: части, отрывки, отдельные стихи предстают во всей своей несообразности и несоотнесенности, это некая чудовищная мешанина мыслей, настроений, впечатлений – тех импульсов, которые посылает автору не знающий музыкального лада и не помышляющий о вечности мир «других».

Автор и его эстетически ответственный герой показывают читателю еще не обработанный жизненный материал. Этот материал может стать симфонией – эстетическая деятельность автора-творца началась, но еще не завершилась, обнаружив свою непредрежденность и рискованность.

По сути, каждая часть таит в себе авторскую попытку начать симфонию заново. Являясь очередным пришедшим на ум вариантом, она зачеркивает варианты предшествующие. Не случайно одним из повторяющихся образов-символов симфонии является бесконечно подбираемая нота: «...словно кто-то брал пальцем ту и другую ноту. Сначала ту, потом другую. Едва кончал, как уже начинал» [5, с.279].

В целом образ музыки является одним из наиболее значимых и постоянных в «Симфонии». Это и подбираемая нота, и «гаммы из невиданного мира» (Едва оканчивались, как уже начинались») [5, с.274], и военный марш, исполняемый на Пречистенском бульваре «неизвестно зачем» [5, с.276]. Музыка, являющаяся символом осуществленного идеала и достигнутой гармонии, а также сопряженная с разрешением авторской сверхзадачи, с не меньшей силой символизирует в «Симфонии» творческий кризис и жизненный хаос: нужная нота никак не подбирается, гаммы раздражают, а «обитатели домов подвалов» на Пречистенском стоят «перед музыкой, тесня и толкая друг друга» [5, с.276].

Между тем стиль «Симфонии» запечатлевает в себе и собою творческий процесс, продолжающийся в откровенно кризисной ситуации. «... Запись – момент, – рассуждал А.Белый в статье «Как мы пишем», – а выборматыванье одной непокорной фразы до стука в висках на часовых прогулках, подобное построение стихотворной строки, – адекватно ли оно записи?» [9, с.10]. И каждая часть «Симфонии» представляет собой зримую и слышимую историю этого «выборматывания» единственно нужных отрывка, фразы, слова – историю, которая, в конечном счете, становится эстетически не менее значимой, чем готовое произведение.

«Поэт писал стихотворение о любви, но затруднялся в выборе рифм, но посадил чернильную кляксу, но, обратив очи к окну, испугался небесной скуки» [5, с.274] – в этом не без иронии повторяемом «но» соединяются самые существенные и самые ничемные моменты, из которых складывается творческий процесс и которые встают на пути разрешения эстетико-онтологической сверхзадачи.

Каждое из словосочетаний, следуемых за многократно повторяемым разделительным союзом «но» и достаточно отдаленных друг от друга в смысловом отношении, с одной стороны, служит нагнетанию атмосферы творческого кризиса, а с другой, представляет собой один из единственно необходимых разворачивающемуся целому вариантов. Таким образом, «готовая» фраза предстаёт перед читателем в своей неприкрытой черновиковости, ещё не подверженной окончательному вычёркиванию «лишнего» и выделению единственно необходимого.

Исследуя категорию стиля, М.М.Гиршман указывает на «качественный скачок», при котором осуществляется «не просто отбор одного из возможных вариантов или выполнение определённых правил и ограничений, но совершается творческое преобразование всего языка в полноту художественной формы нового целого» [10, с.80]. В стиле рефлексивного произведения этот качественный скачок приобретает зримость, замедленность, напряжённость, переставая быть для читателя привычным чудом. Читатель оказывается с самого начала поставленным перед необходимостью самой что ни есть активной эстетической деятельности, далеко выходящей за пределы обычного читательского сотворчества. Черновик не только показывается ему в своей мучительной стенограмме, но и требует от него всей полноты творческой ответственности и за выбор единственно необходимого варианта, и за вновь и вновь возобновляемые попытки поиска лада в почти что безнадежных «тесноте» и «толкании».

Некоторые особенности стиля «Симфонии 2-ой, драматической» могли бы остаться незамеченными, не будь она изначально предуготовлена к прочтению вслух. Именно последнее (может, и не осуществляемое на самом деле, но предполагаемое) позволяет в полной мере почувствовать и монотонность творческой стенограммы, и скрываемое за ней внутреннее напряжение, и иронию по поводу прилагаемых усилий. Именно прочтение вслух, реально ли осуществляемое или предполагаемое, должно максимально приблизить друг к другу автора, героя и читателя.

Произнося слова, изначально доверенные автором своему эстетически ответственному герою-создателю симфонии, читатель непосредственно общается к мучительному и захватывающему процессу «выборматывания» — нахождения единственно необходимого слова. Разумеется, «свой» читатель, читатель-друг не станет делать это механически — читательское «я» и «я» создателя симфонии устремляются навстречу друг другу и объединяются в едином творческом напряжении, в эстетической ответственности перед автором за судьбу произведения. Таким образом, происходит оправдание древнегреческого понимания симфонии как совместного пения в унисон.

Примечательно, что слова, находимые в процессе мучительного черновикового поиска, многократно записываются и проговариваются на раз-

ные лады, ведь именно с ними связываются надежды на эстетическое осуществление – завершение симфонии: «*Вставала луна. Опять, как вчера, она вставала. Так же она встанет и завтра, и послезавтра*» [5, 288]. Или: «А минуты текли. Пешеходы сменялись, как *минуты*... И каждый прохожий имел свою *минуту*» (выделено мной – В.М.) [5, с.282].

Такого рода находками порой становятся не только отдельные слова, но и целые отрывки. Повторяя их, создатель симфонии варьирует одно слово, показывая равно возможные смысловые оттенки, из которых единственно необходимый еще не избран: «Казалось, Царствие Небесное *сошло* на землю» [5, с.292], «Казалось, Царство Небесное *спустилось* на землю» [5, с.296] (выделено мной – В. М.).

В некоторых же случаях читателю предлагается обновленные, но семантически и ритмически согласованные с первыми отрывки, воспринимаемые не иначе как еще одна возможность найденной фразы: «Стояли перед музыкой, *тесня и толкая друг друга*» [5, с.276], «Везде стояли толпы дам и мужчин, взрывающиеся в вагончик, *давя и ругая друг друга*» [5, с.276] [выделено мной – В. М.].

Необходимо отметить, что ни одно из исследуемых нами рефлексивных произведений не отмечено столь сильными симптомами иронии – своего рода вторичной рефлексии по поводу своего же рефлексивного творческого процесса. В своё время А.Блок назвал это «болезнью –сродни душевным недугам», чьи проявления – «приступы изнурительного смеха, который начинается с дьявольски – издательской, провокаторской улыбки, кончается – буйством и кощунством» [11, с.100].

Мысля символически, рефлектирующий автор непрестанно сомневается в способности символа осуществить столь необходимую связь между знанием и творчеством, постижением и преображением. Неслучайно в «Симфонии» с заметным постоянством обыгрывается кантовская тема («И он проснулся; и первую мыслью его была мысль о невозможности соединения учений Канта и Платона...» [5, с.278]. «Там был ужас отсутствия и небытия. Там лежала на столе «Критика чистого разума» [5, с.279] и т.д.) – философия того, кто первым начал серьёзно размышлять об эстетической деятельности как связующем звене между деятельностью познавательной и преобразующей.

И.Ю.Искржицкая вполне справедливо утверждает, что творческая личность в символизме созидает бытие уже не как природный, но культурный универсум» [4, с.19]. Однако рефлектирующий автор-символист вполне отчетливо поощает ту степень риска, которую таит в себе созидание какого бы то ни было универсума. Ведь опасность забыть о своей несамопорожденности и принципиальной неспособности творить «мир вперье» оказывается в ситуации символизма вполне реальной.

Авторская рефлексия в «Симфонии» усугубляется иронией, направленной как на эстетическую сверхзадачу, так и на творческие усилия, прилагаемые к ее осуществлению, да и сама целесообразность этих усилий подвергается здесь немалому сомнению. «Талантливый художник на большом полотне изображал «чудо», а в мясной лавке висело двадцать ободранных туш» [5, с.274] – здесь звучит явное сомнение и в таланте того, кто изображает, и в том, что должное быть изображенным «чудо» – действительно чудо. В этом отрывке в полной мере опутимы симптомы «приступа изнурительного смеха» автора над собой, и над своим эстетически ответственным героем, и над читателем, решившимся принять условия рефлексивной игры.

Речь же самого эстетически ответственного героя избилует ироничными замечаниями по поводу каких бы то ни было творческих сверхзадач, будь то воплощенная ницшеанская идея сверхчеловека («У Поповского болели зубы: он был по ту сторону добра и зла...») [5, с.299] или немедленное исполнение библейского пророчества («Так мило они веселились. Казалось, Царствие Небесное спустилось на землю») [5, с.296], или же предсказываемая русским серебряным веком новая онтологическая система («Соловьев то взывал к спящей Москве зычным рогом, то выкрикивал свое стихотворение.

Зло позабытое  
Тонет в крови!  
Всходит омытое  
Солнце любви!..)» [5, с.319].

Между тем за этой нескрывасмой иронией легко просматривается небеспристрастность автора и его безусловная близость к тем, кто «болеет» такого рода сверхзадачами. И когда, говоря об одном из своих героев, создатель симфонии перечисляет: «Ждал духовного обновления, ждал возможного синтеза между теологией, мистикой и церковью...» [5, с.316], становится очевидным, что это дважды повторенное «ждал» есть несомненно пережитое и переживаемое состояние авторского сознания. Именно ожидание осуществления творческой сверхзадачи и побуждает автора к продолжению произведения в ситуации кризиса. В этом смысле можно говорить о символичности стиля «Симфонии», проявившейся не только в специфической образности, но во всех видимых и слышимых формах произведения. И сама речевая организация «Симфонии» является и многозначным символом эстетического преодоления, названного М.М.Бахтиным «самой существенной, художественной первичной борьбой с познавательной-этической направленностью жизни и ее значимым жизненным упорством» [6, с.10].

В стиле А. Белого обнаруживает себя прерывистость отдельных частей, отрывков, фраз. Сложная синтаксическая связь оказывается неприемлемой для нарождающихся и тут же подвергаемых рефлексии фрагментов. «И эти песни были, как гаммы. Гаммы из невиданного мира» [5, с.274] – фраза, отрывок, а то и целая часть, начинающиеся соединительным союзом, являются вполне естественными в рефлексивном стиле «Симфонии». Уверенные синтаксические соединения оказываются просто невыносимыми в ситуации, когда любое новое слово может быть здесь и сейчас, на глазах у читателя, подвергнуто сомнению, а то и вовсе отменено ради более целесообразного варианта.

Примечательно, что в начале каждой части «Симфонии» отсутствует какая бы то ни было ритмико-интонационная обособленность. Это поистине монотонное, перечислительное «выборматывание» слов, среди которых еще нет «своего» слова, должно повлечь за собой развертывание симфонического целого. В конце же части, сопряженном с очередной творческой неудачей, так и не взятой вершиной, наблюдается полная драматизма прерывистость речевой интонации: «Тут все съехало с места, все сорвалось и осталось... бездонное» [5, с.287] [выделено мной – В.М.]. Интонационный акцент в приведенном высказывании ставится на словах, должных засвидетельствовать распад, казалось бы, уже совсем собранного (в масштабах одной части) симфонического целого: «съехало», «сорвалось», а также на слове «бездонное», обозначившем ту эстетическую сверхзадачу, которая в очередной раз осталась неосуществленной.

Особая эстетическая инициатива должна сопровождать все прочтение рефлексивного произведения, однако ответственность читателя каждый раз возрастает к концу каждой отдельной части, по мере того, как все более очевидными становятся авторский скепсис и творческая апатия. В нескольких местах произведения они доводятся до возможного предела: эстетическая воля автора почти иссякает, и занять позицию венаходимости по отношению к своему, более чем автобиографическому герою-сотворцу, разуверившемуся в целесообразности создаваемого, крайне нелегко.

Именно в такие моменты обо всем, что вот-вот должно было уложиться в симфоническое целое, говорится: «Тут все съехало с места, все сорвалось и осталось... бездонное» [5, с.281], или: «И вновь все порвалось с оборванными струнами», [5, с.287]. В этой ситуации все, только что сотворенное, представляется эстетически ответственным герою как «не то, не то», «опять все не то» [5, с.287], вызывая усталость и стыд: «Ах, кабы спрятаться. Ах, кабы отдохнуть!» [5, с.287]. Нельзя не заметить неприкрытую разговорность этих «эстетических жалоб», их предуготовленность к произнесению вслух. Во время написания-произнесения такого рода высказываний эстетическая инициатива читателя-друга начинает противоре-



ять порочной практике «зачеркиваний». Ведь все написанное-произнесенное, будь это даже «не то, не то», «опять все не то», стало фактом восприятия того, кто увидел главную эстетическую ценность не в готовой симфонии, которой пока нет и которая может и не появиться, а в мучительном и рискованном процессе ее написания.

Нужно отметить, что само настаивание на прочтении симфонии вслух уже побуждает читателя к сверхэстетическим усилиям – словесному исполнению еще не готового произведения. В целом уже стиль «Симфонии» предуготовливает непривычно близкое общение рефлектирующего автора, эстетически ответственного героя и читателя-друга – общение, чреватое слиянием трех участников эстетической деятельности в одно лицо. В этом полном стирании границ, устранении онтологически predetermined «инакости» и заключается главный риск, на который идет автор рефлексивного произведения:

«В себе, – собой объятый  
(Как мглой небытия),  
В себе самом разъятый,  
Светлею светом «я» –

эти строки из стихотворения А.Белого «Я» содержат в себе серьезное теоретическое осмысление как рефлексивного творчества самого поэта, так и художественного проявления авторской рефлексии в целом. Здесь запечатлен внутренний механизм рефлексивной деятельности автора-творца, в основе которой лежит некое сверхэстетическое усилие, направленное на самозавершение. При этом Белый-поэт отчетливо осознает то мертвое одиночество, в котором осуществляется доведенная до логического конца рефлексивная деятельность. Полное самозавершение, если бы таковое вообще могло осуществиться, непременно обернулось бы для творящего «мглой небытия», в которой нет и не может быть ни высшего завершающего начала, ни многоголосого мира «других». Такого рода сверхэстетическая деятельность неизбежно ведет к трагическому саморасщеплению авторского «Я». Между тем в этом разъятии «в себе самом» автор усматривает мощное прельщающее начало. Соблазн рефлексии и страх перед неизбежным в ее последней точке небытием вводят авторское «Я» в состояние рискованной промежуточности между «светом» и «мглой» – эстетическими жизнью и смертью.

Для того, чтобы удержаться в этом промежуточном состоянии, автор не должен быть всецело сосредоточен на своем «Я» в лице эстетически ответственного героя. Ему жизненно необходим некто из мира «других». Этот некто должен вызвать подлинный эстетический интерес автора, побудив его к «вживанию» и «завершению». Между тем стать полноценным объектом авторского внимания герой может лишь в том случае, если ока-

жется адекватным эстетической сверхзадаче, приобщенным к той трансцендентной идее, которой «болеет» рефлектирующий автор.

Таким образом, большая часть симфонии становится стенограммой поиска этого единственного человека-героя. Так же, как и при поиске нужного слова (ноты), автор показывает читателю варианты, среди которых лишь один может стать незаменимым. Поэт, который «писал стихотворение о любви, но затруднялся в выборе темы ...», художник, который «на большом полотне изображал «чудо», Поповский, который «чурался дьявола и прогресса», и т.д. – все это герои, на миг вызвавшие авторский интерес, но так и не ставшие участниками подлинно эстетических отношений. Впечатление читателя, вовлеченного в такого рода поиск, очень точно передается в следующем наблюдении Г.Флоровского: «Лик почти только личина, личности только переливаются одна в другую» [8, с.486].

Подлинный интерес к одному из героев возникает у автора лишь к середине творимой на глазах у читателя симфонии. Таким героем становится женщина-сказка, та единственная в мире «других», кто оказался не чужд идее вечности. По мере того, как у автора пробуждается интерес к одному из калейдоскопически сменяющих друг друга героев, стиль «Симфонии» обретает все большую уверенность, а ирония по поводу здесь и сейчас записываемого почти устраняется.

Нарождающиеся части симфонии уже в состоянии выдержать испытание целым: в них впервые не наблюдается привычный переход от очередной надежды к скепсису и далее к творческой апатии. Срединный отрывок части пишется-читается-проговаривается с той же уверенностью, что и первый: «Разве вы не видите, что на нас нисходит нечто или вернее Некто?» [5, с.317]. И это уверенное в себе «разве вы не видите» объединяет теперь автора и его эстетически ответственного героя со множеством «своих» читателей-слушателей – всеми теми, кому стала близка идея вечности, а значит не безразлична судьба симфонии. В последних же отрывках части, как правило, наиболее драматичных, впервые звучит радость творческого открытия наконец-то подобранной «ноты» – единственно необходимых мысли, настроения и воплощающего их слова: «Вот тайная мысль Достоевского, вот крик тоскующего Ницше» [5, с.317].

К концу симфонии словесная нагроможденность, в которой с трудом отыскивались единственно необходимые слова, сменяется словесной наполненностью, некой творческой избыточностью, сопровождаемой возбужденным написанием-проговариванием легко находимых слов: «... передавали друг другу, что еще не все потеряно, что еще много святых радостей осталось для людей. Что приближается, что идет, милое, невозможное грустно-задумчивое» [5, с.375]. Показательно, что это радостное перечисление начинается следующим образом: «Без слов передавали друг дру-

гу...» [5, с.375], – когда все необходимые слова, наконец, найдены, необходимо в слове утрачивается и начинает звучать симфония.

Последние фрагменты подтверждают, что решающим моментом в написании симфонии становится обретение в мире «других» «своей героини», соответствующей той трансцендентной идее, которая побудила рефлектирующего автора к творчеству: «Перед ней раскрывалось грядущее и загоралась она радостью... Она знала» [5, с.375]. Женщина-сказка становится героиней-символом, обретая, как и положено символу, вневременной вечный смысл и обобщая особенности эстетических отношений автора и героя.

Итак, «Симфония 2-ая, драматическая» представляет собой своеобразную стенограмму рискованного творческого процесса, и благодаря совместным эстетическим усилиям автора и читателя эта стенограмма наполняется художественным смыслом, не зависящим от конечного результата. Самостоятельную ценность получает акт эстетического самопознания, объединивший рефлектирующего автора с эстетически ответственным героем и читателем-другом, а также невозможный без мира «других», воплощением которого становится женщина-сказка.

Напряженное взаимопроникновение творящего, сотворяющего и сотворенного начала создает основу для обретения симфонического лада, но не может гарантировать завершение симфонии. Показательно, что в последнем высказывании, касающемся женщины-сказки, отсутствует синтаксически необходимое продолжение: «Она знала». Не только сложная подчинительная связь, но и простейшее, связанное управлением словосочетание («знала истину», «знала тайну» и т.п.) оказывается невозможным и эстетически не целесообразным. Вместо этого создатель симфонии ограничивается простейшим речевым построением: «Она знала».

И эта, проявляющаяся даже на элементарном речевом уровне недоговоренность как нельзя лучше свидетельствует о промежуточном состоянии объятых рефлексией художественного мира. Его участники сознательно пошли на творческий риск, не пожелав при этом жертвовать судьбой произведения. Рефлектирующий автор и его читатель не позволили разрушиться художественному целому, но и не завершили его, утвердив эстетическую ценность поистине драматической творческой ситуации.

#### **Цитированная литература**

1. Сияневский А.Д. Преодоление литературы. Жанровое своеобразие «Опавших листьев» В.В Розанова // Наше наследие. – 1989. – №11.
2. Ходасевич В.Ф. Некрополь: Воспоминания. – Brusseles, 1939.
3. Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М., 1991.

4. Искржицкая И.Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма. – М., 1997.
5. Белый А. Симфония (2-я, драматическая) // Белый А. Соч. в 2 т. – М., 1990. – Т.1.
6. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1975.
7. Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984-1985. – М., 1986.
8. Флоровский Г. Пути русского богословия. – Paris, 1983.
9. Белый А. Как мы пишем // Белый А. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. – М., 1988.
10. Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. – М., 1991.
11. Блок А. Ирония // Блок А.А. Собр. соч. в 6 т. – Л., 1982. – Т.4.

#### **Анотація**

Стаття містить цілісний аналіз «Симфонії 2-ої, драматичної» А.Белого. Стиль твору визначається як рефлексивний. Аналіз виявляє спрямованість уваги автора на самого себе і власний творчий акт. Стаття демонструє особливості відносин автора, героя та читача у рефлексивному стилі.

#### **Annotation**

The article contains the integral analysis of «Symphony №2, dramatic» by A.Beliy. The style of the work is defined as reflective. The analysis reveals the direction of the author's attention on himself and his own creative act. The article demonstrates the peculiarities of the relations between the author, the hero and the reader in the reflective style.

**Е.П.Гончаренко**

### **ТЕМА ІРЛАНДІЇ В ТВОРЧОСТІ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА**

ББК 83.3 (4 ІРЛ)

**З** літ ірландської культури в ХХ ст., який почався з національного літературного та театрального руху кінця ХІХ ст. – Ірландського Відродження, став предметом гордонців сучасних ірландців. За 70 років маленька країна дала світу трьох нобелівських лауреатів (У.Б.Йейтс – 1923 р.; С.Беккет – 1969 р.; Ш.Хіні – 1995 р.), та, що найважливіше – найвидатніших новаторів, створювачів тих змін в літературі, що не вичерпані і нині. Серед цих творців «ірландського дива» [1, с.11] Джеймс – на першому місці.

«Напевно, не може бути більш щасливої обставини для письменника ХХ ст., аніж народитися ірландцем», – починає свою книгу про Джойса Дж.Х.Меддокс. Це – через «типову ірландську комбінацію космополітичних культурних інтересів та глибокої любові-зненависті до батьківщини», комбінації, завдяки якій неправдоподібно нечисленне населення Ірландії дало світу найвидатніших англомовних письменників ХХ ст., поета (Йейтса), романіста (Джойса) і драматурга (Беккета) [2, р.1].

Парадоксальність цієї ситуації полягає в тому, що всі вони – поети чужої, а не рідної мови. Національне самовизначення трьох названих вище письменників, особливо Йейтса і Джойса, має риси схожості. Любов-зненависть – почуття, усвідомлене Йейтсом: «Я буду писати для своїх співвітчизників – із любові або зненависті до них, неважливо, напевно я сам не зможу відрізнити цього» [3, с.501]. Незважаючи на різницю долі (Йейтс залишився на батьківщині, Джойс емігрував), позиції обох письменників в цьому збігаються. «Писати для своїх співвітчизників»: Джойс, що з юнацтва бажав стати європейським, а не місцевим письменником, все ж таки хоче зробити своїх «Дублінців» «дзеркалом Ірландії», книгою, яка призначена допомогти їй духовному визволенню [4, р.62-63]. Любов-зненависть: історія Ірландії, трагічне минуле її знищеної незалежності, її повстань, громадянської боротьби серед самого народу сприймається Джойсом як незжите сьогодення (це – лейтмотив його романів), і провину він покладає на минулі покоління, вбачаючи історію свого народу як сплетіння героїки та зради, самопожертви та провини.

Із досліджень біографів, які опираються на свідчення самого Джойса, виходить два нібито протилежних висновки: розлучення з Ірландією було обов'язковою умовою його самореалізації – і: розлучення з Ірландією – в духовному розумінні – ніколи не було. Більш того: він був найбільше всього ірландцем, коли показував Ірландію «з свого прекрасного далека» (скористуємося висловом Гоголя при подібних обставинах), і найбільш всього «героїчним та войовничим» [2, р.1], коли зважувався на гіркі, повні трагічної іронії образи своєї країни.

Свій юнацький настрій та рішення, які визначили все його подальше життя, письменник висловлює в «Портреті митця в юності» (1916), особливо в знаменитій сцені із V глави. Тут відображено суперечку Стівена з молодими ірландськими активістами-ентузіастами; дія відбувається у 1898 р., в атмосфері піднесеного Ірландського Відродження. Опоненти Стівена говорять про необхідність діяти, збирають підписи під зверненням Миколи II про мир, вірять, що Ірландія стане основоположницею нового світу, де будуть панувати загальне братерство та свобода слова, проголошують ірландців творцями соціалізму і вимагають вивчення гельської мови.

Напочатку все це натрапляє на стриманий опір Стівена, а потім і палку відсіч. Стилістика і композиція уривку: контраст збудженої політичної декларації (МакКенн), наївного повтору загальних місць (Дейвін) – та сухих відповідей Стівена, а потім несподіваний закрут, ще один контраст, на цей, другій стадії словесної дуелі вся пристрась і енергія переходять до Стівена, а те, що він проголошує і захищає, має вигляд цілком непередбачений та зухвалитий.

Уявимо репліки палких дискусантів у виді схеми-опозиції, яка показує наочно: Стівен («єдина тут людина, в якій індивідуальний образ мислення» [1, р.394]) – один проти хору готових точок зору та пихатих декларацій. На першій стадії суперечки його опоненти говорять «з натиском та енергією... про людих часу, про нове людство та евангеліє нового життя, яке зробить обов'язком суспільства... щонайбільше щастя для щонайбільшої кількості людей»:

«Соціалізм було створено ірландцем».

«Вам ще доведеться навчитися гідності, самовідданості та відповідальності, яка лежить на людській особистості».

Стівен відповідає:

«Це питання мене аніскільки не цікавить».

«Ви намагаєтеся вразити мене своїм дерев'яним мечом?»

«Мій підпис нічого не важить. Ідіть своїм шляхом, а я піду своїм» [1, р.387-389].

На другій стадії ті ж декларації та вимоги, прямі особисті дорікання – «Я ірландський націоналіст, і це перше та головне», «Чому ти не вивчаєш ірландську мову?...» «Та чи ірландець ти?» – натрапляють на лютий емоційний вибух з боку Стівена:

«Цей народ, і ця країна, і це життя створили мене... І я покажу себе таким, яким я є».

«Не було ні однієї щирої та чесної людини, що віддала вам своє життя, свою молодість, свою любов – від днів Тоуна до Парнелла, – яку б ви не запродали ворогу, не лишили в злиднях, не зрадили. І ви закликаєте мене стати одним з вас! Та раніше я побачу вас усіх навіки проклятими!» [1, р.393-394].

«Я» і «ви», а не «я» і «ми», – ось діалог Стівена з ірландськими націоналістами. Це цілком збігається з поясненнями самого Джойса: не можна стати собою-художником, коли ти не відокремлюєш себе від ірландського «нагопу» [6, р.32-33]. «Вони», «ви», «ти» – займенники, що відчужують та відокремлюють «я»; і Стівен кидає їх в обличчя феніям в гнівній інвективі:

«Мої предки зреклися своєї мови... Вони дозволили купці іноземців поневолити себе. І ти вважаєш, що я своїм життям і своєю особистістю буду сплачувати борги, які вони наробили?» [1, р.396].

Нехитрий Дейвін відповідає на це особисте зізнання узагальнено-гасловим повчанням, яке складається із готових засвоєних свідомістю істин:

«Але для людини його держава перш за все. Ірландія перш за все, Стіві. Поетом або містиком ти можеш бути подаль» [1, р.397].

Або («поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан») «поетом можеш ти не бути, а громадянином обов'язково» (Некрасов). Російська паралель тут тим більш природня, що російські політичні мотиви відіграють чималеньку роль в цьому епізоді. Йдеться, наприклад, про царський рескрипт про вічний мир, такий же абстрактний та утопічний, як й усі широкомовні декларації, що цитуються тут Джойсом.

Але герой Джойса не може не бути поетом. І він занадто тонко відчуває неправду в будь-якому знеособлюванні людини, в будь-якому принесенні його в жертву абстракціям. Це знову підкреслено протистоянням – відкрите «я» Стівена проти позбавленого індивідуальності «тап» в мові Дейвіна. Недарма німецька паралель цьому – «тапп» – постала у видатного філософа-екзистенціаліста Хайдеггера відбиттям знеособленого, «несвого» мислення пересічної людини.

Посилання на необхідність служіння Ірландії – найбільш осміюване «загальне місце» для Джойса. В «Уліссі» він створить іронічну паралель цій сцені «Портрета», цього разу Стівена буде протиставлено (внутрішньо, іронічно) старому мракобісу та маразматику містерові Дізі, запеклому супротивнику ірландської незалежності – і в його вустах, як і у юного чесного Дейвіна, буде лунати все те ж: «ми, ірландці», «йти прямим шляхом», «я старий вояка» [6, р.31, 35]. В «Портреті» ж це – найбільш точна точка в суперечці для Стівена, який довго терпів натяки на свою «неірландськість». Найсильніший вибух, найбільш шокуючий образ постає в цій вражачій сцені, де зображенню політичної суперечки відповідає не «гола» публіцистика і риторика, а майстерно побудоване емоційне наростання, психологічна градація:

«– Знаєш, що таке Ірландія? – запитав Стівен з холодною розптованістю. – Ірландія – стара льоха, що лигає своїх підсвинків» [1, р.397].

У 1920 р. Джойс відтворив все це в «Цирцеї», 15-ому епізоді «Улісса». Знову – за умов чи то борделю, чи то маревної фантасмагорії – промайнуть фрагменти зі сцен 1898-99 років: царська «боротьба за мир», ірландські мотиви – Гельська ліга, мова, «зелене краще червоного» (тобто «Ірландія краще Англії»; слова патріотичної пісні) уперемін з страшними видіннями війни, страт, бісовського шабашу; і Стівен промовить: «Ти помираєш за свою батьківщину... – Хай твоя батьківщина помре за тебе», а гасло про «батьківщину, яку треба любити понад усе», вимовить убиване хлопчєна «з вивалкованими кишками». А як словесно-образні паралелі – свині, люди, яких перетворює Цирцея в свиней, свинячі рила [6, р.438, 498, 538, 549, 550, 551], і слово «свині» буде лунати на різних мовах [6, р.438, 498, 538,

549, 550, 551], поки нарешті не з'явиться сама Ірландія – Poor Old Woman з народної балади – і Стівен промовить до неї:

«– Я тебе знаю!... Ти стара льоха, що лигає своїх підсвинків!» [6, р.552].

Існує створене самим життям та історією ствердження психологічної правди та ємності цього образу. У в чимсь близькому до ірландських обставин історичному і біографічному контексті в 1921 р. його відтворив Блок в листі, який написав перед смертю: «... зжерла-таки погана, гунява рідна матуся Росія, як паця свого підсвинка» [7, с.537]. Досвід Джойса – це і пам'ять історичного минулого, та відбуте теперішнє, це ірландські повстання 1796 і 1798 рр., війни поміж «партіями» і провінціями, історія Еммета і Парнелла, повстання на Великдень 1916 р., перша світова війна, озброєна боротьба ірландців за незалежність (яка в 1921 р., вже після створення «Цирцеї», перейде в кроваву громадянську війну). Досвід Блока – світова війна, революція, громадянська війна, терор влади, що покинула поета помирати.

Чи треба говорити, що при цьому міра патріотизму, що притаманна і Джойсу, і Блоку, набагато перевищує рівень цього почуття, зрозумілий для середнього обивателя, який, можливо, готовий докорити обом поетам за їх виболсну щирість. Доказом цьому служить їх творчий доробок, який було здійснено, звичайно, з іменем Ірландії та Росії у серцях.

Але це не заважає їм бачити ту діалектику, яку висловив Стівен у 15-ому епізоді «Улісса». В карнавалі «Цирцеї» відбувається своєрідна комедія патріотизму, і Стівен – серед балаганних масок, бісовських реплік Короля та брутальних чинків солдатів, – по суті, виважує дві можливості, реальну та нереальну. Перша – «You die for your country, suppose» – припустимо, ти помираєш за батьківщину. «Ти» тут – кожний: я, ти, він, хто дійсно не раз в історії помирав за батьківщину. Друга: хай же батьківщина помре за мене («за» тут – не «замість», а «заради»: «Let my country die for me»). Хай батьківщина також принесе жертву заради свого сина. Подалі в мові Стівена – карнавальна інверсія: виявляється, що не «він» або «ти», а батьківщина «багато разів робила це», тобто помирала. Проте, чи інверсія це? Хто є батьківщина, якщо не «я», «він» і «ти»? Але Стівен пропонує інший займенник – безособове «it»: «my country» для нього залишається абстракцією, яку він не персоніфікує в реальних особистостях. І тому рішення Стівена: я обираю життя, і нікому не бажаю загибелі. «I don't want it to die. Damn death. Long live life!» [6, р.549].

У «балаганчику» 15-го епізода таке рішення можливе. Але чи можливо воно не в «карнавальній», а в реальній дійсності?

Джойс відповідає на це питання і в «Портреті», і в «Уліссі». Ця відповідь: якщо родина, сім'я, церква – все потребує від людини «віддати себе», вимагає жертви життям та особистістю, то за людиною залишається право відмовитися. Цю відмову Джойс розуміє як звільнення та шлях до творчості. Він втілює це в афористичному «Non serviam» («Не буду слугувати») Стівена.



В «Уліссі» ця проблема - менш прямолінійно, ніж в «Портреті», без обговорення та проголошень, на рівні змалювання особистості героя, сприйняття ним світу – втілюється в І епізоді. Тут встановлюються складні стосунки, асоціативні ланцюжки образів: Ірландія – «Бідна Стара жінка» та «шовкова корівка» з пісень – бабуся-молочниця – постаріла, приречена померти мати Стівена; почуття до матері – почуття залежності – жага до свободи. Ці зв'язки так психологічно природні, що їх символічність непомітна: Стівен дивиться на море та згадує рядок віршів Суїнберна: «велика ніжна мати»; це викликає в його пам'яті його рідну матір та нещодавно пережите потрясіння її хворобою та смертю; крізь величезну чашу зеленої морської води він бачить чашку з зеленою жовчу, яка стояла біля її ліжка. Стівен відмовився тоді стати на коліна та прочитати молитву. Як вже відомо, епізод цей реальний; але самого Джойса просила про це не мати – вона була неприємна; просили інші члени родини. Джойс свідомо загострив обставини, коли примусив Стівена відмовити в останньому проханні своєї матері. Старенька, вимучена жінка (асоціативний образ: Бідна Стара жінка – Ірландія) благає жертви з боку сина. А це була б така жертва: він повинен відмовитися від себе, від нещодавно вибореної власної особистості, що визволилася від пут «сім'ї та церкви». Асоціативний рядок «працює» тут безпомилково: жертва заради матері – це як жертва заради батьківщини. І Джойс, і Стівен вбачають в цій ситуації не можливість шляхетного вчинку, а залежність. Залежність, яку треба подолати, щоб знайти себе.

Але ж, релігія, сім'я, батьківщина – вікові, безперечні цінності. Невже автор та його герой – чудовиська, що не приймають їх?

Як видно, в самому ставленні питання є відоме спрощення. Воно у слові «безперечні». Джойс ще в своїй першій цілком «наївній», книзі – в «Дублінцях» – показав, що синонімом всьому цьому може стати слово «парафіч».

Омертвілі, формалізовані, позбавлені живої віри форми релігії; сім'я, в якій відношення гидкі та безперспективні; і батьківщина, в минулому якої Джойс вбачає суміш героїства, зрадництва та помилок, а нині – лише безплідні спроби, що ведуть до нових жертв. Це – на одній чаші вагів; на другій – творчість, яка здатна відкрити людям очі на все це, але для своєї реалізації вимагає подолання, дистанціювання. Таким був вибір для Джойса. В цьому виборі особистість для нього важить не менш, ніж держава або країна. В цьому пильному, художньо доказовому баченні абсолютної цінності особистості на фоні будь-якої країни та будь-якої її величі – до того ж не тільки особистості генія, але й особистості усякого, «середнього», «маленького» або смішного *Everyman*'а, в вирішенні з цієї точки зору всіх співвідношень «малого» та «великого», ми вбачаємо сутність всіх новацій

Джойса, здійснену ним «модернізацію» семантичного поля літератури, а не тільки її форм.

#### Цитована література

1. Ряполова В., Саруханян А. «Нобелевский феномен» в ирландской литературе // Ирландская литература XX в.: взгляд из России. – М., 1997.
2. Maddox Jr. J.H. Joyce's Ulysses and the Assault upon Character. – Rutgers University Press, 1978 (переклад всюди наш).
3. The Letters of W.B. Yeats / Ed. by A.L. Wade. – L., 1954.
4. Letters of James Joyce. Vol. I / Ed. by S. Gilbert. – N.Y., 1957.
5. Anderson C.G. James Joyce. – L., 1986.
6. Joyce J. Ulysses. – Oxford University Press, 1993.
7. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. – М.-Л., 1963. – Т. 8.

#### Аннотация

В статье рассматривается дискуссионный вопрос об «ирландскости» Джойса в её главных аспектах: отношение писателя к судьбе и культуре Ирландии и национально-психологическое самоопределение автобиографического героя его романов.

#### Annotation

This essay represents for the discussion the problem of James Joyce's «Irishness» in its main aspects such as the author's attitude towards the destiny and the culture of his native Ireland and the national psychological self-determination of the autobiographical character of his novels.

А.А.Кавакин

### **ОТРАЖЕНИЕ ТОМИСТСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ПОЗНАНИЯ МИРА В РОМАНЕ ДЖ. ДЖОЙСА «ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА В ЮНОСТИ»**

ББК Ш 43 (ВЕЛ) (= 432.11) 6\*8 Джойс

**В** літературній критикі, як зарубěžної, так і отечественної, ім'я Джеймса Джойса (1882-1941) прочно асоціюється з модерністським експериментом, з руйнуванням традиційної форми вікторіанського і едвардіанського роману, коли происходит смещеніе акцентів

\* Ми усвідомлюємо незвичність термінів таких, як «ірландськість», «англійськість», «російськість», проте вони використовуються все ширше, тому, що нічим не замінимі, як і їх іншомовні відповідності (порівняємо: Pevsner N. The Englishness of English Art. – N.Y., 1956).

в подаче образов героев, в самом построении сюжета и повествования, когда в художественном произведении авторский голос претерпевает определенную трансформацию, уводящую его от позиции вездесущности и всезнания. Интересно отметить, что подобное новаторство Джойса во многих случаях парадоксально сочетается с использованием им различных элементов традиционного католичества.

Католическая эстетика, теория прекрасного, пронизывает многие произведения писателя, о чем неоднократно заявлял сам Джойс, что отмечает критическая литература и о чем открыто говорит Стивен Дедалус, главный герой «Портрета художника в юности». Вместе с тем? большинство исследований рассматривает католические мотивы произведений писателя либо сугубо в автобиографическом аспекте, либо как отдельный художественный прием, такой? как, епифания. Действительно, роман «Портрет художника в юности» построен на автобиографической основе, и в нем используется епифания как художественный прием, а многие детали католической обрядности становятся художественными деталями произведения. Однако подобная эстетизация, позитизация католического происхождения и на более глубинном уровне, когда основой композиции романа становится средневековая схоластика Фомы Аквинского.

Качественно новое жанровое свойство джойсовского романа «Портрет художника в юности», которое отмечается практически всеми исследователями творчества писателя, во многом возникает потому, что это произведение представляет собой иллюстрацию томистского познания мира. Некоторые критики определяют жанр романа «Портрет художника в юности» как роман воспитания [1], при этом, однако, не указывая, каким образом «воспитывается» герой – а ведь томистский способ познания мира становится концептуально значим для художественного произведения в целом.

Строгая иерархия и последовательность этапов познания внешнего мира соблюдены Джойсом до мелочей, и начальные главы романа могут быть приведены в качестве примера. Так, в соответствии с учением Аквината, процесс познания начинается с чувственного восприятия мира, сами же чувства могут быть разделены на внутренние и внешние. В иерархии пяти внешних чувств осязание занимает низшее место, будучи наиболее материальным. Далее, по восходящей линии, чувства расположены св.Фомой следующим образом: вкус, обоняние, слух и зрение. Материальные тела, воздействуя на чувства, оставляют свои чувственные образы, которые включаются в дальнейший процесс познания. Сравним приведенное описание внешних чувств с отрывком из первой главы романа Джойса: «Когда намочишь в постельку, сначала делается горячо, а потом холодно

\* Подробное описание схоластической системы Фомы Аквинского см. в книге Ю.Боргоша «Фома Аквинский» (М., 1975).

[осязание]. Мама подкладывает клеенку. От нее такой чудный запах [обоняние]. От мамы пахнет приятнее, чем от папы. Она играет ему на рояле матросский танец [слух], чтобы он плясал [зрение]» [2]. В данном отрывке показана работа познающего сознания ребенка – его «пятичувственное» первичное восприятие. Далее в романе, следуя гносеологической схеме св. Фомы, Джойс раскрывает сложность процесса познания, берущего начало в чувственных образах и ведущего к истине через интеллектуальное познание мира.

Кроме св. Фомы Аквинского, на основе учения которого описывается первый этап чувственного познания, интересен и другой источник. Игнатий Лойола в наставлениях к духовным упражнениям дает следующую рекомендацию о том, как нужно представлять ад: «Я очами воображения вижу необозримые пылающие огни и души, словно заключенные в горящие тела... Я ушами воображения слышу плач, вой, крик, богохульства против нашего господина Христа и против всех его святых...» Далее требуется, чтобы «обонянием воображения он ощущал запах адского дыма, серы, клоак и гнили...» И далее – «я в воображении вкушаю в аду горечь слез, печали, угрызания совести... Я осязанием воображения чувствую тот жар, который охватывает и сжигает души» (цит. по: [3, с.32]). Лойола написал «Духовные упражнения» для школ иезуитов, и Джойс, наверное, был знаком с ними, о чем свидетельствуют описание проповеди в третьей главе «Портрета художника в юности» и духовные упражнения Стивена в четвертой. Пятичувственное восприятие духовных упражнений, правда, поданное в нисходящем иерархическом порядке, сопоставимо с началом романа, где также показана работа внешних чувств, а рождение Стивена в данном случае соотносимо с его приходом если не в ад, то во враждебный ему мир, о чем говорит и концовка эпизода – стихотворение «И выкололо тебе глаза, Проси прощенья, егоза...» [2, с.206]. И.А.Влодавская, упоминая это стихотворение, констатирует присутствие затаенной угрозы этого мира и ее ощущения, которые нарастают в последующих эпизодах [1, с.105-106]. С другой стороны, проповедь в третьей главе романа – это уже не физическое рождение Стивена, а начало его духовного рождения, приводящего к отказу от религии в пользу искусства. Духовные упражнения героя в Бельведере – это высшая ступень его католического воспитания, из которого у Стивена было два выхода – церковь или университет. Встреча с девушкой у моря, будучи эпизодом-эпифанией, подсказывает ответ герою. Его томистское воспитание, начавшееся с рождения, заканчивается через определенный промежуток времени после проповеди, и затем наступает новый этап в жизни героя, основанный уже на экзегезе томизма, его переосмыслении с точки зрения художника.

Гносеология св. Фомы Аквинского, вслед за Аристотелем, выделяет четыре ступени познания науки, которые соответствуют этапам познания

окружающего мира. Первые четыре части романа «Портрет художника в юности» могут быть соотношены с этими четырьмя этапами, а пятая глава – своеобразным преодолением томизма, когда Стивен «устремляет дух к незнакомому ремеслу».

Первый этап – приобретение опыта (*empereia*) посредством пяти внешних чувств (*senses exterioris*) – уже был описан выше. В первой главе «Портрета художника в юности» Дедалус как бы накапливает материальные образы окружающего мира, отражение которых через внешние чувства порождает чувственные познавательные формы – *species sensibiles*. В первой главе такие чувственные образы Стивена только собираются его сознанием, они еще не упорядочены и не содержат никаких оценочных суждений – это всего лишь констатации фактов и ощущений: физических («Там было два крана, которые надо было повернуть, и тогда шла вода холодная и горячая. Ему сделалось сначала холодно, а потом чуть-чуть жарко» [2, с.210]); «Он сидел и смотрел на два кусочка масла у своего прибора, но не мог есть липкий хлеб. И скатерть была влажная и липкая» [2, с.211]), религиозных («Бог – так зовут Бога, так же как его зовут Стивен. Dieu – так будет Бог по-французски, и так тоже зовут Бога, и, когда кто-нибудь молится Богу и говорит Dieu, Бог сразу понимает, что это молится француз. Но хотя у Бога разные имена на разных языках и Бог понимает все, что говорят люди которые молятся по-разному на своих языках, все-таки Бог всегда остается тем же Богом, и его настоящее имя Бог» [2, с.214]), политических («–Теперь в газетах все только и пишут о политике, – сказал он. – Твои родители, наверно, тоже разговаривают об этом? – Да» [2, с.222]), сексуальных («Стивен взглянул на лица товарищей, но они все смотрели на ту сторону площадки. Ему хотелось спросить кого-нибудь, что это значит: – шупаться в уборной? Почему пять мальчиков из старшего класса убежали из-за этого? Это путка, подумал он» [2, с.239]).

Вторая глава описывает, как происходят начальные обобщения в сознании главного героя (этап ремесла, *techné*) с помощью внутренних чувств (*senses interioris*), когда чувственные познавательные образы группируются, сопоставляются, закрепляются и происходит оценка явлений материального мира. *Senses interioris*, по св. Фоме, характеризуются последовательной обработкой чувственных образов посредством общего чувства (*senses communis*), группирующего и сопоставляющего образы; воображения (*imaginatio*), закрепляющего и накапливающего их; памяти (*memoria*), понимающего и активно вспоминающего образы и, наконец, органа мышления (*vis cogitativa*), оценивающего чувственные образы. Примером такой работы сознания может быть следующий отрывок: «Он едва понимал собственные мысли и медленно повторял про себя: «Я – Стивен Дедал. Я иду рядом с моим отцом, которого зовут Саймон Дедал. Мы в Корке, в Ирландии. Корк – это город. Мы остано-

вились в гостинице «Виктория». Виктория. Стивен. Саймон. Саймон. Стивен. Виктория. Имена» [2, с.286].

Во второй части мы впервые слышим голос Стивена, оценивающий окружающий мир – переезды и обеднение семьи, различие между ним и отцом во время их поездки в Корк, первый сексуальный опыт Стивена и оценка им искусства (Байрон лучше Теннисона, участие самого Стивена в театральной постановке, выигрыш им премии). Р.Элмманн по поводу поездки Стивена в Корк говорит, что Джойс «заставляет Стивена вспомнить слово FOETUS»<sup>\*</sup> и что «в романе это слово заставляет Стивена размышлять о своих ощущениях созревания, в которых секс отталкивающ и неотвратим. Сознательно избегающий общения с девушками, Стивен размышляет о репутации своего отца как повесы» [4, с.37]. Восприятие и начало познания Стивеном сексуальной стороны жизни также описано Джойсом по законам гносеологии св. Фомы: «Но слово и картина, вызванная им, продолжали мелькать у него перед глазами, когда он шел обратно по дворику к воротам колледжа. Он был потрясен тем, что наткнулся в жизни на какие-то следы того, что до сих пор казалось ему гнусной болезнью его психики. Чудовищные видения, преследовавшие его, всплывали в памяти, с внезапным неистовством они вырастали перед ним из одних только слов. Он быстро поддался им и позволил затратить и разлить свое воображение, хотя и не переставал удивляться, откуда они берутся – из какого гнездилища чудовищных призраков. А когда эти видения одолевали его, каким же жалким и приниженным чувствовал он себя с окружающими, как метался и как был противен самому себе» [2, с.284-285]. Приведенный отрывок еще раз демонстрирует, как в процессе познания «работают» внутренние чувства (*senses interioris*). Так, в этом эпизоде слово Foetus, вырезанное на парте, провоцирует работу воображения (*imaginatio*) и памяти (*memoria*), когда «чудовищные вещи» появляются в памяти Стивена, порождая единый ассоциативный ряд. Сами томистские термины *imaginatio* и *memoria* употреблены Джойсом в этом отрывке в их общепринятом значении, что приводит к некой реминисцентности по отношению к схоластике св. Фомы. Заключительное предложение этой мизансцены – оценка познавательных образов, происходящая в органе мышления *vis cogitativa*: «жалким и приниженным чувствовал он себя», «был противен самому себе».

Следующий этап познания – знание (*episteme*) представляет собой уже высокую степень обобщения, когда из *species sensibiles*, чувственных образов, происходит выделение интеллигибельных познавательных форм (*species intelligibelis*) посредством активного интеллекта (*intellectus agens*). На этом этапе осуществляется переход от материальных к духовным формам познания, когда на основе чувственных форм образуются и накапли-

<sup>\*</sup> Плод, зародыш (*lat.*)

ваются интеллектуальные образы. Не случайно поэтому третья глава «Портрета художника в юности» посвящена духовному преображению Стивена, его возврату к Церкви после услышанной им проповеди. Как уже отмечалось выше, проповедь об аде возвращает нас к началу первой главы романа, когда только что пришедший в мир младенец начинает познавать материальную суть вещей. С точки зрения гносеологии св.Фомы третья глава – это своеобразное духовное рождение, начало познания интеллигибельной сути окружающего мира, которое в четвертой главе приводит к мудрости (*sophia*), высшей ступени процесса познания. По св.Фоме на этом этапе возможностный интеллект (*intellectus possibilis*) сохраняет и обрабатывает интеллигибельно познаваемые формы (*species intelligibiles*), превращая их в понятия (*verba mentis*) и разумные выраженные формы (*species expressae*).

В четвертой части познание мира по св.Фоме завершается познанием религии и отказом от нее, когда в эпизоде-эпифании Стивен встречает девушку у моря, что символизирует призыв мира и последующий отказ героя от служения церкви. Воспитание томиста не идет дальше четвертой главы, после чего главный герой обращается к искусству как высшей форме жизни. В пятой части эстетическая теория Стивена становится развитием учения св.Фомы, своеобразным неотомизмом, «прикладным Аквинатом», перенесением томизма в область эстетического.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что средневековая концепция познания мира, сформулированная св. Фомой Аквинским, становится одним из основных факторов, определяющих композицию романа «Портрет художника в юности» и этапы духовного развития его главного героя. Можно также добавить, что томистская гносеология оказывает влияние на стиль и поэтику произведения, как в построении отдельных эпизодов, так и в рамках всего романа. Стилистические особенности «Портрета художника в юности», конечно же, требуют более детального отдельного исследования, однако уже на данном этапе можно утверждать, что в анализируемом романе Джойса происходит своеобразная эстетизация средневековой схоластики. Это становится одним из поводов к появлению новаторских тенденций в формальной структуре художественного произведения и к литературному эксперименту, который впоследствии будет продолжен писателем в романах «Улисс» и «Поминки по Финнегану».

#### Цитированная литература

1. Влодавская И.А. Поэтика английского романа воспитания XX века. – К., 1983.
2. Джойс Дж. Собр. соч.: В 3-х т. – М., 1994. – Т. 1.
3. Великович Л.Н. Черная гвардия Ватикана. – М., 1985.
4. Ellmann, Richard. James Joyce. – Oxford, 1983.

Анотація

Стаття пропонує розгляд художньої форми роману Джойса «Портрет художника в юності» з точки зору томістської концепції познання світу, яка стала основним фактором, що визначає композицію твору, його стиль та етапи становлення головного героя.

Annotation

The article looks into the formal side of Joyce's *A Portrait of the Artist As a Young Man*, connecting it with the Thomistic theory of knowledge, which defines the novel's structure, its style and stages of the development of its hero's character.

О.Ю.Пышенко

**«СРЕДИ ПУСТЫННЫХ СМЫСЛОВ МЫ ПОСТРОИМ ДОМ»:  
ЛИРИЧЕСКИЙ МИР Н.ЗАБОЛОЦКОГО**

Ш40\*45+

Ш43(4Рос)(=411.2)6\*8

«Художественный мир Заболоцкого» – выражение очень корректное. Особенно, если мы понимаем мир как органическую систему с заданными параметрами (например, с физическими законами).

Заболоцкий свой художественный мир моделирует. Это мир, чрезвычайно убедительный пластически. Художественный мир Заболоцкого тотально проработан, совокупность структурных отношений внутри него создает устойчивую имманентную архитектуру.

Художественный мир – странное место (и время). С одной стороны, это пункт, в котором в наибольшей степени правомерно требование «судить поэта по законам, им самим над собой признанным» [1, т.7, с.124]. Непременное осознание условности художественного мира, требование не отождествлять его с миром реальным – аксиома.

С другой стороны, этот мир – художественная проекция картины мира автора, точка приложения самосознания «собранного человека» (Мамардашвили) [2], каким является автор. Значит – место, где осуществляется бытие, значит – прямой тоннель к онтологии.

А благодаря феномену эстетического завершения, художественный мир становится не только манифестацией проблем и противоречий, структурно присущих картине мира автора, но и поиском путей решения проблем.

Поэтому все характеристики художественного мира: пространство, время, особенности протекания различных процессов, психологические и социальные закономерности – насквозь ценностны, и их анализ имеет не просто описательно-систематизирующее значение, но и неизменно обращен к раскрытию художественного смысла.



Данная работа – попытка анализа одного аспекта художественной реальности (на материале стихотворения Н.Заболоцкого «Бродячие музыканты»).

Этот аспект – коммуникация внутри художественного мира, которая ведь тоже должна осуществляться по неким имманентным данному художественному миру законам. Без исследования коммуникативных стратегий, которые могут иметь место внутри художественного мира, его описание будет неполным.

Специфическую значимость коммуникация приобретает для характеристики лирического мира, монологизм которого в настоящее время все чаще ставится под сомнение.

Для художественного мира Заболоцкого коммуникация и – шире – коммуникативность особенно проблематичны. Организующим принципом этого мира является принцип антиномий. Контексты, составляющие антиномическую пару, замкнуты. От возможности или невозможности взаимодействия этих контекстов зависит судьба основной проблемы творчества Заболоцкого вообще – проблемы выхода из недолжного состояния мира к гармоническому его состоянию.

В стихотворении «Бродячие музыканты» такие замкнутые контексты, которые условно назовем «жизнь» и «искусство», вступают во взаимодействие, посредником которого является текст, т.е. осуществляют коммуникативное событие (если этого требует терминологическая точность, назовем это событие квазикоммунитивным, поскольку оно имеет место в художественном мире, а не в реальном). С осуществлением дискурса связано развертывание художественного смысла стихотворения, этапами которого становятся формирование самой возможности коммуникации, ее протекание и последствия.

Кратко рассмотрим эти этапы. Но предварительно сделаем важное замечание о характере коммуникативного события в художественном мире данного стихотворения. Здесь осуществляется эстетический дискурс, коммуникативное событие осмысливается как рождение художественного произведения. Закономерности протекания этого события эксплицируют концепцию художественного произведения у Заболоцкого.

Стихотворение состоит из четырех строфоидов. Первый строфоид включает четыре четверостишия и описывает первого из коммуницирующих субъектов. Субъекта этого можно назвать составным, поскольку это – три бродячих музыканта:

Закинув на спину трубу,  
Как бремя золотое,  
Он шел в обиде на судьбу.  
За ним бежали двое.  
Один, сжимая скрипки тень,

Горбун и шаромыжка,  
Скрипел и плакал целый день,  
Как потная подмышка.  
Другой, искусник и борец,  
И чемпион гитары,  
Огромный нес в руках крестец  
С роскошной песнею Тамары.  
На том крестце семь струн железных,  
И семь валов, и семь колков,  
Рукой построены полезной,  
Болтались в виде уголков. [2, с.37]

Отношения между музыкантами организованы двояко. Первый тип отношений назовем ипостасным (элиминируем до времени религиозный смысл, оставив представление об ипостасности как иерархической единичности). С этой точки зрения первый музыкант, трубач, противопоставлен второму и третьему, скрипачу и гитаристу, как единица качественно высшего уровня, второй и третий музыканты противопоставлены друг другу в рамках одного качественного уровня.

Такие отношения задаются уже стихами:

Он шел, в обиде на судьбу,  
За ним бежали двос.

Он «шел» – они «бежали». Иерархическая соотношенность здесь достаточно прозрачна.

Скрипач и гитарист различаются количественно как «маленький» и «большой». Противоположно их отношение к инструменту. Скрипка не проявлена в полной мере. Это лишь «скрипки тень». Скрипач составляет единое целое со своим инструментом, обладая в полной мере его свойствами: «скрипел и плакал».

Инструмент гитариста, наоборот, явно пространственно выражен и определен: «огромный крестец». И гитарист так же определен по отношению к гитаре, его активность направлена на нее как на объект: «искусник и борец, и чемпион гитары».

Явно выражено противопоставление двух музыкантов стилистически. А в структуре четверостиший это противопоставление доходит до зеркальности.

Во 2-м четверостишии:

Один, сжимая скрипки тень,  
Горбун и шаромыжка.

Упоминание инструмента находится в 1-м стихе, двучленная характеристика героя – во 2-м. Эта характеристика состоит из двусложного и четырехсложного слов, соединенных союзом *и*.

В 3-м четверостишии:

Другой, искусник и борец,

И чемпион гитары.

Инструмент упомянут во 2-м стихе, а двучленная характеристика героя содержится в 1-м и состоит из трехсложного и двусложного слов, соединенных союзом *и*.

Такая «чистая» противопоставленность еще более явно указывает на скрипача и гитариста как величины одного иерархического уровня. Характерно в этом отношении то, что их специальности тоже противопоставят друг другу количественно, а не качественно: скрипка и гитара – струнные инструменты. А первому музыканту количественно противопоставленные 2-й и 3-й противопоставят качественно, как струнные инструменты: скрипка и гитара – противопоставят духовому инструменту – трубе.

Однако вывод о том, что 1-й музыкант, с одной стороны, и 2-й и 3-й музыканты, с другой, находятся на разных иерархических ступенях, недостаточен.

Внимательно исследовав три четверостишия, мы приходим к заключению, что скрипач и гитарист по отдельности выражают и развертывают смысловые моменты, содержащиеся в свернутом виде в описании трубача.

Не зря описание 1-го музыканта составляют три стиха, а первое упоминание о 2-м и 3-м музыкантах включено в смысловое и ритмическое целое первого четверостишия.

«Бремя золотое» 1-го музыканта, «закинутое на спину», представляет явную контаминацию евангельских значений легкого бремени и креста, который нужно нести. Эти смыслы вступают в напряженное противоречие с «обидой на судьбу».

В описании же 2-го и 3-го музыкантов члены этой оппозиции проявляются, развертываются до очевидности. 2-й музыкант исчерпывающе выражает «обиду на судьбу», третий же соответствует той решимости, с которой «он шел». Причем характерно, что «разведенные» члены оппозиции не являются однозначными, а сохраняют диалектическую напряженность. Ведь получается, что «несение креста» соотносится здесь с «борьбой», а с покорностью ассоциируется «обида на судьбу».

То, как 2-й и 3-й музыканты обнаруживают значения, содержащиеся в 1-м, просматривается и в стилистической, и в ритмической, и в синтаксической организации трех четверостиший.

Итак, первый тип отношений, связывающих музыкантов, мы назвали ипостасным. Второй тип можно назвать эволюционно-иерархическим. Он обнаруживается при переходе к последнему в первом строфоиде, четвертому четверостишию. В нарушении смысловых и ритмических ожиданий описание 3-го музыканта оказывается более подробным и значительным, чем описания 1-го и 2-го. Это сразу смещает центр тяжести, движение смысла от первого четверостишия к четвертому начинает восприниматься

как эволюционное. Гитарист становится более значимой иерархически величинной, чем трубочник и скрипач.

Итак, внутри составного субъекта, каким являются бродячие музыканты, осуществляются, не отменяя друг друга, два типа отношений.

Музыканты в качестве коммуницирующего субъекта являются инициатором коммуникации. Но где же второй субъект дискурса? Специфичность коммуникативного события в «Бродячих музыкантах» в том, что этого субъекта нет. Пока нет. Задачей инициатора коммуникации становится формирование (выявление, пробуждение) этого субъекта из некоей инертной, некоммуникативной, немолчающей среды. Посмотрим, как это происходит.

Второй строфоид состоит из четверостишия и группы из пяти двустиший.

На стогах солнце опускалось,  
Неслись извозчики гурьбой,  
Как бы фигуры пошехонцев  
На волокнистых лошадях.  
И вдруг в колодце между окон  
Возник трубы волшебный локон,  
Он прынул вверх тупым жерлом  
И заревел. Глухим орлом  
Был первый звук. Он, грохнув, пал.  
За ним второй орел предстал,  
Орлы в кукушек превращались,  
Кукушки в точки уменьшались,  
И точки, горло сжав в комок,  
Упали в окна всех домов. [2, с.38]

Процесс взаимодействия субъекта коммуникации и инертной среды, его динамика описаны в группе двустиший. Структура этой группы, ее ритмический контраст с начальным четверостишием строфоида создают впечатление о многоэтапном процессе, развертывание которого последовательно описывается. В каждом двустишии описывается одна из ступеней процесса.

Первое двустишие противопоставлено предыдущему четверостишию характеристиками художественного мира, воплощенными в нем. Неопределенной протяженности действия («на стогах солнце опускалось») приходит на смену внезапное и конкретное «И вдруг... Возник». Пространственной неопределенности и смешению масштабов – локальность («в колодце между окон»).

Но все же это противостояние выглядит как переключение, а не резкий диссонанс. Образ «волшебного локона» не диссонирует образам четверостишия. Самим фонетическим обликом «окон – волшебный локон» близко «волокнистым лошадям». Ритмическое строение двустишия, где

нет пропусков схемных ударений и границы стихов совпадают с границами синтаксических сегментов, также не противоречит ритмической урегулированности четверостишия.

Первая ступень процесса – появление трубы – не несет в себе резкого противоречия состоянию среды, в которую труба попадает.

Следующее двустишие изображает вторую и третью ступени процесса. «Он прынул» и «заревел». Образ трубы становится подчеркнуто агрессивным. «Тупое жерло» контрастирует с «волшебным локоном», перемещая образ трубы из «поэтического» контекста («локонов» Пушкина, Батюшкова, Фета) в контекст «жизненный».

В сфере ритмической организации данное двустишие представляет собой поле борьбы двух тенденций: гармонизирующей и дисгармонизирующей.

Уже границы первого стиха делят предложение на две неравные части. Во втором стихе ритмически выделено слово «заревел». Стих этот разбивается надвое точкой после «заревел». А далее – перенос как доведенная до предела дисгармоничность ритма.

Но на этом фоне проявляется и гармонизирующая тенденция. После пропуска схемного ударения снова восстанавливается регулярное чередование ударных и безударных слогов. Словосочетание «глухим орлом» совпадает со своим ритмическим визави не только по месту ударений, но и по месту словоразделов. Более того, тупым жерлом – глухим орлом – богатая рифма.

Борьба двух тенденций вызывает представление о напряженности, о преодолении инерции.

Чрезвычайно напряженное противоречие представляет собой словосочетание «глухим орлом». Образ орла традиционен при изображении процесса творчества в поэзии XIX в. «Глухой орел» на этом фоне выглядит особенно трагически противоречиво.

Итак, первая ступень процесса – «возник» – является чем-то новым, неожиданным в окружающем мире, но не встречает сколько-нибудь существенного сопротивления.

Вторая ступень – «прынул» – не только обнаруживает трубу, но и описывает ее действие, движение. Это действие является агрессивным по отношению к среде, оно должно преодолеть определенной силы инерцию.

Но главной является третья ступень – «заревел». Это действие вступает в наиболее резкий конфликт со средой, ему приходится преодолевать наибольшее сопротивление.

В следующем двустишии происходит логический перелом, ощутимо проявляющийся в ритмическом строении двустишия. Первый стих – наиболее дисгармоничный ритмически. Крайняя дробность ритма выражается в появлении дополнительных ударений, в частоте словоразделов, в паузах,

вызванных синтаксическим строением. В фонетическом отношении кульминацией неблагозвучия является вторая часть стиха: [нгрхнуфп].

Второй же стих противостоит первому подчеркнутой ритмической правильностью.

В последующих двустишиях стихи заканчиваются запятыми, глаголы совершенного вида сменяются глаголами несовершенного вида, а существительные употребляются уже в форме множественного, а не единственного числа.

Группа двустиший обнаруживает в своей композиции явную симметрию. Первое и четвертое двустишия имеют женские клаузулы и урегулированный ритм, второе и третье двустишия зеркально отражаются друг в друге: соседние стихи двустиший соотносимы по дробности ритма, а дальние – имеют мужские клаузулы и урегулированный ритм.

Обобщая вышеизложенное, мы приходим к выводу, что многоступенчатый процесс предстает как постепенное обострение конфликта между действием и средой. Кульминация этого конфликта – стихи:

И заревел. Глухим орлом  
Был первый звук, он, грохнув, пал.

Затем инерция среды преодолевается, среда «растормаживается». После начального толчка следуют многократные повторяющиеся усилия:

Орлы в кукушек превращались,  
Кукушки в точки уменьшались.

Эти усилия подводят к резюме последнего двустишия:

И точки, горло сжав в комок,  
Упали в окна всех домов.

Завершением процесса оказывается достигнутая крайняя системность ритма, соответствующая системности в смысле: «в окна всех домов».

Звуки у Заболоцкого принимают визуально наглядное и предметное обличье. Это орлы-кукушки – точки. Величественный и трагический первый звук – «глухой орел» – «пбл». Движение звука – вверх из трубы и затем вниз, на землю. Потом «орль» превращаются в «кукушек». «Кукушки» трагестизируют «орлов», снижают их величественность, очевидно, противостоят их включенности в поэтическую традицию. «Орел» должен умалиться и стилистически, и количественно. Только достигнув величины и значимости «точек», звуки достигают цели.

А какова эта цель? Дальнейшее развертывание стихотворения подтверждает, что цель – найти слушателя. Фактически же получается, что, вторгаясь в инертную, некоммуникабельную среду, однородную и неакцентированную, и структурируя ее, труба формирует, выделяет из нее слушателя, адресата.

Обратим внимание на тот факт, что во фразе «горло сжав в комок» существительные употреблены в форме единственного числа. Процесс

взаимодействия звуков со слушателем глубоко индивидуален. «Точки» должны упасть «в окна всех домов».

Итак, процесс создания ситуации, в которой возможна коммуникация, идет через преодоление данного состояния мира к новому его состоянию (которое характеризуется структурной определенностью).

В ходе этого преодоления и сам инициатор коммуникации претерпевает изменения. Пафос музыки снижается, она дробится, чтобы вступить в контакт со слушателем.

В следующем строфоиде находим подтверждение выводу о том, что и музыка, и среда изменяются:

Тогда горбатики, скрипочку  
Приплюснув подбородком,  
Слепил перстом улыбочку  
На личике коротком,  
И, визгнув поперечиной  
По маленьким струнам,  
Заплакал, искалеченный:

Тилим-там-там! [3, с.39]

Скрипач и так «скрипел и плакал целый день», но только здесь он «заплакал». Его действие, постоянно-неопределенное, актуализировалось в измененном мире. Здесь впервые появляются реальные звуки, а не их метафорическое описание. Подготовка, которую провела труба, выпускает «тилим-там-там» в самую ткань стихотворения.

Чтобы продолжить истолкование смысла стихотворения, обратим внимание на пространственные ориентации, существующие в его художественном мире.

Рассматривая первый строфоид, мы говорили об образе Креста. Он встречается не только в аллюзии на евангельский текст, но и в описании гитары, «огромного крестца».

Во втором строфоиде этот образ визуализируется и накладывается на строение мира как такового:

На стогнах солнце опускалось,  
Неслись извозчики гурьбой.

Здесь вертикальное и горизонтальное перемещение перекрещиваются самым явным образом.

Движение «звуков» в «колодце между окон» ориентировано вертикально. А «горбатики» выражает всем своим обликом противоположную ориентацию: «низ», «маленькое», «горизонталь». Уменьшительные суффиксы, смысл слов «приплюснув», «коротком», «поперечиной», «маленьким» – все иллюстрирует это положение.

Сама структура стиха:

«Тиллям-там-там», –  
подчеркнуто горизонтальна.

Движение звуков трубы предстает как порыв к преодолению «низа», «горизонтали». О противостоянии «верха» и «низа» у Заболоцкого как должного и недолжного писал Ю.М.Лотман [4, с.176]. Но порыв трубы оказывается бесплодным без возвращения вниз. Общее ничего не достигает без превращения в индивидуальное.

Чтобы величественное «дошло», оно должно превратиться в «жалостливое», как это видно в насквозь «горизонтальном» «горбатике». «Орел», превратившийся в «кукушку», в самом деле калека. Но именно этот калека производит удивительный эффект, описанный в следующем строфоиде:

Система тронулась в порядке.  
Качались знаки вымысла.  
И каждый слушатель украдкой  
Слезю чистой вымысла,  
Когда на подоконниках  
Средь музыки и грохота  
Легла толпа поклонников  
В подштаниках и кофтах. [3, с.39]

В первом же стихе усиливается представление о чрезвычайной структурной организованности. Здесь сразу два указания на системность: «система» и «в порядке». Чрезвычайно системно и ритмическое строение, с регулярным чередованием полноударных и неполноударных стихов, а также мест словоразделов в первом четверостишии. Вступление «искалеченного» скрипача не вредит системности, но развивает ее принцип.

Система оказывается не статичной, а динамической: она «тронулась». Она материальна, но связана с идеальным как план выражения с планом содержания: «знаки ~~вымысла~~».

Четверостишие вызывает в памяти «Над вымыслом слезами обольюсь» Пушкина. И пушкинское же, подразумеваемое, «гармонией уплююсь» углубляет понимание системообразующего движения в стихотворении Заболоцкого как движения гармонизирующего.

Момент индивидуального воздействия музыки усиливается. Адресат – «каждый слушатель». Но напряженность, проблематичность в выделении этого слушателя остается. «Каждый слушатель» – «толпа поклонников». Здесь противоречие не только количественное. «Слушатель» и «поклонник» – противоречие качественное.

Е.Эткинд пишет: «Наиболее частое слово в «Столбцах» – толпа (или его синонимы)... центральный художественный факт «Столбцов» – стертость героя-человека толпой, вещами или натюрмортами» [5, с.489].

«Толпа» в стихотворении появляется не впервые. Еще во втором строфоиде мы видим ее синоним – «гурьбой».



Коммуникативная инициатива, которая исходит от трубача, дробит эту однородную «гурьбу»: «в окна всех домов». Вступление же скрипача вызывает очищение в душе «каждого слушателя». «Слезюю чистой вымылся» – чрезвычайно наглядный образ катарсиса.

Но как в музыке остается напряженность, не решенная раз и навсегда проблема: «среди музыки и грохота» (учитывая «грохнув» из второго строфоида, «грохот» воспринимается как знак дисгармонии), так и адресат насущно проблематичен. Логически в тексте «каждый слушатель» следует за «толпой поклонников» («толпа» входит в придаточное предложение, «слушатель» – в главное). Но здесь инверсия, и «толпа» оказывается в постпозиции. Отметим еще одну визуализацию креста: «толпа поклонников» «легла» «на подоконниках» (а, например, не села), а дом, колодец, несомненно, вертикален.

Итак, если первый этап действия «трубы» был этапом подготовки коммуникативной ситуации, формирования этой ситуации, то со вступлением скрипача начинается собственно коммуникативное событие, появляется и автор, и адресат текста. Текст может актуализироваться только в превращенной форме, только применившись к воспринимающей способности адресата. Интенции инициатора коммуникации, оказывая влияние на адресата, реализуются в тексте в измененном виде.

Но и этот этап коммуникативного события оказывается подготовительным по отношению к следующему, когда «все умолкло»:

Но богослов житейской страсти  
И чемпион гитары  
Подъял крестец, поправил части  
И с песней нежною Тамары  
Уста отважно растворил.  
И все умолкло.  
Звук самодержавный,  
Глухой, как шум Куры,  
Роскошный, как мечта,  
Пронесся...  
И в этой песне сделалась видна  
Тамара на кавказском ложе,  
Пред нею, полные вина,  
Шипели кубки дотемна,  
И юноши стояли тоже.  
И юноши стояли,  
Махали руками,  
И страстные дикие звуки  
Всю ночь раздавались там...

Тилим – там– там! [3, с.39]

С самого начала строфоида литературные параллели, которыми вообще насыщено стихотворение, как бы педалируются, их число резко возрастает.

Во-первых, явственно выступают из подтекста на первый план евангельские мотивы. Это уже не только «крестец», но и «богослов житейской страсти». Это сочетание почти оксюморонно, как почти противоположны два значения слова «страсть». Здесь актуализируется евангельское значение, но остается и другое.

Поэзия XIX в., параллели из произведений которой мы видим в стихотворении, при ближайшем рассмотрении оказывается поэзией по преимуществу романтической. Отметим, что в ранних редакциях стихотворения широко использовались лексика и словоформы XVIII в. Затем поэт сузил контекст заимствований. Романтизм как выражение высшей степени «поэтичности» оказывается тем контекстом, с которым сталкивается контекст жизненный. Так обеспечивается радикальное противоречие между сферами жизни и искусства – адресата и автора коммуникативного события.

Слово «страсть» – одно из наиболее употребительных и значительных слов для романтической поэзии. Но этот поэтизм прозаизируется, приходя в столкновение с нарочито прозаическим «житейской». Это проясняет нечто и в значении «богослова». Если попытаться приблизительно изложить суть выражения «богослов житейской страсти», то выйдет следующее. Жизнь есть страсть, страдание. Страдание – следствие непримиримого столкновения двух контекстов, «житейского» и «поэтического». Но 3-й музыкант – не просто исследователь или повествователь «житейской страсти», но «богослов». Он выражает волю к преодолению страдания, не признает его самодовлеющей природы. Поэтому 2-й музыкант сливается со скрипкой, он непротиворечив. А 3-й музыкант – весь борьба и противоречие.

С другой стороны, «житейская страсть» – в этом выражении ощутим оттенок «страсть как чувство». В этом контексте слово «богослов» напоминает о значении слова «религия» – «связь». «Богословие» связывает, уязвляет обычное, обыденное, житейское с чем-то, вне его лежащим.

Мы уже отмечали, что в данном строфоиде возрастает контекстуальность, цитатность. На «крестце», т.е. на позвоночнике, играл лирический герой еще одного произведения. Это произведение – «Флейта – позвоночнику»:

Я сегодня буду играть на флейте,  
На собственном позвоночнике. [6, с.250]

В этой поэме найдем параллель и другому оттенку значения «крестца» у Заболоцкого:

Творись, распятью равная магия.  
Видите –  
гвоздями слов  
прибит к бумаге я. [6, с.258]

С распятием отождествляется процесс творчества. Но в начальном пиастишии строфоида – еще одна реминисценция из Маяковского. Вспомним «Облако в штанах»:

Я раньше думал –  
Книги делаются так:  
Пришел поэт,  
Легко разжал уста,  
И сразу запел вдохновенный простак –  
Пожалуйста! [6, с.235]

Действительно, «пришел», «разжал уста», «запел» и «вдохновенный простак».

Но только не «легко разжал уста», а «уста отважно растворил». Разница существенная, полемическая. Именно словесное искусство требует «отваги», именно поэзия оказывается «богословием житейской страсти».

«Песнь Тамарь» оказывает реминисценцией из лермонтовской «Тамарь»:

На мягкой пуховой постели,  
В парчу и жемчуг убрана,  
Ждала она гостя. Шипели  
Пред нею два кубка вина  
Сплетались горячие руки,  
Уста прилипали к устам,  
И странные, дикие звуки  
Всю ночь раздавались там... [7, с.337]

Здесь цитатность словно нанизывается. Сюжет «Тамары» (любовь и роковая расплетя) схож с сюжетом импровизации из «Египетских ночей» Пушкина. Образ 3-го музыканта явно ориентирован на соотнесение с импровизатором. В образе вдохновенного итальянца у Пушкина явственно обозначается столкновение стихий поэтического и житейского, что столь важно для стихотворения Заболоцкого.

Эта нанизывающаяся цитатность крепко сцементирована. «Вдохновенный простак», который «сразу запел» – это же импровизатор. А образ орла, важный для стихотворения Заболоцкого, встречается в импровизации итальянца у Пушкина:

Орлу подобно, он летает.

Перепевая «песнь Тамарь», Заболоцкий усиливает некоторые посторонние акценты. Вместо «Шипели пред нею два кубка вина» в стихотворении «Бродячие музыканты»:

Пред нею, полные вина,  
Шипели кубки дотемна  
И ююши стояли тоже.

Акцентируется вертикаль, что в сочетании с горизонталью: «Тамара на кавказском ложе», – снова визуализирует крест.

Чарский предлагает импровизатору тему: «Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением».

Противостояние «поэт – толпа», «поэтическое – житейское», более всего проявленное в романтизме, является ключевым для стихотворения Заболоцкого. Крест, чей образ пронизывает стихотворение, визуализирует это противоречие и указывает на его специфический характер. Заболоцкий рассматривает ту же проблему, которой озабочен романтизм. Но решение этой проблемы в художественном мире стихотворения полемично по отношению к романтизму. Идейное противостояние поэта и толпы разрешается в дискурсе. Роль инициатора коммуникации принадлежит искусству, которое своим вторжением в инертную среду, «жизнь», структурирует и гармонизирует ее, создавая возможность коммуникации. Собственно текст, актуализирующийся в процессе коммуникации, в стихотворении озвучен только как «тилим-там-там».

Содержание «песни Тамары» передается не как объективное звучание (тилим-там-там), но как версия текста, которой владеет адресат:

И в этой песне сделалась видна  
Тамара на кавказском ложе.  
Пред нею, полные вина,  
Шипели кубки дотемна  
И юноши стояли тоже.  
И юноши стояли,  
Махали руками,  
И страстные дикие звуки  
Всю ночь раздавались там...

«Песнь Тамары» оказывается городским романсом, в котором эмоциональность превышает запас выразительных средств, а романтическая страсть вырождается в чувствительность. Но только так искусство может актуализироваться. Только во взаимодействии с воспринимающим сознанием рождается произведение. До этого взаимодействия была «роскошная песнь Тамары» или «нежная песнь Тамары». Характерно, что эпитеты «роскошная», «нежная» могут принадлежать противоположным стилистическим контекстам – и контексту высокой поэзии, и контексту мещанского романа. Их стилистическое обличье скрыто.

Отметим, что «песнь Тамары» как будто не разворачивается во времени, но целиком, как некий локус, сначала находится на (в?) гитаре, а потом исходит из уст гитариста:

Огромный нес в руках крестец  
С роскошной песнею Тамары.

\*\*\*

И с песней нежною Тамары  
Уста отважно растворил.

Искусство предстает «вещью в себе», пока в результате взаимодействия с реципиентом не создается произведение.

Рассматривая первый строфоид, мы отмечали, что 2-й и 3-й музыканты выражают смысловые моменты, объединенные в 1-м. Это положение сохраняет свою правильность до определенной степени и в дальнейшем развертывании стихотворения. Во втором строфоиде (описание первого музыканта) заключены соответствия и третьему (описание 2-го музыканта), и пятому (описание 3-го музыканта) строфоидам.

2-й стр.	—	3-й стр.
«точка»		«маленьким» и т.п.
«горло став в комок»		«заплакал» и т.п.

2-й стр.	—	5-й стр.
«глухим орлом»		«звук...глухой»
«прянул вверх»		«подъял крестеи»

В этой логике 3-й музыкант четко со-противопоставлен 2-му.

Но есть и вторая логика – логика эволюционно-иерархического развития смысла. Принцип системности усиливается по мере развертывания художественного смысла. В начале пятого строфоида явственнее логика «но», по мере его развертывания усиливается логика продолжения, вбирания, развития. На смену «и все умолкло» приходит «тилим-там-там».

Искусство, довлеющее себе, непрявленное вовне, которое воплощает образ трубача, 1-го музыканта, включает в себя все формы своего проявления (2-й и 3-й музыканты). С этой точки зрения оно наиболее значимо. Но непрявленное, невоспринимаемое искусством, с другой стороны, является лишь подготовительным этапом для коммуникативного события, в котором искусство осуществляется как произведение.

Противоречие жизни и искусства – крест. Благодаря нанизываемой цитатности оно осмысливается как вечно существующее и вечно преодолеваемое, но никогда не преодоленное.

Произведение предстает как осуществленная реальность, возникающая во взаимной обращенности и встречном движении интенций автора и слушателя. Произведение представляет собой именно эксплицитное существование искусства, не нечто «внесуществующее», не «сверхличный предел сообщаемости ... интерсубъективного содержания и приобщаемости к нему субъектов коммуникации» [8, с. 13].

Произведение оказывается больше обеих версий текста: и авторской, и слушательской. Но превращение это осуществляется не в области идей, а эксплицитно, в реальности поступка, в бытии причастных друг другу целых.

Последний строфоид имеет обобщающе – резюмирующее значение.

Певец был строен и суров.  
Он пел, трудясь, среди дворов,  
Средь выгребных высоких ям  
Трудился он, могуч и прям.  
Вокруг него система кошек,  
Система окон, ведер, дров  
Висела, темный мир размножив  
На царства узкие дворов.  
Но что был двор? Он был трубою,  
Он был тоннелем в те края,  
Где был и я гоним судьбою,  
Где пропадала жизнь моя.  
Где сквозь мансардное окошко  
При лунном свете, вся дрожа,  
В глаза мои смотрела кошка,  
Как дух седьмого этажа. [3, с.40]

В первом четверостишии ритмически явно выделен второй стих. Он – воплощенная системность. «Пение» – не бесплодный порыв, но «труд упорный». Система повторов («строен и суров» – «могуч и прям», «пел, трудясь» – «трудился он») создает впечатляющую картину. То, что четвертый стих ритмически соответствует второму, усиливает впечатление от повтора, впечатление непрерывных, могучих усилий, которые прилагает 3-й музыкант.

Это четверостишие настойчиво утверждает образ вертикали: «строен», «прям» и даже «выгребных высоких ям». И «дворь» в контексте стихотворения безусловно вертикально ориентированы. На что же направлены титанические усилия «певца»?

Вокруг него система кошек,  
Система окон, ведер, дров  
Висела, темный мир размножив  
На царства узкие дворов.

Ритмически четверостишие очень правильно. Выделен пропуском схемного ударения и инверсией последний стих.

«Система» вокруг «певца» «висела». Очевидно, его труд состоит в том, чтобы удерживать эту систему. Система «знаков вымысла» накладывается на «систему кошек», «искусство» систематизирует и гармонизирует «жизнь».

В этом четверостишии находим контаминацию смыслов, похожую на подобное явление в первом строфоиде. Эта контаминация – во фразе «цар-

ства узкие» (которые, если учесть их антитезу – «темный мир», предстанут как соединение евангельских выражений: «Царствие Небесное» и «узкие врата»). В этом выражении, как и в первом строфоиде, сохраняется диалектическая противоречивость, напряженность.

Система действительно оказалась полным отождествлением двух контекстов

Но что был двор? Он был трубою.

«Труба» является «тоннелем» в мир искусства. Но в этом мире «пропадает» жизнь. Слово «пропадала» выделено ритмически пропуском схемного ударения.

Значение этого слова в контексте стихотворения можно интерпретировать довольно широко. Шестой строфоид симметричен I-му по месту расположения и равен по количеству стихов. В обоих строфоиде мы отметили сходный прием – контаминацию евангельских значений.

В таком случае «гоним судьбою», «пропадала жизнь моя» соответствует «в обиде на судьбу» из первого строфоиде. Композиция оказывается кольцевой. «И я» соотносится с «он». Результатом коммуникативного акта является объединение всех на почве «обиды на судьбу».

Второе значение «пропадала» – «исчезала». Действительно, как мы уже отмечали, искусство и жизнь вступают в противоречие, их интенции перекрещиваются. Искусство «пропадает» в жизни, жизнь «пропадает» в искусстве. Коммуницируют не «жизнь» и «искусство», а некие измененные, првращенные субъекты.

Где был и я гоним судьбою,  
Где пропадала жизнь моя.  
Где сквозь мансардное окошко  
При лунном свете, вся дрожа,  
В глаза мои смотрела кошка,  
Как дух седьмого этажа.

Сквозной повтор «где» сообщает интонации нагнетающуюся эмоциональность и служит усилению семантики объединения, общности.

Возможность для коммуникации, которую создало искусство, оказывается способной усилить коммуникабельность всей сферы «жизни». «В тех краях», в измененном, актуализированном в дискурсе мире, оказывается возможным заглянуть в глаза другому существу, «кошке» (отметим исключительно болезненное для Заболоцкого отсутствие общения с миром животных).

Ветликаль, которую так настойчиво и упрямо «держит» искусство, поднимает жизнь до возможности общения. Жизнь обретает смысл и высоту, а индивидуальность самое себя выделяет из толпы только «выговариваясь», тлько осуществляясь в языке.

Порыв вверх не оказывается бесплодным. «Мансардно окошко» принадлежит «системе кошек», но находится на самом верхнем ее этаже.

### Цитированная литература

1. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – М., 1962. – Т.7.
2. Мамардашвили М.К. Введение в философию // Мамардашвили М.К. Необходимость себя. – М., 1996.
3. Заболоцкий Н.А. Столбцы и поэмы. Стихотворения. – М., 1989.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.
5. Эткинд Е. В поисках человека // Е.Эткинд. Там, внутри. – СПб., 1997.
6. Маяковский В.В. Собрание сочинений: В 12 т. – М., 1978. – Т.1.
7. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах. – М., 1969. – Т.1.
8. Тюпа В.И. Онтология коммуникации // Дискурс. – Новосибирск. – 1998. – №5-6.

### Анотація

Ця робота є спробою аналізу художнього світу вірша Н.Заболоцького «Бродячі музики» в одному з його аспектів, а саме з точки зору комунікаційних процесів, які здійснюються в художньому світі згідно з іманентними цьому світові законами. Оскільки в художньому світі цього вірша втілюється естетичний дискурс, закони цієї події виявляють авторську концепцію художнього твору.

### Annotation

This article is an attempt of analysis of the artistic world of Zabolotsky's poem «Vagabond musicians» in one of its aspects – namely communicative processes taking place in artistic world according to immanent laws. It is an aesthetic discourse that is carried out in the artistic world of the poem, that is why the character of this event explicates the author's concept of the work of art.

**И.В.Кочергина**

### ЛОГИКА МИФА И СЮЖЕТА В РОМАНЕ А.ПЛАТОНОВА «ЧЕВЕНГУР»

ББК Ш 43 (4 Рос) (=411.2)6\*8 Платонов

**О**дной из характерных черт искусства XX века является обращение его к своим древнейшим истокам. В сознании, подготовленном высокой оценкой мифа в романтической эстетике, глубокой рефлексией и «диалектикой души» классической литературы XIX века и, наконец,



м и структуралистическими концепциями культуры, прочно архаические мифологемы.

ский подход «реабилитировал» миф, выведя его из сферы древностей. Мифологическое сознание отныне считается частью человеческого сознания вообще, с момента его возникновения по сей день. Как считали К.Г.Юнг и последователи его психологической концепции, древнейшие мифологические символы оказали огромное влияние на человеческое мировосприятие, связывая отдаленные единицы в единое человечество. Эти символы, мифотипы, известные практически всем эпохам и культурам, областью организации осознанной деятельности субъекта, наделяющей его в его сознании картину мира, оставаясь в запасе самого сознания. Эти знаки чаще воспринимаются и современными человеком, чем непосредственно им генерируемые. Они связывают с происхождением и развитием самого субъекта, который полагает их как уже объективно данные.

Самый диктат мифологических структур, с одной стороны, обеспечивает ощущение повторяемости, устойчивости в этом мире, но, с другой, делает его объектом возможной манипуляции. В этом смысле мифологическое сознание представляет для XX столетия особую актуальность. Для человека архетипические средства ориентации могут целенаправленно использоваться идеология, СМИ, реклама и тому подобные механизмы воздействия на общественное сознание и поведения.

— одна из немногих сфер духовной деятельности, где миф сохраняет изначальную созидательную направленность. Преобразование бесконечного числа дремлющих возможностей в живой целостный образ сопоставимо с внутренней логикой развития мифа, регуляторного принципа сакральной вселенной. Миф — нечто вторичным по отношению к личностному творчеству, взятому отдельно в синхроническом аспекте, миф шире, чем как часть единой во множественных проявлениях деятельности человеческого духа. Такое понимание проблемы дает возможность увидеть мифе исходном (архаическом, языческом, христианском) и мифе в художественном образе, и мифе авторском, который, встраиваясь в систему, создает сам человек-творец, как о сторонах регуляторного принципа космоса и его образного эквивалента в человеческом мире.

Миф существовал не только в виде повествования, одна из форм в большей мере переняла его способность к овладению словом. Мифопоэтические элементы обоих порядков составляют неотъемлемую часть художественного целого романа — ве-

ки до последних пьес, – что все они образуют как бы единый текст<sup>\*</sup>, целостный мир повторяющихся циклов рождения и гибели героев-творцов и их возрождения в новой попытке приближения к мировой гармонии. Благодаря этому «метасюжету» часто встречающийся в платоновских произведениях трагический финал не наполняется безысходностью конца, а становится началом нового круга жизни. Таким образом, можно сказать, что в основе всего его творчества лежит мифологический архетип вечного круговорота бытия, сообщающий ему свою внутреннюю логику.

Как нам кажется, мифологической логике, то есть логике динамического разворачивания мифологического архетипа, подчинены и сюжеты многих отдельных произведений А. Платонова, в частности романа «Чевенгур», являющегося как бы концентрированным воплощением всего «метасюжета» писателя. Сюжет и «двигающие» его герои представляют собой тот уровень художественного произведения, на котором «сквозящие» архаические мифологемы составляют особую семантическую систему, определяющую глубину смысла романа.

Сюжет «Чевенгура» построен на путешествии (сам автор называет его «путешествием с открытым сердцем»), а точнее нескольких путешествиях сопоставленных друг с другом героев, каждый из которых делает попытку сотворения совершенного мира (или поиска такого его состояния, «где бы нашел его человек родным», то есть поиска истины о мире). Каждый из них идет своим путем, но все они в результате ведут в одну точку. Путешествия эти являются перемещениями в пространстве не только «по горизонтали», как мы привыкли их воспринимать, но и «по вертикали». Так «уходит» на дно озера рыбак Дмитрий Иваныч, отец Александра Дванова, за тайной смерти, которая видится ему как «другая губерния» [3, с.9]. Тот же путь, в конце концов, повторяет и его сын, отправляясь «за ним», то ли чтобы «пожить в смерти» вместе с ним, то ли чтобы воскресить его для «живой жизни»<sup>\*\*</sup>. Все дороги в «Чевенгуре» кажутся бессмысленными: герои, пройдя их до конца, возвращаются к началу (маршрутом путешествия А. Дванова Платонов с картографической точностью описывает круг по Воронежской губернии). Но с другой стороны, существование пути является необходимым условием существования самих героев, так что даже не

<sup>\*</sup> Это наблюдение принадлежит Н.Мальгиной [2], которая связывает эту особенность творческой манеры писателя с усвоением им художественного опыта русского символизма. Наше мнение, высказываемое далее, не отвергая этой точки зрения, ставит проблему истока и реминисценций у А.Платонова как проблему соотношения сознательного и бессознательного в его творчестве.

<sup>\*\*</sup> Смерть, как и жизнь, тоже является направленным движением: «...Я теперь скоро умру к тебе...», – обращается Саша Дванов к отцу и даже прчет *посошок* на его могиле, наверное, чтобы легче было потом идти к нему [3, с.23].

ясно, герой ли выбирает свою дорогу, или путь ведет его туда, где его больше всего ждут\*.

В «Чевенгуре» даже время приобретает пространственные характеристики движения: «Он (Захар Павлович – И.К.) теперь почувствовал время, как путешествие Прошки от матери в чужие города. Он увидел, что время – это движение горя...» [3, с.39]. Для мифологической логики время – это «вещество», движение которого не вечно и обратимо, поэтому временные рамки для романа не суть важны. Время сжимается в точку, к которой стремятся творцы Чевенгура, имя которой – конец времен. В этом конце заключается снятие длительности и ценности «горизонтальных» путей и перенос акцента на «вертикальное» перемещение.

Вертикальное членение мира на три уровня, воплощенное в мифологии мирового древа, в художественном пространстве романа определяет цель и смысл всех дорог Чевенгура. Город, в котором наступает конец времени, для мифологического сознания является сакральным центром мира, где происходит последняя борьба между хаосом и космическим миропорядком, которую ведет герой-демиург. Здесь мировое древо «является доминантой, определяющей формальную и содержательную организацию вселенского пространства» [4, с.399]. Это пространство организовано в виде системы распределения значимых бинарных оппозиций (верх – низ, небо – земля, земля – нижний мир, огонь – вода и др.) и состоит из трех уровней, каждому из которых присущи особые идентификаторы. Верхний уровень – небо, горный мир, мир ясности и веры. Его идентификаторы – яркий свет, солнце, чью враждебную энергию, вызывающую засуху и голод, чевенгурцы хотят сделать дружественной, птицы, выделенные в особый класс живых существ, соотносенных с верхом и небом. Средний уровень – мир людей, поиска и дорог. Его идентификаторами традиционно считаются растения и копытные животные. В «Чевенгуре» это буйно разросшиеся дикорастущие травы и «ожившие» плетни, крыши домов, даже лапоть, и, конечно, степь, наступающая на покинутые человеческие жилища и заброшенные дороги. Наверное, единственное животное в романе представлено удивительной лошадью Копенкина, Пролетарской силой, мифической прародительницей лошадей, съедавшей «по осьмушке делянки молодого леса» и запивавшей ее «небольшим прудом в степи» [3, с.96]. И, наконец, нижний мир – уровень, ассоциирующийся со смертью, тайной, знанием, миром предков. Определители-идентификаторы этого уровня на страницах романа появляются с постоянной настойчивостью, что говорит о важном месте, которое этот уровень занимает в его образном пространстве. Это вода, причем стоячая (озеро, пруд), так как высохшие русла рек

\* «Копенкин особо не направлял коня, если дорога неожиданно расходилась надвое. Пролетарская сила самостоятельно предпочитала одну дорогу другой и всегда выходила туда, где нуждались в вооруженной руке Копенкина» [3, с. 97].

становятся дорогами, путями движения и жизни, противопоставленными замиранию и умиранию. Это обитатели водоемов и хтонические существа – рыбы, наверное знающие тайну смерти, земляной червь, мысль о котором мучает Захара Павловича. Мифологическая логика связывает между собой рождение и смерть, тайну и знание, обладание которым несет гибель человеку, который стремится к нему несмотря ни на что.

Явная закономерность есть в том, что в пространственном членении художественного мира «Чевенгура» менее всего выражен верхний уровень, практически нет птиц (только воробьи и куры), а о Чевенгуре просто сказано, что птицы там не поют. Солнце выступает скорее как враждебная человеку стихия огня, сжигающего его посевы и обрекающая на голодную смерть. Устремление героев романа направлены отнюдь не вверх, к небу, они редко замечают его над головой, а если и смотрят в него, то в основном ночью и видят его «перевернутым», как «небесное озеро» [3, с.24].

Напротив, образы-символы, связанные с нижним уровнем, встречаются в романе очень часто в восприятии самых разных героев. Особо выделен образ озера и рыбы в нем, от которого начинается «путешествие с открытым сердцем» и в котором оно завершается. Жизненный путь Дванова зеркально отражается в судьбе города Чевенгура, который не случайно грезится другому его творцу, Чепурному, «весь в коммунизме, как рыба в озере» [3, с.162].

Чевенгур буквально совершает вертикальное перемещение вниз, «в озеро», в подземный мир дорогих умерших, раскрытых тайн и последних истин, его как бы затягивает гигантская воронка, верх которой потом зарастает буйными степными травами, так что небо над Чевенгуром становится похожим на степь и фактически исчезает. Исчезают движение, дороги и, следовательно, возможность исхода из изменившегося города. Мифологическая логика разворачивания событий делает гибель Чевенгура необратимой и, с обычной точки зрения, нелепой и «машинальной»<sup>22</sup>, то есть предрешенной и уже свершившейся до нападения случайного казачьего разъезда. В критике существуют даже расхождения относительного того «красным» или «белым» был отряд, наткнувшийся на Чевенгур в степи,

<sup>22</sup> «Прочтите «город» наоборот – выйдет «дорога»: они антиподы» [5, с. 386].

<sup>23</sup> А.Платонов употребляет этот странный эпитет дважды на одной странице, явно выделяя его: «В этом спокойном наступлении была машинальная сила победы...». И далее: «Вечер стоял неподвижно над людьми, и ночь не темнела над ними. Машинальный враг гремел копытами по целине, он загоразивал от прочих открытую степь, дорогу в будущие страны света, в исход из Чевенгура» [3, с. 356]. Эта машинальность является не причиной, а следствием уже свершившегося события, наряду с невозможностью жизни как движения, направленного в будущее.

что говорит о том, что он скорее не причина, а декорация, которой обставляется гибель «провалившегося» города.

Таким образом, как нам кажется, сквозная сюжетная линия, связанная с Чевенгуром, давшим роману свое имя, определяется мифологическим подтекстом, усиливающим авторский замысел. Конечно, архаический миф не является единственным знаковым определителем текста романа, в котором хорошо заметны также переключки с христианской мифологией, реминисценции из классической литературы XIX века (особенно из Достоевского), влияние русского символизма и космизма, которое неоднократно обсуждалось в платоноведении. Однако лишь особый художественный принцип А.Платонова мог синтезировать столь различные мотивы в целостном литературном произведении, где они воспринимаются не как чужое слово о мире, а как его самовыражение. Характеристика одного из его героев как нельзя более подходит к нему самому: «... Он не давал чужого имени открывающейся перед ним жизни. Однако он не хотел, чтобы мир оставался ненареченным, он только ожидал услышать его собственное имя, вместо нарочно выдуманных названий» [3, с.51]. Этот принцип – отношение к миру как к чудесному живому и умному существу – позволяет А.Платонову создавать свой собственный миф, в котором этот мир раскрывается навстречу человеку, живущему в единстве с ним. Он творит в русле динамической логики живого мифа, одновременно воспроизводя и создавая его заново на всех уровнях, образующих литературное произведение, идя от замысла и сюжета, в которых реализуется миф архаический, к собственному слову – носителю живого личного мифа.

#### **Цитированная литература**

1. Платонов А.П. Возвращение. – М., 1989.
2. Малыгина Н. Образы-символы в творчестве А.Платонова // «Страна философов» А.Платонова: проблемы творчества. – М., 1994.
3. Платонов А.П. Чевенгур. – Тула, 1989.
4. Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира. – М., 1992. – Т.1.
5. Гачев Г. Национальные образы мира. – М., 1988.
6. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. – М., 1987.

#### **Анотація**

У статті розглядається питання про можливий вплив міфологічних структур на логіку розгортання сюжету в романі А.Платонова «Чевенгур».

\* Достаточно убедительный пример «последовательности смысла внутреннего образа при непоследовательности внешнего образа» [6, с.44], что, по мнению Я.Э.Голосовкера характерно для логики мифа.

а також проблема співвідношення традиційного та авторського міфу протягом літературного твору.

#### **Annotation**

The article considers the question of possible domination of mythological structures in the logic of plot evolution in the novel of A. Platonov «Chevengur» and it also deals with the problem of correlation between traditional and author's myth in the literary work.

**В.В.Плітка**

#### **ДЖЕРЕЛА МІФОПОЕТИЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ СОНЕТА-ДИПТИХА «ЛОТ» ЮРІЯ КЛЕНА**

ББК: ш 43 (4укр.) (= 411.4) 6\*8 клен + ш 40 \* 001.91

У публікаціях про Юрія Клена, які з'явилися протягом останнього десятиріччя, простежується загальна тенденція пояснювати культурологічну насиченість його поезії виключно зв'язками з київськими неокласиками. Але, попри визначення цього важливого чинника у становленні Юрія Клена як українського поета, ще й досі залишається не конкретизованим питання про те, що культурологічна стихія Кленової поезії пов'язана не тільки з високим рівнем інтертекстуальності, культурноісторичним і літературним претекстом, а й спричинена появою (вже в реєміграції) міфогенної свідомості. Інтелектуали, що опинилися поза межами України, у момент розриву пуповини, яка зв'язувала їх із батьківщиною, мали пережити шок культурноісторичного характеру, котрий надалі живився почуттям ностальгії, переростаючи в жах перед історією. О.Бургардт, як і більшість представників діаспори, опинився у ситуації стороннього, але надто не байдужого спостерігача, тож у пошуках спасіння від жаху перед історією він спромігся досягнути глибини трагедії України в есхатологічній перспективі, розглянувши її історію не просто «у контексті кривавих світових катаклізмів», як стверджує Ю.Ковалів [1, с.18], а крізь призму циклічної концепції міфу про вічне повертання, у контексті якої особистий шлях на батьківщину і шлях співвітчизників вбачався йому як ініціація міфологічного героя. Міф стає для поета глибинним, органічним і єдино можливим способом досягнути трагізм дійсності, не впадаючи у відчай. Тому вельми цікавим у дослідженні асоціативного поля Кленової поезії виявляється не тільки з'ясування інтертекстуальних зв'язків і засобів «поезії культури» (Д.Наливайко), як ремінісценції, контамінації, алюзії, топоси, алегорії, варіації, прямі й приховані цитати, парафрази тощо, але і міфологічних структур, що впливали на цілісну систему творчих засобів поета і

формувавши міфопостіку Юрія Клена, на основі якої постав перший цикл поезій, написаних у реєміграції, «У слід конкістадорам».

Незважаючи на тематичну строкатість, цей поетичний цикл становить глибоко продуману концептуальну єдність, оскільки Клен заклав у його підгрунтя міфологему ініціації як метафору життєвого шляху і модель мандрівки міфологічного героя. На тематично наснаженому тлі циклу вирізняються дві поезії біблійної тематики «Лот» і «Предтеча», в яких зв'язок зі Святим Писанням виявляється вже на рівні назви твору. У сонеті-диптихсі «Лот» поет звертається до алегоричної образності Старого Заповіту. У біблейському сказанні про Лота його цікавить не міфологічна ідея порушеного табу (заборона споглядати сакральне), а насамперед сюжетна основа легенди, яка підлягає поетиці притчі, тобто виражає в алегоричній формі духовні настанови. Це мотив вигнання, що має на меті духовне спасіння або духовну загибель, у поетичному контексті його реалізовано через антитезу Лот / жінка Лотова. Розробляючи цей мотив як есхатологічний, Юрій Клен послуговується апокаліптичною образністю і філософськими алегоріями Г.Сковороди, вписавши їх у загальну схему мандрівки міфологічного героя. У контексті цієї схеми жінка Лотова являє собою приклад відмови від мандрівки. Відмова від поклику вісника, за твердженням Дж.Кемпбелла, обертає мандрівку на щось протилежне – об'єкт поклику стає жертвою, яку слід рятувати, бо його «квітучий світ» (як у «Японії») чи «золотий вік» (як у «Цезарі і Клеопатрі») перетворюється на «безплідні землі розжареного каміння», що в «Лоті» представлено як «вогняне море: Страшний Содом і проклята Гоморра». З позиції психоаналізу така людина спроможна або чіплятися за саму себе і залишатися в пеклі, або загинути – і відтак розчинитися, нарешті, в Богові, оскільки вона розглядає майбутнє не як невпинну послідовність смертей і народжувань, а крізь призму егоцентричного Я. Все, що вона буде, постає спорудою смерті – лабірингом, який приховує її власного Мінотавра [2, с.51, 52]. К.Юнг у дослідженні «Психологічні аспекти архетипу матері» виокремлює цілий тип жінок, що живуть виключно минулим, подібно до жінки Лотової, яка дивилася назад на Содом і Гоморру. Ця суб'єктивна трансформація в психоаналітиці називається «зменшенням особистості». У примітивній психології такій зміні відповідає «втрата душі», а у процесі розвитку цієї психічної патології постає проблема збереження сенсу життя [3, с.237,257-258; 4, с.280].

Збереження змісту життя і є центром поетичної нарації диптиха «Лот». У цьому аспекті серед інших книг Святого Писання Юрія Клена привабливе Об'явлення святого Івана як наполегливий покликання вісника до жертв свого Его, що не бажають пробудження власної особистості, – метафора Апокаліпсиса розпочинає і завершує диптих:

*Страшні архангели, що движуть зорі (Об. 6:12-13; 8:10,12; 9:1)*

*І долю світу важать на мечач \* ... (Об. 12:7;19:20-21)*

*Позаду хай шумить вогняне море ... (Об. 8:8)*

*кільцями гада*

*Жахне тобі у вічі чумний дим ... (Об. 9:2-3,10)*

*крізь бурю і вогонь... (Об. 8:5;11:13,19;16:18,21)*

*Крізь полум'яний шум страшних пожеж... (Об. 8:7)*

*крізь дим, крізь чад і жар... (Об. 9:18;11:13).*

З іншого боку, в поезії має місце трохи не пряме цитування Старого Заповіту (ІМ. 19:24-26,28):

*Не озирайсь, а то кільцями гада*

*Жахне тобі у вічі чумний дим,*

*І скам'янієш миттю соляним*

*С т о в н о м .*

Як і в попередньому диптисі «Цезар і Клеопатра», неважко помітити натяк на старозавітний міф про зруйнування Єрихона (Єг. 6:17-18):

*Тікай, покинь скарби свої в містах.*

У Біблії старозавітна картина винищення міст співвіднесена з апокаліптичним падінням Вавилону, але якщо в першому випадку йдеться про кару Божу, спричинену «дуже тяжкими гріхами» і «великим розбещенням людей», то в другому – за жакливими картинами руїни апокаліптичних міст стоїть заклик Бога до людини, що надає їй можливість прозріння і спасіння, на це вказує назва книги Об'явлення або «одкровення» – від грецького «апокаліпсис», що означає «розкриття, зняття серпанку». Принаймні Юрій Клен примушує читача за жакливими картинами знищення Содома і Гоморри розглядіти есхатологію Апокаліпсиса: кожний рядок передостаннього терцета співвіднесений із Об'явленням Івана Богослова.

*Крізь полум'яний шум страшних пожеж*

– тобто старозавітних пожеж, символом яких в Апокаліпсисі виступає «спалений огнем» Вавилон.

*Лови ти чуйним слухом дальні дзвони,*

– бо «Вавилон остаточно загине і шум жоден уже не буде чутий» у ньому «і голос молодого й молоді вже не буде чутий» у ньому (Об. 18:22,23).

*Що вітер їх несе з незримих веж.*

– тобто «міста святого», Нового Єрусалима, «що сховався із неба від Бога, що був приготований, як невіста, прикрашена для чоловіка свого»(Об. 21:2).

Символічна образність апокаліптичних картин руйнування суттєво різниться від старозавітних картин винищення, викладених у лаконічно-стриманій манері, це пояснюється тим, що Апокаліпсис як літературний твір написано у жанрі візії. У середньовічному письменстві сюжет візії

\* Західноєвропейська іконографія зображує архангела Михаїла на Страшному Суді з вагівницями в руках [5, с.469].



розбудовувався на пригодах персонажа, котрий переживає уві сні «чудесну» подію, у ті часи сні складали інтригу духовного життя, вважалося, що сні походили або від диявола і несли оману, або від Бога і несли одкровення [6, с.319]. Віра у те, що боги являються людині у сновидіннях і оповіщають свою волю, існувала з прадавніх часів [7, с.267]. З позиції психоаналізу сон і видіння мають спільну психічну природу, відтак спільну символіку. Клен розпочинає опис жакливых картин «безплідної землі» у формі візії:

*Коли тобі являтимуться в снах,  
Вишуючи руїну, смерть і горе,  
Страшні архангели, що движуть зорі.*

Такий прийом не тільки зближує ліричного суб'єкта з Іваном Богословом, а й ставить останнього в ряд міфологічних героїв, налагоджуючи зв'язок між ним і героями інших творів циклу. Постать святого Івана вказує на спадкоємність Старого і Нового Заповіту: у четвертому Євангелії Івана показано спочатку учнем Івана Хрестителя\*, згодом учнем Ісуса Христа, котрому Месія довіряє таємницю віровчення. У жанрі візії написано архітвір Юрія Клена поему «Попіл імперій», в останньому розділі якої виводиться як дійова особа Голос Йоанна Патмоського. Посередництвом антропоніма відтопонімічного походження поет акцентує найважливіший етап життєвого шляху святого Івана, який відповідає отриманню нагороди міфологічним героєм після останнього суворого випробування у схемі, виведеній Дж.Кемпбеллом, – «мандрівка» Івана Богослова увінчалась отриманням Божественного Одкровення на острові Патмос, що за своєю психологічною суттю дорівнює «розширенню свідомості». Недарма остання книга Біблії названа Об'явленням: одкровення – це найвищий акт творчого просвітлення у гностиків і християн, бо проникнення у таїну Святого Писання, таїну Апокаліпсиса з усією його системою містичних знаків, чисел, символів стає мірою Одкровення [8, с.18]. Під цим кутом зору шлях ліричного суб'єкта має сприйматись як шлях духовного прозріння, до якого закликає поет разом із святими апостолами Матвієм і Лукою (Мт.6:19-21, Лк.12:32-34):

*– Тікай, покинь скарби свої в містах.  
Позаду хай шумить вогняне море.*

Тире на початку катрена вказує, по-перше, на діалог між Лотом і Ангелами (Бут.19:12-13, 17), зумовлений особистісним аспектом ліричного суб'єкта, по-друге, на діалог між синами Ізраїлевими й Ісусом Навином (Ст.6:16-19), зумовлений національним аспектом, по-третє, на «голос гучний, немов сурми», який почув святий Іван на Патмосі (Об.1:10-11), зумовлений загальнонародським аспектом. Очевидно, шлях антигероя на всіх

\* Іван Хреститель є ліричним суб'єктом поезії «Предтеча»

трьох рівнях: особистісному, національному, загальнонародському – виявляється небажанням підкоритися Слову Божому – жінка Лотова була перетворена на соляний стовп, бо обернулася назад, коли Єгова закликав її залишити місто та йти вперед. Так логіка притчі об'єднує Старий Заповіт із Новим, підкреслюючи спільність езотеричного змісту, який приховано і в Об'явленні.

У філософському трактаті «Книжечка про читання Святого Письма, названа жінка Лотова», натякаючи на езотеричний зміст Біблії, Г.Сковорода попереджує про страшну небезпеку в її читанні і закликає не баритися на содомських вулицях, «бо ж Біблія не до цих вулиць, а липи через ці вулиці веде тебе у гірні країни», тому під виглядом вина слід напиватися «духа Божого і вина Нового Заповіту, не содомського» [9, т.1, с.49-50]. На основі цієї філософської сентенції, трохи непрямої цитації Старого і Нового Заповіту та рядків Пісні 14-тої «Саду Божественних пісень» «Возведи зиниці вгору – / Шлях знайдеш правдивий» [9, т.2, с.62] Юрій Клен створює поетичну компіляцію, в якій закликає кожного з нас :

*– Такай, покинь скарби свої в містах.*

*Позаду хай шумить вогняне море:*

*Страшний Содом і проклята Гоморра.*

*Тебе ж нехай веде у далеч шлях.*

*Не озирайсь...*

– відтак виникає ще один діалог – між автором і читачем.

Поет вдало скористався полісемантичним дієсловом «жахнути», зааналізувавши в поетичному контексті такі реалії як жах і вогонь. Метафоричність образу жінки Лотової як уособлення хибного шляху: «*кільцями гада*», «*жахне*», «*скам'янієш миттю*» – не залишає жодних сумнівів щодо її архетипічних джерел, на присутність істини, яка носить горгонічний характер, вказує й образ «*чумного диму*», що виступає у функції покрови істини і має паралелі на образно-лексичному рівні в поезії «Кортес»: «*спопеліє й цезне димом чорним*». Діапазон змісту і функцій Кленової міфопоетики розкривається через аллюзію до Сковородинської «Жінки Лотової»: «Негліпне, як невидиме. Бо хто ж може розтлити заочне й невидиме? <...> Бачиш дим? Згадай вогонь! Бачиш світ цей? Згадай вічність! Що таке цей світ? Дим вічності. Вічність є вогонь, який все поїдає <...> Глупий книжник на бовван дивиться, вічність на пам'ять не спадає. А шляхи до неї ведуть<...> Біблія є шляхи його <...> Звезд же пам'ять на гори. Звідти приходить допомога» [9, т.2, с.35-36]. Так з'ясовується, чому шлях антигероя на образно-лексичному рівні виявляється зіставленням із шляхом міфологічного героя, який подається поетом у часо-просторових координатах міфу як безмір простору:

Тебе помчала далечю морів...

(«Кортес»)

Щоб десь на дальніх берегах

Нам забілили Кордільєри<...>

Зависочіси пам'ятником зради.../ Та над бізмірністю морів

Завжди горить Зоря Полярна.

(«Конкістадори»)

Тебе нехай веде у далеч шлях

(«Лот»)

– і безмір часу:

Нам теж Персей і Андромеда,

Як символ світять у віка.

(«Конкістадори»)

Довічним факелом своїй ганьбі.../ Шаленства прапор плум'ям замас

Й горітиме в віках.

(«Антоній і Клеопатра»).

Отже, відмовившись від поклику вісника, антигерой не бажає почути Слово Боже і стає жертвою власного Его, за Содомом і Гоморрою він бачить тільки дим і попіл Содома і Гоморри, а не вічність і надію на спасіння, яку дарує Об'явлення святого Івана. Його особистість, охоплена жахом апокаліптичних картин знищення, зменшується, втрачає потенцію до зросту і саморуйнується. Неспроможний відірвати погляд від привидів минулого, він не може подивитись у майбутнє, нездатний рухатись уперед, він не може продовжитись у наступних поколіннях – так втрачаючи простір і час, антигерой за смертю не бачить життя, а погляд Христа «очі Його – немов полум'я огняне» (Об. 1:14) видається йому поглядом Горгоњи – «кільцями гада», тому «скам'яніла» постать антигероя викликає «сміх нащадка» і «жах юрби».

Розглядаючи шлях міфологічного антигероя, Кемпбелл запевняє, що одні жертви залишаються зачарованими повік, як жінка Лотова, іншим визначено врятуватися, як Сплячій Красуні з казки «Шипшинка» братів Грімм, бо душа має в запасі багато секретів [2, с.54]. Зміст секретів душі є предметом художнього дослідження другої частини диптиха «Лот», котра містить в образах садка і зерна неприховані паралелі до диптиха «Японія», міфопоетичний асоціативний фон якого вклучає у себе казку «Шипшинка». Деякі елементи обох поезій співпадають майже буквально:

... Зерна із садка душі<...>

У тихому теплі твоїх долонь

І десь у дальнім лоні інших піль

Твоя весна, мов тихий колос, зріє,<...>

Чи чуєш ти, як темна буря грас?<...>

Крізь полум'яний шум страшних пожеж  
Лови ти чуйним слухом дальні дзвони.

І слухаєш, як важко дине море <...>

Ти чуєш, чуєш в яві і вві сні

Крізь тишу, що простір заколисала,

Далекий поклик зваби і жаги...

Через актуалізацію в поетичному контексті слів з семантикою звуковиявлення і звукосприйняття встановлюється зв'язок з біблійними пророками, які, вказуючи шляхи до вічності тим, хто спроможний прорватися крізь завісу апокаліптичних символів, наполегливо закликають почути Слово Боже.

Але якщо в «Японії» джерелом міфопоетичної образності виступає міфологема Кори, то в «Лоті» – Святе Писання. У першому катрені наявні аллюзії до Пісні над піснями і святого Амбросія:

*Ні, зерна із садка душі твоєї*

*Ти пронеси крізь бурю і вогонь*

*У тихому теплі твоїх долонь,*

*Щоб знов колись хтось викохав лілеї*

Твій живіт – сніп пшениці,

Оточений тими лілеями! (Пісн.7:3)

У цьому непорочному череві благодатно

достигав наче сніп пшениці й квіти лілеї,

бо воно спородило і пшеничне зерно і

лілею [4, с.287].

З'ясувати витoki міфопоетичної образності дитячих «Лот» допомагає Г.Сковорода: «Дві країни має біблійне море. Одна країна наша, друга – Божа. На нашому березі колоски порожні, а корови худі, на другому ж боці моря і колоски добрі, і телиці добріші. Наш берег і бідний, і голодний, заморський же є Доброї Надії гавань, лоно або затока Авраама, місце багате, де весь Ізраїль пасеться й спочиває, залишивши на голодному боці содомлян» [9, т.2, с.41]. Відповідно до розподілу дитячих на частини постає бінарна опозиція «голодний берег содомлян»/ «садок душі». Міфопоетичний образ саду вказує не на Кору, як у «Японії», а на гностичний символ Діви Марії, зерно і лілеї як плоди і квіти символізують у «Лоті» Богоматір, яка народжує Христа, тобто душу, в якій народжується Бог. Цей духовний процес, що в психоаналізі називається «збільшенням особистості» і відповідає творчому акту, описує Г.Сковорода у вірші «Мелодія», яким закінчується «Сад божественних пісень, що проріс із зерен Священного Писання», алегорично витлумачуючи зображення на емблематичному малюнку, в основу якого взято образ із Об'явлення Івана Богослова (Об.12:1), поет переконливо доводить, що проникнення крізь серпанок апокаліптичних символів є процесом творчого осягнення істини і народженням Бога в душі:

*Перемогай! І Христось у тебе вселиться...* [9, т.1, с.41].

Саме це має на увазі Юрій Клен, коли виводить у наступному катрені образ поета, увінчаного лозою.

К.Юнг стверджує, що процес народження Бога в душі пов'язаний із вивільненням великої кількості енергії безсвідомого і скеруванням лібідо в протилежне річище. Тому народження Спасителя дорівнює катастрофі, оскільки нове, потужне життя проривається там, де не передбачали ні життя, ні сили, ні розвитку. Має відбутися переоцінка цінностей: те, що раніше вважалось істиною, тепер вважають помилкою. Ця руйнація попередніх життєвих цінностей подібна до спустошення країни від поводі [4, с.305-311, 323-324]. Тому в другому сонеті метафора саду (перший катрен) за-

## Роздел 2. Поэтика и история литературы

ступається метафорою потопу (другий катрен). Через образ лози Клен актуалізує виноградарський міф, який входить до складу і давньогрецького переказу про Девкаліонів потоп, і старозавітної притчі про Ноя. Посередництвом міфологеми виноградарства, генетично пов'язаної з мотивом оновлення природи, у дилувіальному міфі виділяється не мотив покарання людства за гріхи, а мотив «живої води», тобто потопу – повіні, співвіднесений з міфопостичною опозицією «хвиля весен» / «чорний намул». Мотив цей закорінений в національну класичну традицію не тільки як антитеза до сковородинського «голодного берега содомлян», а й як просторова опозиція «горби» / «оболонь», що виявляється протиставленням не на змістовному, а на суто лексичному рівні, завдяки чому має сприйматися як алюзія до назви постичної збірки І.Франка «З вершин і низин». У «Vivere temento!», вірші циклу «Веснянки», побудованому на традиціях української календарно-обрядової поезії, мотив весняної повіні розробляється на рівні пробудження людської особистості. Франко вдається до психологічного паралелізму, у підґрунті якого закладає принцип циркуляції рідини в природі (повінь) і в тілі людини (кров):

*Чи се, може, шерміт твій,*

*Річко, срібна ленто,*

*Змиє мій смуток і застій?*

*Vivere temento!* [10, с.25]

*Серця свого кров'ю рад*

*Ваше горе змити.*

*А що кров не зможе змить,*

*Спалимо вогнем то!* [10, с.26]

У поезії Юрія Клена, як і у Франка, йдеться про очищення водою і вогнем: «Ти пронеси крізь бурю і вогонь» – «*І хвиля весен чорний намул змиє*».

Мотив очищення водою і вогнем є провідним у Книзі пророка Ісаї, алюзію до якої Клен створює, об'єднуючи мотив «живої води» і метафору саду: «і буде Господь тебе завжди провадити, і душу твою нагодує в посуху кості твої позміцняє, і ти станеш, немов той напоєний сад, і мов джерело те, що води його не всихають!» (Іс.58:11). На ці рядки зі Старого Заповіту, на думку К.Юнга, спирався укладач Євангелії Івана, створюючи прообраз причастя водою: «Коли прагне хто з вас – нехай прийде до Мене та й п'є! Хто вірує в мене, як каже Писання, то ріки живої води потечуть із утроби його» (Ів.7:37-38), «А хто питиме воду, що Я йому дам, прагнути не буде повик, бо вода, що я йому дам, стане в нім джерелом тієї води, що тече в життя вічне» (Ів.4:14). З «живою водою» пов'язане світле диво Кани Галілейської, перетворивши воду на вино, Ісус заклав «початок чудам» і «виявив славу Свою. І ввірували в Нього учні його» (Ів.2:11) – вода причастя Старого Заповіту перетворилась на вино причастя Нового Заповіту [11, с.243-244].

Образ цюста, увіччаного виноградною лозою, закорінений у міфологему зникаючого і виникаючого бога:

*Бо знов колись лоза горби покриє*

*І знов поетові заїгчас: скронеь.*

Вінок з лози є міфологічним атрибутом Діоніса, Орфея й Ісуса, що вказує на божественне походження поетичного дару і пророцьку суть поезії. Мотив «живої води», опосередкований через Книгу Ісаї, сплучаючись із образом поета – пророка, становить алюзію до Шевченкової поезії – подражання «Ісаїя.Глава 35»:

*І люди темні, незрячі*

*Дива господнії побачать<...>*

*Тоді, як, господи, святая*

*На землю правда прилетить<...>*

*Нічим отверзуться уста;*

*Прорветься слово, як вода,*

*І дебрь – пустиня непоплита,*

*Зцілющою водою вмита,*

*Прокинеться, і потечуть*

*Веселі ріки, а озера*

*Кругом гаями поростуть,*

*Веселим птаством оживуть.*

*І не верстовіі,*

*А вольнії, широкіі,*

*Скрізь шляхи святіі*

*Простелятьс... [12, с.239-240].*

Мотив «живої води» Шевченко переосмислює на рівні мовної діяльності. Отже, Слово Боже – «джерело живої води» (Об. 21:6), що має наповнювати душу людини світлою радістю, а не «жахом»: «Не лякайтесь дива!» [12, с.239].

Поняття «жах» у поетичному контексті Клена пов'язане з образом «соляного Стовпа». Як втілення наполегливого і послідовного небажання почути Слово Боже він уособлює непослух, значить, втрату потенції до зросту, розвитку, руху вперед, саме в цьому аспекті стовп становить антитезу лозі як уособленню відродження і спасіння. У контексті Апокаліпсиса Стовп – це той, хто «питиме з вина Божого гніву, вина незмішаного» (Об.14:10), а «це – друга смерть!» (Об.21:8). У межах бінера «голодний берег содомлян» / «садок душі» соляний стовп виступає імітацією форми органічного життя – лози і співвідноситься з нею як опозиція **Дерево Смерті/ Дерево Життя**. Створюючи цю опозицію як алегорію людської душі, Клен спирався на байку – візю Л.Глібова «Мальований Стовп», на це вказує велика літера в ключовому слові Стовп і слово лоза, яке в українській мові означає не тільки виноград, а й вербу:

*Що ж то таке між вербами біліє?*

*То Стовп мальований стоїть,*

*Стоїть і журиться, і серце кам'яніє,*

*І сумно він у степ глядить [13, с.138].*

Дерево Смерті, дерево забороненого знання у Книзі Буття, неплодоче фігове дерево у Євангеліях, хрест, стовпи ганьби, палаюче дерево, палі, пам'ятники примхам, за словами Н.Фрая, виступають символами «спустошеної землі» [14, с.122, 124], лоза ж є першою ознакою того, що ізраїльтяни досягли Землі Обігваної. Очевидно, стовп у поезії Юрія Клена виступає як конкретна універсальна форма «спустошеної землі» – «пам'ятник зради» і «довічний факел ганьби». Н.Фрай стверджує, що міфологічне Де-

у значенні, що майорить [14, с.126], отже, на образно-лексичному рівні «довічний факел ганьбі» становить опозицію образу з дигтиха «Антоній і Клеопатра»:

*Шаленства прапор полум'ям замає  
Й горітиме в віках,*

за якою приховано антиномію **смерть/ життя**. Стовп як «довічний факел ганьбі» становить опозицію вогняному стовпу, у вигляді якого Бог Ізраїля веде Свій народ Сінайською пустелею (2М, 13:21-22), і співвідноситься в поетичному контексті з бінерами «жах» / «сміх», «юрба» / «нащадок». Дзеркальним відбитком бінера «юрба» / «нащадок» виступає опозиція **Его / громада**, напруженість якої знімається переборенням егоцентризму. У християнській месі, наприклад, подолання егоцентричних зазіхань відбувається через акт самопожертви. Саме подолання Его перетворює «жах» на «сміх», а «юрбу» на народ, кожна особистість якого є «нащадком», оскільки вона усвідомлює себе необхідною ланкою в безкінечній череді смертей і народжувань (як у Елевсинських містеріях), або досягає єдності множинності (як у християнській месі). Особистість стає часткою цілого, носієм культури та національної традиції і забезпечує їх тяглість.

У філософському діалозі (між Духом і Дупкою) «Потоп зміний» Г.Сковорода згадує «семистовпний дім премудрості», в якому стовп – це «висока споруда», «банга», «терем». «Такий був стовп давній <...> при гирлі ріки Нілу, над морем. Голова його дихала полум'ям, яке вночі було видно з далекої віддалі і вказувало шлях мореплавцям до гавані. При цьому стовпі 70 тлумачів перетлумачили по-грецьки Біблію. Тут щороку святкувалася пам'ять такої великої справи. Чудо із семи давніх чудес цей вищий за хмари стовп. Ось тобі тверді, що утверджують дім вічного, стовпи: сім днів, сім сонць, але одне, і сім очей, але одне, і сім вогнів, та один вогонь, і сім стовпів, та один стовп <...>. Ці сім теремів, що підносять свої голови вище хмар, є пресвітлі чертоги Вишнього, <...> чудо Всесвіту, яке просвітлює і захищає» [9, т.2, с.164-165]. Стовп як «пам'ятник зради» і «довічний факел ганьбі» виявляється алюзією до наведених рядків, таким чином виникає ще одна опозиція, симетрично протиставлена в перших терцетах обох сонетів «соляний стовп» / «незримі вежі», за якою приховано бінер **Вавілонська вежа/ Горня вежа**, напруженість якого долається примиренням Бога з людством:

І почув я гучний голос із  
престолу, який кликав:  
«Оце оселя Бога з людьми,  
і він житиме з ними! Вони  
будуть народом Його і Сам  
Бог буде з ними» (Об.21:3).

*Крізь полум'яний шум страшних пожеж  
Лови ти чуйним слухом дальні дзвони,  
Що вітер їх несе з незримих веж.*

Вісником Божественного Одкровення у біблійній традиції виступає сильний вітер, буря, буревій: Бог відповідає Йову з бурі, у громовиці й бурі отримує Відкриття Іван Богослов, «язики поділені, немов би огнени» (Дії. 2:2-4) Духа Святого приносить апосталам буря. Символіка дуновіння, вітру як духовної стихії зміщується з подібною до неї символікою вогню й світла. Якщо на початку другого сонета в образі «*бурі і вогню*» відтворено динаміку майже нематеріальної стихії старозавітних Анголів: «Він чинить вітри за Своїх посланців, палочий огонь – за Своїх слуг» (Пс.104:4), то у наведеному вище терцеті образ полум'я ще наснажений старозавітним змістом, а образ вітру набуває вже апокаліптичного змісту суто духовної субстанції (на що вказує епітет «*незримі*»), пов'язаної з Агнецем, символом якого в поезії виступають «*виноградні грона*». Виноградне гроно у символічному зображенні містичної давильні – це Христос, що пролив кров за людей [6, с.309]: «Очі Його – немов полум'я огняне <...> І зодягнений був Він у шату покрашену кров'ю. А Йому на ім'я: Слово Боже <...> А з Його уст виходив гострий меч, щоб ним бити народи. І Він пастиме їх залізним жезлом, і Він буде топтати чавило вина лютого гніву Бога Вседержителя!» (Об.19:12-15). Юрій Клен спростовує жадливу наснаженість апокаліптичного образу Ісуса Христа, розкриваючи психологічний зміст символу виноградні грона:

*Майбутні дні, мов виноградні грона,  
До рук твоїх крізь дим, крізь чад і жар  
Схиляють важко свій п'янкий тягар.*

Йдеться про переживання співвироченості до Ісуса Христа, душа, в якій відбувся цей акт, на відміну від жінки Лотової відкриває для себе перспективу майбутнього: «правдива Виноградина, а Отець Мій – Виноградар. Усяку галузку в Мене, що плоду не приносить, Він відтинає, але всяку, що плід родить, обчищає її, щоб рясніше родила. Через Слово, що Я вам говорив, ви вже чисті. Перебувайте в Мені, а Я в вас! Як та вітка не може вродити плоду сама з себе, коли не позостанеться на виноградині, так і ви, як в Мені перебувати не будете. Я – Виноградина, ви – галуззя! Хто в Мені перебуває, а Я ньому, той рясно зароджує, бо без Мене нічого чинити не можете ви. Коли хто перебувати не буде в Мені, той буде відкинений геть, як галузка і всохне. І громадять їх, і кладуть на огонь, – і згорять.» (Ів.15:1-6). Символ *виноградні грона* співвіднесений у поетичному контексті з символом *лілеї* – у слов'янській традиції існує мотив лілеї, яка символізує Ісуса Христа. В.Мокрий вказує на проповідь Яна Абрагаффи, котрий згадавши потоп, сказав, що Христос вознісся як голуб над хвилями і приніс лілею людям, яка возвістила, що потоп наближається до кінця. Запах тієї лілеї

\* Символ лілеї має широкий діапазон значень і виразні алузії до Абрагаффи у поемі Клена «Жанна д'Арю».



прогнаня сатану, її чудотворна сила спасіння є бальзамом для душі, що лякається гніву Божого, тому на знак і як доказ своєї вдячності людина хоче обсадити лілею своє серце, подібно як і Господь у майбутньому посадить християн у своєму небесному раю [15, с.16-17]. Юрій Клен уникає прямого називання процесу індивідуації (за К.Юнгом), чи самопізнання (за Г.Сковородою), чи проявлення царства Божого в душі людини (за М.Екхартом) посередництвом символів *зерна і лілеї, виноградні грона, перифразів «садок душі», «п'який тягар», «синекдохи долоні й руки»*, яка є даниною табу, що існувало у сакральному мистецтві, на зображення духовної субстанції. Порівняння *«Майбутні дні, мов виноградні горна»* контаміноване з рядками Книги Чисел: «і ввійдіть на гору, та й побачите той Край <...> І яка там земля, – чи масна вона, чи пісна? Чи є на ній дерево, чи ні? І будьте відважні, і візьміть з плоду землі; а дні ці – дні виноградного первоплоду». (4М.13:17-18,20). Як символ Обіцяного ізраїльтянам Краю воно має вказувати на національно свідомий чинник у процесі подолання егоцентризму ліричним суб'єктом.

Одже, з одного боку, в диптисі «Лот» йдеться про суб'єктивну трансформацію – «збільшення особистості», визначену К.Юнгом як повноту життя у випадку з поетами і пророками, на яких вказує аллюзія до притчі «Виноградина Я, ви – галуззя»(Ів.15), розказаної Ісусом учням, що нестинуть світоч християнського вчення, і образ поета закорінений у міфологему Діоніса – Орфея; антитезу їй становить суб'єктивна трансформація – «зменшення особистості», якій відповідає образ *соляного Ст о в п а*. З іншого боку, йдеться про переживання трансцендентності життя, викликане ритуалом, учасником якого відкривається нескінченне відновлення життя в процесах трансформації й оновлення. Образи – символи кожної строфи другого сонета: *зерна та лілеї, лоза та хвиля весен, дальні дзвони та незримі вежі, майбутні дні та виноградні грона* – утворюють метафору меси. Меса, за визначенням К.Юнга, це несподіване і позачасове таїнство, в якому Христос приноситься в жертву, а потому відроджується у формі, що зазнала трансформації. Цей ритуал його жертвовної смерті не є звичайним повторенням історичної події – це відвічне, унікальне і вічне дійство. Трагедія смерті Христа і радість Воскресіння огортає всесвіт та відроджується у кожній віруючій людині, відновлюється у кожному богослужінні. Участь у месі – це участь у трансцендіюванні життя, яке перемагає простір і час, це момент вічності у часі [3,с.256]. На повторюваність у часі духовної події, описаної поетом у другому сонеті вказує епізевксіс:

*Щоб знов колись тхось викохав лілеї.*

” Синекдоху руки поет застосовує й у диптисі «Антоній і Клеопатра», зображуючи процес проявлення архетипу Самості у свідомості ліричного суб'єкта: «В її знеможених руках / Шаленства прапор полум'ям замає! / Й горітиме в віках».

*Бо знов колись лоза горби покрис  
І знов поетові звінчас скронь,  
Зазеленіс знову оболонь...*

У дослідженні «Символ перетворення в м'ясі» К.Юнг, спираючись на Дидаха, стверджує, що м'ясо містить думку: Церква складається з безлічі віруючих, як хліб складається з сили пшеничного зерна, а вино – з виноградин. В основі християнської м'яси закладена ідея жертвування, в якому об'єднались і дар, і сам даруючий, і священник, і громада в єдиній постаті Христа. Участь у м'ясі – це самопожертвування, а спроможність до самопожертви доводить, що людина володіє собою, оскільки ніхто не може віддати те, чим не володіє, тобто пожертвуванню передую акт самопізнання. Завдяки Євхаристії людина знаходить впевненість у своєму майбутньому воскресінні і проймається усвідомленням своєї причетності до Божества [11, с.258, 301, 308]. Цю ідею Юрій Клен передає посередництвом міфопоетичних символів «майбутні дні», «виноградні грона», «руки твої», «п'янкий тягар».

Таким чином, диптих «Лот» побудовано на протиставленні візії (перший сонет) і м'яси (другий сонет). Візія, за визначанням К.Юнга, це спонтанний продукт психіки, свідомістю не обумовлений (як усі сновидіння – це продукт природний). М'ясо, навпаки, є продуктом духу – це на найвищому рівні духовна, усвідомлена процедура. Візія являє собою недиференційований сировий матеріал, тоді як м'ясо – найвищу диференційовану штучну форму, ось чому перша є жажливою, а друга – прекрасною [11, с.313]. У межах композиції диптиха м'ясі відповідає шлях міфологічного героя, а візії – антигероя, у такому ракурсі мандрівка міфологічного героя має сприйматися як свідомо обраний шлях.

Очевидно, в кожному з диптихів, що входить до циклу «У слід конквістадорам», Юрій Клен не тільки подає шлях міфологічного героя (за схемою Дж.Кемпбелла), а й зображує переживання того, хто проходить ініціацію як у «Кортесі», чи бере участь у ритуалі, у ході якого ліричному суб'єкту відкривається безкінечне відновлення життя: в «Японії» – це Елевсінські містерії, в «Антонії і Клеопатрі» – духовна практика гностицизму, у «Цезарі і Клеопатрі» – духовна практика герметизму, у «Лоті» – християнська м'ясо. У процесі розгортання кожного з цих ритуалів людина відчуває щільний зв'язок із міфічними подіями, непорушну єдність долі Макроkozму і Мікроkozму.

Твір «Лот» написано у 1936 році, 30-ті роки – це роки становлення фашизму у Європі, зокрема на другій батьківщині Юрія Клена, це роки політики геноциду в Україні. Зміст диптиха поет співвідносить із 6 главою Євангелії від святого Матвія (найпоетичнішим образом цієї глави, доречі, є «польові лілеї»). Так перший сонет відповідає септенці «Складайте собі

скарби на небі»: «Не складайте скарбів на землі»..(Мтб:19). Другий сонет відповідає сентенції «Покладайте на Бога надію свою»: «Шукайте ж найперш Царства Божого й правди Його» (Мт.6:33). Поет стверджує, що в часи страшних поневірянь розраду слід шукати у власній душі, бо вона є Царством Божим і джерелом надії та віри, які дарують людині свободу. Свобода, яка йде від Бога і спирається на нього, за словами М.Еліаде, здатна захистити сучасну людину від жаху перед історією [16, с.245].

У диптисі «Лот» поетика міфу наближується до проєктики притчі, яка відповідає алегоричній образності Старого Завіту й езотеричному змісту Об'явлення святого Івана. Юрій Клен проймається есхатологічним звучанням міфу про Лота, йому вдається цілком природно поєднати символи Старого і Нового Заповіту і розкрити есхатологічний зміст одних через інші. Поет проголошує, що не слід лякатися жахів Апокаліпсиса й Армагеддона, оскільки вони провіщають відродження й оновлення Макро- і Мікросвіту, їх істинний зміст – прихід Спасителя, якому потоп-повінь розчищає шлях. Потоп уособлює перетворення посередництвом води, що змиває минуле і дає можливість розпочати нове [17, с.290]. Юрій Клен послуговується світом апокаліптичної образності та жанром візії, щоб розкрити зміст відвернення народу з істинного шляху, численні аллюзії до «Жінки Лотової», «Потопу зміїного» і «Саду Божественних пісень» Г.Сковороди, інтертекстуальність на рівні поетичних творів української класики і національний характер старозавітної есхатології, до якої звертається поет, навертають на думку, що він намагається не тільки включити Україну в контекст християнської історії, а й сповнити своїх співвітчизників наприкінці жаклих для України 30-х років надією на краще майбутнє. У цьому поетові допомагає метафора Апокаліпсиса, оскільки Книга Івана Богослова відідає будь-яким часам поневірянь і випробувань. Звертаючись до християнського історизму, Юрій Клен не визнає при цьому апокаліптичної межі, за якою часу не існуватиме, він не відмовляється від міфологічної ідеї кругооберту, про що свідчить метафора потопу і бінарна опозиція *бесплідна земля / садок душі*. Ідею кругооберту поет переносить непосредньо у центр людської особистості – душу. Юрій Клен розглядає містичні події Апокаліпсиса крізь призму метафори меси як процес очищення й оновлення, що постійно повторюється в часі на трьох ментальних рівнях, яким відповідають три діалогічні рівні першого сонета: загальнолюдейський, національний і особистісний. Процес оновлення, що відбувається на всіх трьох рівнях, є запорукою збереження культури. І людина, і народ, що спромоглися «побачили» за символами Апокаліпсиса не жах покарання Божого, а Одкровення Божого Слова, проголошеного святим Іваном, заслуговують на Царство Боже – «незримі вежі» і Землю Обітовану – «майбутні дні», таким чином, проблема хибного шляху і «вигнання» долається в есхатологічній перспективі.

**Цитована література**

1. Ковалів Ю. Прокляті роки Юрія Клена // Клен Ю. Вибране. – К., 1991.
2. Кемпбелл Дж. Герой с тысячьо лицами. – К., 1997.
3. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. – К., 1996.
4. Юнг К.Г. Психологические типы. – М., 1995.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. – М., 1992. – Т.2.
6. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. – М., 1992.
7. Фрэнгер Дж. Фольклор в Ветхом завете. – М., 1989.
8. Зиновьев А.В. Магия Апокалипсиса. – Саранск, 1990.
9. Сковорода Г.С. Твори: У 2 т. – К., 1994.
10. Франко І.Я. Твори: В 3 т. – К., 1991. – Т.1.
11. Юнг К.Г. Символ превращения в мессе // Юнг К.Г. Ответ Иову. – М., 1995.
12. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: У 12 т. – К., 1989. – Т.2.
13. Глибов Л. Вибрані твори. – К., 1969.
14. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996.
15. Мокрий В. Церква в житті українців. – Львів, Краків, Париж, 1993.
16. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость. – Санкт-Петербург, 1998.
17. Тресиддер Дж. Словарь символов. – М., 1999.

**Анотація**

В статье рассмотрены некоторые аспекты мифопоэтики Юрия Клена на материале сонета-диптиха «Лот». В нем поэтика мифа приближена к поэтике притчи и соответствует аллегорической образности Святого Писания. Однако источником мифопоэтической образности произведения Клена стали не только Книги Библии, но и национальная классическая традиция (Г.Сковорода, Т.Шевченко, Л. Глибов, И.Франко). В основе поэтического текста лежит мифологема инициации как преодоления эгоцентризма на трех ментальных уровнях: личном, национальном и общечеловеческом – развернутая поэтом в форме библейско-скородинской притчи о самопознании и преодолении ложных путей.

**Annotation**

The article scrutinizes certain aspects of Yuri Klen's mythopoetics on the material of diptych-sonnet. «Lot» included into the cycle «Following the Conquerers». The diptych consists of two sonets which are opposed as a vision, the spontaneous product of psyche, its mass, a deeply realized spiritual act. In «Lot» the poetics of myth is approximated to the one of parable and corresponds to the Holy Scripture. Although not only the Holy Bible became the source of mythopoetic imagery of Klen's creations, but also national classical – traditional, artis-

traditional, artistic texts of G.Skovoroda, T.Shevchenko, L.Glibov, I. Franko. The basis of the poetic text is formed by the mythologeme of initiation (Campbell's model of travelling of a mythological hero) as an overcoming of the egocentricity on three mental stages: personal, national and general human expanded by the poet in the form of biblical-Skovoroda's parable of self cognition and leaving the false ways.

**С.М.Лызлова**

**ИГРА В «СМЕРТЬ АВТОРА»  
В РОМАНЕ Ю.АНДРУХОВИЧА «ПЕРВЕРЗІЯ»**

ББК 83.3 (4 Укр)

**Р**оман Ю.Андруховича «Перверзія» (1995) закономерно вписується в ціле культурі завдяки широкому використанню біблійських і міфологічних мотивів, цитуванню «сильних» авторів світової і української літератури, а також автоцитированию.

Творческа активність створателя ремінісцентного роману виражається в свідомо організованій ілюзії «рассеивания», «децентрації» суб'єкта-творця, виступаючого в ролі одного з рівноправних соавторів тексту і може бути визначена як гра в «смерть Автора». Способами втілення його умовно-ігрової позиції в цьому випадку є: принципіальна неопределенність авторського початку; текстова структура з «відсутнім центром»; цитата в її постмодерністській формі. Крім того, ігровий автор задає загальну стратегію і напрямки розвертання ігрового процесу, підключає читача до виробки багатьох інтерпретаційних рішень. Автор «Перверзії» пропонує добре відому (наприклад, по романах Д.Фаулза «Черв'як» і П. Корнеля «Путь к раю») «тушикову» гру, в якій не існує єдиної правди. Перверзія (искаженіє) тут – джерело посткарнавальних хаосу світу, пародіювання традиційних сюжетів і образів культури, форма деконструктивної практики.

Уже в передмові видавця фрагментів таємнистого походження закладені основи для дискредитації авторської позиції. «Гра в прятки» з читачем суттєво відрізняється від класических прийомів мистифікації авторського початку. Значення її полягає не в тому, щоб встановити істину: «хто є автором цих приміток?» «Що це за матеріалі?» [1, с.15] (чому найбільш перешкоджає нелінійність тексту), а в безкінечності процесу породження рівноцінних, протирічливих, з початку помилкових версій, пов'язаних грою наближень/віддалень по відношенню до «розгадки». В результаті виникає ефект багатослойного авторства з його найважливішим ознакою – недостовірністю:

1. Ю. Андрухович – издатель материалов, полученных им от приятеля-художника Богдана Бр. Богдан Бр., в свою очередь, получил пакет с бумагами в Венеции от незнакомца, не владеющего украинским языком. Естественно, он не сумел внятно объяснить происхождение пакета и назвать имя отправителя.
2. Инициалы издателя Ю.А. также вызывают недоверие. Фрагменты №3,9,13, пронумерованные Ю.А. при публикации, расширяют круг его возможных имен. Автор предисловия благодарит за помощь переводчиков с европейских языков и неких лиц, «кожен з яких, сам того не відаючи, блискуче виконав місію мого таємного агента у Венеції» [1, с.15], из чего следует допущение следующего факта: Ю.А. – это Монсеньор, получатель служебных депеш о пребывании С.Перфецкого в Венеции. С другой стороны, иронический тон повествования, демонстративное всеведение автора предисловия (его полемика с И.Билинkevичем), а главное, ремарка «xc – xe» допускают иное предположение: Ю.А. – это Доктор или даже Ада, отправители отчетов о слежке за Перфецким Монсеньору.
3. Попавшие к издателю неведомым путем тексты (их 31) неоднородны по стилю. Треть материалов, как он считает, принадлежат исчезнувшему в Венеции Перфецкому, остальные анонимны (приглашения, программки, репортажи, рассказы других людей, отчеты, «шматки, не знати, ким створені») [1, с.15]. Однако в послесловии, иронизируя над легковерным читателем, Ю.А. утверждает, что все без исключения подброшенные тексты – дело рук вечного игрока и мистификатора Перфецкого, единого во всех своих лицах. Если так, то «Перверзія» превращается в «роман о себе» или в «роман об Авторе».

Нелинейный текст романа открыт для дополнения новых элементов и относительных изменений последовательности его частей – вариаций на тему приключений украинского поэта из Чортополя в постакарнавальную Венецию. Основной, играющий роль «центра», фрагмент отсутствует. Анализируя многоуровневые структуры в произведениях Е.Поцова, Д.Галковского, П.Корнеля, А.Михеев различает их по направлениям движения повествования и соответственно выделяет центробежный, ризоматический, центростремительный типы [3, с.157-158]. Главным принципом организации художественного целого в «Перверзія», на наш взгляд, выступает «отсутствующий центр», несуществующий оригинал при наличии комментариев. Каждый фрагмент романа можно рассматривать в качестве очередной вариации, формально связанной с другими, их совокупность образует «не то лабиринт, не то водоворот, закручивающийся вокруг того места, где должен быть некий центр, некая цель, нечто материально отсутствующее, но фактически возникающее в силу того, что окружено это нечто огромным

количеством намеков и подсказок» [3, с.158]. Парадоксальное свойство утраченного центра – его избыточность. Центристремительная повествовательная структура не нуждается в центре, она создает условия для его «материализации» в отражениях. Особое значение, таким образом, в романе приобретает мотив исчезновения, утраты, отсутствия. И прежде всего следует отметить утрату «реальной реальности» (настоящее, первичное), ее существование в вымышленных текстах о ней, т.е. следование Ю.Андруховича постмодернистской формуле «мир как текст».

Идеальным местом действия поэтому становится Венеция, город – Великая Цитата, пространство пересечения различных времен, эпох, культур, цитат и т.д., а идеальным временем действия – мартовские дни после Карнавала. Карнавал и его антипод соотносятся в романе как реальное, первичное (текст) и случайное, хаотичное (набор знаков). «Я хочу тексту, а не окремих знаків», – говорит Перфецкий в своем выступлении на семинаре [2, с.39]. «Цитата, колаж і деконструкція замінили нам щось давніше, первісніше, справжнє», – уверены организаторы семинара «Посткарнавальне безглуздя світу» [1, с.23].

Посткарнавальное бытие интертекстуально и антидиалогично, его основные параметры: неуслышанность, непонимание, нестабильность. В поисках утраченной любви и самого себя Перфецкий странствует по Европе. Игровое отношение героя к жизни проблематизирует полноценное общение – понимание. В Перемышле он зачем-то прочитал «цілком не зрозумілі присутнім вірші», в Кракове – лекцию «про квантитативно-квалітативні системи віршунання», в Праге – курс под общим названием «Одкровення на заплывованих маргінесах» [1, с.12-13]. По дороге в Венецию Перфецкий произносит монолог в ситуации «глухоты» его спутников, общение с итальянцами затрудняет намеренно искаженный перевод Ады, содержание выступлений участников семинара игнорируют слушатели: «І хто ж тоді слухав сердешного Дежавю? Хто?» [1, с.50]. Но самым ярким примером непонимания служат слова Джона Пола Оцирко (фр.12), которые издатель рекомендует пропустить читателям, не склонным к лингво-кабалистическим экспериментам. Сам Перфецкий опирается в докладе на «чужие» слова из утраченной навсегда рукописи «Затемнення світу», ссылаясь на Ю.Андруховича («екзотичні птахи та рослини»). Хаос цитат, прием простого перечня отражают стремление выразить безумие мира, «бездуховний дух нашого часу» [1, с.23], в силу своей текстуальности провоцирующие единственно возможный подход-деконструкцию. Его и демонстрируют два персонажа – автора в романе. Опера-пастиш М.Куликофф «Орфей в Венеции» создана на основе деконструирования и перекомбинирования элементов из существующих опер Дж. Верди, А.Вивальди, Х.В.Глюка и др. Между оперой и «романом о себе» С.Перфецкого нет жестких границ, герой свободно путешествует из одного текста в другой, меняя имена и костюмы. Стас одновременно дейст-

вует в нескольких произведениях: в «Перверзії», в опере Куликофф, «романе о себе» и таинственной Книге – вымышленных версиях об утраченной реальности, «кожна з яких є хибною, а всі вони, взяті разом, є взаємно суперечливими» [2, с.38]. Категории смерти, пустоты не воспринимаются в их трагическом значении, в посткарнавальном мире речь идет о переходе в иные формы бытия – тексты, где человеку заранее уготована роль актера и лицедея в театре Небесного Зрителя. Динамическая множественность без единства предстает как безумие повторов и самоповторов, игра со смертью и обреченность на бессмертие. «Сверхнасыщенная реальность» [4, с.259] Венеции поглощает, таким образом, не только действительность, жизнь, но и смерть, поскольку читатель никогда достоверно, рациональным путем, не сможет узнать, во-первых, куда и каким образом исчез Перфецкий, а во-вторых, как смог Леонардо ди Казаллегра подписать собственный некролог.

Еще одна особенность анти-диалогического пространства – полициатность персонажа.

Герои романа обладают множеством имен, обликов, черт архетипических образов. Так, Перфецкий в Кракове – Иона Рыб, в Берлине – Камаль Манхмаль, в Братиславе – Сом Рахманский, в Венеции – Орфей.

Лайза Шалайзер, участница семинара из США, в прошлых перевоплощениях (или текстах) – Цукеркандель, в будущих – Лилит. Альборак с Росинантом иногда сливаются в единое целое (кентавр), Ризенбокс – Козорыб, дьявол и т.д. Представление, как справедливо отметил М.Куликофф, «відбувається в усі часи і всюди», но на этот раз в Венеции после Карнавала [2, с.9].

С основным мотивом утраты и отсутствия связано цитирование в романе, особенно характер источников. Прежде всего следует назвать античные мифы об Орфее и Тезее. Маркированность сюжета об Орфее и Эвридике вводит в роман темы утраченной любви и постмодернистского творчества. Популярный в мировом искусстве мифологический сюжет традиционно сводится к идее прославления силы любви и власти художника над людьми и богами. Орфей также воплощает образное представление о свободе творческого духа, вдохновенности истинного творца в противоположность мастерству, умению искусно подражать образцам (Орфей/Мастер). Художественный постмодерн видит в Орфее эмблему исчерпанной себя творческой парадигмы и, следовательно, возможность самопрезентации – «расчлененный Орфей» (И.Хассан) [5]. Мнимая авторская отстраненность, расщепление творческого «я» на самодостаточные маски актуализируют проблему автора и его «смерти» в постмодернизме, аллюзийно связанную с финалом античного мифа (вакханки разорвали тело мертвого Орфея). Имя С. Перфецкого – поэта и музыканта постоянно сопрягается в «Перверзії» с именем Орфея до полного их отождествления в опере-пастисше, не говоря уже о явных параллелях между мифом и жизненными ситуациями героя (ранняя смерть жены, ее поиски, любовь к музыке). Символично, что Перфец-



кий – Орфей исчезает (умирает?) именно в Венции, в ее интертексте, убедившись в тщетности своих поисков. Версия мифа об Орфее, скрытая или маркированная, как считает О. Дарк, всегда присутствует в романе о художнике [6, с.71]. С этой точки зрения было бы интересным сопоставление «Парфюмера» П.Зюскинда, где Гренуй провоцирует расправу над собой по мифологическому сценарию, и «Перверзіі» Ю. Андруховича, где метафора запаха передает атмосферу всеобщего распада и разложения.

Пребывание Перфектого в городе на воде напоминает блуждания Тезея по лабиринту. Четырехзначные номера домов, неверные дорожные указатели, тупики, движение по кругу – «це означало, що ми крутимось навколо чогось, про що, можливо, й не загалуємось, якийсь містичний епіцентр був десь поруч ...» [1, с.39]. Выход из лабиринта венецианских улиц и каналов указала герою его постоянная спутница Ада. Имена Ада и Рина (возлюбленная Орфея в опере-пастиче) являются анаграммой имени мифологической героини – Ариадна. Между обеими «половинками» устанавливаются отношения «двойничества». Обе женщины в различных измерениях замещают для Орфея Эвридику, обе влюбляются в него и обоих он теряет. Рина погибла в водах Большого Канала, ее путь повторит, вернее талантливо сыграет в финале романа Перфекцкий, Аду он оставляет сам. Новая Ариадна (Ада – Рина) не владеет спасительной нитью, новый лабиринт не имеет центра, зато в нем несколько выходов и входов.

Второй лабиринт для героя – внутри Венеции, Каза Фарфарелло (Дом Черта), зрелищный мир вне порядка обыденной жизни. «Всередині пахло запустінням і грибок, клапті оксамитових шпалер звисали зі стін, з якихось пробоїн у стелях дзюрчала вода» [2, с.49]. Происходящее вокруг воспринимается двояко: с точки зрения наблюдателя (Стас) и с точки зрения участников дьявольской игры. Не отведав черного вина с недобрым запахом, Стас наблюдал метаморфозы, которых больше никто не видел. «Всього було забагато» для непосвященного, для чужого в этой оргии, даже продолжалась она не одну ночь, а тысячу лет [2, с.53]. Законы земного времени и пространства здесь больше не действуют, логика сна определяет события, превращения и время, демонический подтекст обыденного. Но не ужас и зло таит в себе пестрая стихия посткарнавального маскарада, не являет она и носителей зла, лишь, повинувшись некой надличной силе, искажает, переиначивает все до пародийного комизма. Мавропуле – Минотавр, например, не отнимает жизнь, а дарует новую молодым девушкам, нетерпеливо ожидающим своей очереди. Китаец мгновенно превращается в большого петуха, в черного осла, гости то появляются, то исчезают в бесконечных коридорах Дома, Стас раздваивается на себя самого и зазеркальное отражение. Лабиринт Каза Фарфарелло исчез для Перфектого на расвете, как заканчивается сон или истекает время нечистой силы.

Распад картины целого, образ хаоса создается в романе благодаря информационной перегруженности и приему перечня. На страницах «Перверзія» неоднократно упоминаются известные и вымышленные произведения искусства, знаменитые музыканты, политики, писатели, персонажи Х.Л.Борхеса, М.Сервантеса. Абсурдно, по мнению М.Слащевой, «искать глубинный скрытый смысл в каждом подобном образе или сравнении» [7, с.46]. Вероятно, играющий в «смерть» автор, нагромождая в избытке цитаты, создает тем самым контекст абсурда, утраты смыслов, а цитата в нем оказывается «пустой», т.е. своеобразным мертвым знаком. Прием перечня, искажающий традиционную логику, открывает возможности для языковых игр: «срави дня: борщ, чорба, маслина, цукати, цукута» [1, с.25], «...й Сансовіно й Санто Віно й Санта Трапа й Санті Тортелліні й Санта Паста і Пятца ді Санта Пидца і баста» [1, с.40], пародирования стереотипов восприятия: зарифмованный набор немецких слов, написанный Перфекцим по дороге из Берлина в Мюнхен [1, с.14]. Бессодержательный ряд перечислений имен, выражений, цитат упорядочивает их на основе ассоциативного и звукового сходства, разрушая при этом смысловые отношения между ними. Аналогичным образом размещает издатель фрагменты романа; принцип доминирования знака над мыслью, игры над реальной жизнью лежит в основе художественного целого «Перверзія».

#### Цитированная литература

1. Андрухович Ю. Перверзія // Сучасність. – 1996. – №1.
2. Андрухович Ю. Перверзія // Сучасність. – 1996. – №2.
3. Михеев А. Вокруг, около и вместо // Иностранная литература. – 1999. – №5.
4. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995.
5. Hassan. The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmoderne Literature. – N. Y., 1982.
6. Дарк О. Художник и его натурщи // Литературное обозрение. – 1993. – №7/8.
7. Слащева М. Мифологическая модель мира в постмодернистской прозе Милорада Павича // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 1997. – №3.
8. Гнатюк О. Авантюрний роман і повалення ідолів // Андрухович Ю. Рекреації. Романи. – К., 1997.

#### Анотація

В статті розглядається проблема постмодерністського авторства на матеріалі роману Ю.Андруховича «Перверзія». Пропонується одна з можливих інтерпретаційних версій з точки зору гри в «смерть Автора».

---

\* Следует отметить, что прочтение романа с позиции игры в «смерть Автора» является одной из возможных интерпретационных версий. Не менее интересный путь предлагает О.Гнатюк, опираясь на сложную скрытую символику Орфей – Христос – Рыба [8].

Annotation

The article deals with the problem of postmodernist authorship on the material of Yu. Andrukhovich's novel «Perversion». The version regarded is an interpretation from the point of view of «the Author's death» play.

И.А. Попова-Бондаренко

**ОЛЬФАКТОРИАЛЬНОСТЬ КАК  
КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ СТИЛЯ**  
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА П. ЗЮСКИНДА «DAS PARFUM»)

ББК III 40\*000.21

**Т**еория и практика постмодернизма зачастую расходятся. После работ и высказываний У.Эко [1], И.Хассана [2] Ю.Кристовой [3], Ж.Деррида [4] и др. в литературоведении считается хорошим тоном постулировать всеобщую децентрацию и антисциентичность как приметы постмодернистского мышления. Но, как это часто бывает, конкретные литературные произведения оказываются шире и богаче теоретических конструктов. Роман Патрика Зюскинда «Das Parfum» («Парфюмер») представляется именно таким явлением в современном литературном процессе.

Прежде всего это роман об искусстве и роман истинно немецкий, т.е. созданный в русле богатой традиции жанра «образовательного» и воспитательного романов. Не удивительно, что в «Das Parfum» сохранена выраженная фабульность, присущая подобного рода произведениям, представлен характерный разворот хронотопа, во многом опирающийся на биографические изыскания. Например, автобиография К.М.Виланда (1733-1813 гг.) «*Biographie anhand von Briefen*»<sup>\*</sup> не только удивительным образом совпадает по времени с биографией главного героя зюскиндовского романа, но и в некоторых ассоциативных и несколько переосмысленных деталях повторяет те же этапы его жизненного пути. И тот, и другой рано начали обучаться, вот только их уроки были весьма несхожими. Почтенный деятель Просвещения вспоминает, что с 8 лет штудировал «*Nepotis vitas*», а юный Гренуй постигал науку выживания и обоняния. И тот, и другой удалялись в парнасские студии, в места «горние», где их мастерство оттачивалось, созревало, «доходило», как выражаются виноделы: Виланд – в школу Кюстерберга близ Магдебурга (дословно – «монастырская гора»), Гренуй – на гору Плон дю Конталь, в пещеру, напоминающую монастырскую келью. Фиктивная биография Гренуя узнаваема именно как жизнеописание мастера, художника, творца. Она

<sup>\*</sup> «Биография, основанная на письмах» [5, с. 158-159].

укоренена в немецкой культурной традиции, как биография Мейстера и его создателя. Биографичность, таким образом, становится важным стилисобразующим компонентом романа «Парфюмер», ею определено движение художественного времени произведения, распределение сюжетно-композиционных элементов, от нее во многом зависят и первичное коммуникативное доверие читателя к происходящему.

Чрезвычайно показательно и присутствие в тексте утомительно обширных специальных включений: рецептов изготовления парфюмерных продуктов – опытных, экспериментальных, удачных и не очень; горячих и холодных способов «изымания души» из цветов; указаний на сезонность цветочной «охоты»; инструкций в области кожевенного дела; рассуждений о гигиене как показателе цивилизованности общества. Сюда же подтягивается и ряд синестезийных, доходящих до болезненного эстетства запаховых (ольфакториальных) ощущений, вызывающих в памяти обонятельные штудии Бодлера и Гюисманса (например, запах девушки с улицы Марэ будущий парфюмер-убийца определяет как «Milch und Seide!» – «молоко и шелк») (См. подробнее [6, с.143-149]). Познавательное начало этих пассажей не вызывает сомнения: большинство из них позаимствованно из специальной литературы, прежде всего из книги А.Корбина «Pesthauch und Blütenduft» («Дыхание чумы и цветочный аромат»), вышедшей в Европе в начале восьмидесятых и ставшей своего рода научно-популярным бестселлером. Заметим также, что обстоятельность изложения вообще свойственна «Парфюмеру»: рассказывая о младенческих и отроческих годах Гренуя, автор пускается в педагогический экскурс, попутно поднимает вопрос о детской смертности в Париже середины XVIII в., касается многих общественных институтов – от воспитательных домов, приютов, богаделен до судопроизводства и карательных инстанций. При этом Зюскинду удается избежать банальной стилизации «под старину». Авторское слово менее всего озабочено «вживанием» в словесный мир, языковую ментальность XVIII века, когда, собственно, и разворачиваются романские события. Оно остается по преимуществу «окрашенным словом» [7, с.57-58], помнящим о своем временном месте и несколько иронично ориентированном на сегодняшнего читателя, который пользуется всеми достижениями современной гигиенической промышленности, ментально склонен к точности и организованности (то, что немцы вкладывают в понятие «rünktlich») и любит развлечься хорошим детективом. Внешний коммуникативный стильевой «поток» романа вполне удовлетворяет перечисленным требованиям. «Парфюмер» выстроен как произведение и культурный текст в подчеркнуто забытовленном и сциентистском ключе (рецепты, технологии, научные концепции), с опорой на масскультурное сознание, которое с острым наслаждением реагирует на криминальные ужасы литературного конвейера. Приближение к жанру «чтива» обычно сопровожда-

---

\* См. замечания В.Н.Топорова, касающиеся этнокультурных особенностей [8, с.4-8].

ется не только изменением, но и деформацией стиля в сторону непритязательного, но модного литературного «Bla-bla» – пустого многословия, лишённого стилиевой индивидуальности. Этого, к счастью не произошло со стилем П.Зюскинда, о котором «Шпигель» пишет как о «счастливом анахронизме» в современной литературе.

Зюскинду присущ особый стиль, к которому применимо понятие «exquisit» (избранный, превосходный, высшего качества). Он вполне самодостаточен в том смысле, что передает напряжение и динамику творческого роста Гренуя, пути ученичества, ремесленничества, изнурительного постижения азов мастерства. В нем предельно сконцентрировано все то, что обычно прячется в тени, под обложками биографических изысканий о великих музыкантах, испытывавших на себе в детстве жестокую профессиональную муштру. Слово романа о художнике (а попутно отметим, что это в основном авторское слово, ибо Гренуй косноязычен, как и положено пророку, и его прямой речевой партии просто не существует, ей отказано в праве «быть») развивается, утончается, приобретая все новые оттенки. Оно «запахово», то есть вполне когерентно запаховому, обонятельному, ольфакториальному началу. «Дорогой», а временами просто роскошный по языковой палитре дискурс полон неожиданных оксюморонных запаховых сочетаний, которые сродни неожиданным и порой противоречивым парфюмерным компонентам, используемым при составлении духов (например, цветочные масла и секреторные выделения животных). Такой стиль с его прихотливостью, глубинной неопределенностью вполне отражает постмодернистское мироощущение «непредставимого и непредставляемого» (И.Хассан). Оксюморонная изысканность присутствует в самых «грязных», малопривлекательных для обычного читательского восприятия сценах, обнаруживая тем самым, особый эстетизм: «Dann aber, wegen der Hitze und des Gestanks, den sie als etwas Unerträgliches, Betäubendes – wie ein Feld von Lilien oder wie ein enges Zimmer, in dem zuviel Narzissen stehen, – wurde sie ohnmächtig, kippte zur Seite, fiel unter dem Tisch hervor mitten auf die Straße, und blieb dort liegen, das Messer in der Hand» [9, с.8]. Такая «капризность», причудливость – основная стилиевая примета романа, недаром и имя «Гренуй» (Grenouille) коннотировано с немецким «die Grille» (каприз). Планы выражения и изображения, таким образом, постоянно сталкиваются во внешнем (условно-читательском) и внутреннем коммуникативных полях, как бы распараллеливаясь в жанровом (детектив? роман ужасов? роман о художнике?) и аксиологическом планах. Но это распараллеливание не отдает бартовским «расслоением» авторского слова и позиции [11, с.388]. Цельность, когезивность авторского слова обусловлена единым организующим современным литературным сознанием, сопря-

\* «Но потом из-за жары и вони, которую она воспринимала не как таковую, а только как нечто невыносимое, оглушающее, разящее – как поле лилий или как тесную комнату, в которой стоит слишком много нарциссов, – она потеряла сознание, опрокинулась набок, вывалилась из-под стола на середину улицы и осталась лежать там с ножом в руке» [10, с.6].

гающем и актуализирующем в этом слове максимально многое – от гностики до поведенческих реакций. В интенционально коммуникативном плане это есть диффузное, проникающее в читательское подсознание слово, эпистемологическое и крайне субъективное одновременно – не только деловитое, «мастеровое», даже на первых порах ремесленное (*handwerklich*), отразившее процесс познания и постижения мастерства (причем не только парфюмерного, но и криминального), но также феноменологическое, ассоциативно полетное, неуправляемое, манифестирующее гениальную фантазийность творца. Очевидно, что диффузность такого слова субстанциальная – это тенденция, позиция, установка, точка зрения, воплощение постмодернистского вчувствования и познания, новая сиенология и особая философия. В свое время Т.Адорно отнес некоторые литературные установки не к эстетическим программам, но к «категорическому императиву философии»<sup>\*</sup> – думается, под таким утверждением могли бы подписаться и Хайдеггер, и Сартр, и Мердок, и сам автор «Парфюмера». Запаховый, ольфакториальный «след» (Ж.Деррида), воплотившись в конкретных стилевых носителях (в речевом срезе текста, например), выходит и на более высокий концептуальный уровень, утверждающий изначальную невозможность межличностной коммуникации между художником и социумом: Гренуй не воспринимает окружающие из-за отсутствия у него запаха, подобно тому, как не воспринимались без тени герои Памиссо и Андерсена. Искусство, рафинированный концепт которого и представляет Гренуй, находится вне привычных оценок и представлений. В нем смешаны грязь и святость, но в таких дозах и пропорциях, что и в самом изысканном парфюмерном букете, где «вонючие субстанции» только оттеняют основной драгоценный аромат. Искусство а-практично, имморально, а-нормативно, т.е. в целом а-культурно, если понятие культуры очертить, например, с позиции П.Козловски: культурно то, что максимально гармонирует с обстановкой, бытием, функцией. Культурно такое свободное бытие личности, когда и оно само, «и то значение, которое несет в себе личность, ... подходят друг к другу и соответствуют ситуации, в которую они включены» [13, с.19] (ср. также с позицией М.Мамардашвили [14, с.143-154]). Гренуй, как и искусство, которое он манифестирует, онтологически и бытийно а-культурны, вне-культурны, и это давнее противостояние гения, креатора и – филистера.

Ольфакториальность, проступающая во всех регистрах произведения, на наш взгляд, оказывает воздействие и на «поэтику точности»: П.Зюскинд в отдельных случаях вдруг перестает ей следовать. Он пользуется более косвенными характеристиками, «напускает туман», расширяя тем самым «горизонт ожидания» имплицитного, адекватного читателя. Так, в образе Гренуя отмечают евангелические аллюзии (связь с рыбной метафорикой, а также отшельничество, свособразная «запаховая» проповедь любви, муче-

<sup>\*</sup> «Das Rimbaudsche «il faut être absolument moderne» ist kein ästhetisches Programm und keines für Ästheteten, sondern ein kategorischer Imperativ der Philosophie» [12, S. 28].

ническая смерть и др.), но числовая новозаветная символика, достаточно распространенная в современной литературе, ненавязчиво переклещивается автором в интенциональный план, где все чуть сдвинуто, «неотцентрировано». Гренуя 29 лет, и он даже не попадает в тот возрастной диапазон, который немцы именуют «Dreißiger» (от 30 до 40 лет) и который несет амбивалентную смысловую нагрузку – и Иисусово начало (33 года), и Иудин комплекс (30 сребреников). О матери Гренуя сказано, что ей «gerade Mitte zwanzig» (дословно: «как раз середина двадцати»), т.е. середина периода между двадцатью и тридцатью годами, (т.наз. «Zwanziger»), а именно 25 лет, число Мадонны. На Гренуя тоже ложится Божественный отсвет: он пятый по счету ребенок преступной матери и первый выживший младенец. Пятерка – число, кратное числу Мадонны, всегда символизировала великую тайну бытия и его устойчивость. В оригинале снято пояснение переводчика «рожала она в пятый раз» (см. [10, с.6]). Вместо этого стоит емкое «Es war ihre fünfte» (букв.: «оно/это было ее пятое [9, с.8]). Такая денотативная неопределенность в этом и других эпизодах романа вполне укладывается в общий и главенствующий ольфакториальный принцип повествовательной манеры и общего замысла – показать неуловимую, но всепобеждающую силу искусства. Феномен искусства подобен ауре, аромату – его трудно «ухватить» и выразить, как невозможно окончательно ухватить запах. И Гренуя невозможно «определить» – кто это «оно»? Дитя (das Kind)? Чудо (das Wunder)? Животное, зверь (das Animal, das Tier)? Просто некое существо/сущность (das Wesen)? Ангелочек (das Engelein)? Насекомое (das Insekt)? Великий парфюмер или его Величество Аромат (das Parfum)? Диалог между сущностями Гренуя, равно как и игру «в отгадку», можно было бы продолжить, ибо каждая из этих и других гипотез героя появится в произведении. Конечно же, перед нами не случайность, а закономерная установка, постмодернистское мироощущение, воплотившееся в стилевую органику, когда открывающиеся внимательному читательскому взору коммуникативные интенции проступают в стиле подобно тому, как в чистой морской воде просматриваются особенности донного рельефа. Традиционный романтический мотив неадекватности творческой личности окружающему миру, социуму, среде в современном художественном мышлении предстал как трагическая ситуация а-коммуникации, а само искусство и личность художника обрели причудливую и прихотливую символику «Божественного Аромата» – неуловимого, неизъяснимого и, увы, должным образом неоцененного.

#### Цитированная литература

1. Эко У. Заметки на полях // У.Эко. Имя розы. – М., 1986.
2. Хассан И. Плюрализм в постмодернистском аспекте // РЖ. Литературоведение. Сер.7. – 1988. – №2.

3. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // Вестник МГУ. Сер.9. – 1995. – № 1.
4. Интервью с Жаком Деррида // Arbor mundi. Мировое древо. – М., 1992. – №1.
5. Wieland Ch. M. Biographie anhand von Briefen // P.Mettenleiter, St.Knöbl. Blickfeld Deutsch. – Paderborn, 1991.
6. Попова-Бондаренко І. Інтертекстуальне відлуння як аспект комунікації в романі П.Зюскінда «Das Parfum» // Романтизм у культурній генезі. – Дрогобич, 1998.
7. Хоружий С.С. Как сделан «Улисс»: проблемы поэтики Дж. Джойса // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1993. – №1(2).
8. Топоров В.Н. Метафора зеркала при исследовании межъязыковых и этнокультурных контактов // Славяноведение. – 1997. – №1.
9. Süskind P. Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders. – Zürich, 1994.
10. Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы // Иностран. лит. – 1991. – №8.
11. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994.
12. Adorno T.W. Eingriffe. Neun kritische Modelle. – Frankfurt am Main, 1964.
13. Козловски П. Культура постмодерна. – М., 1997.
14. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. – М., 1990.

#### Анотація

В статті розглядається ольфакторіальний аспект стилю як своєрідний фактор художньої комунікації. З'ясовується вплив ольфакторіальних відчущань на формування і репрезентацію концепції митця і мистецтва в постмодерністському романі П.Зюскінда «Das Parfum».

#### Annotation

This article is devoted to the problem of olfactory aspect of style as a peculiar factor of artistic communication. The author ascertains the influence of olfactory sensations on the formation and representation of the creator and creativity's conception in the postmodernistic novel («Das Parfum» P.Süskind).

Ю.В.Грузин

### ИНФЕРНАЛЬНЫЙ ГЕРОЙ В РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ КОНЦА XIX – I ПОЛОВИНЫ XX ВЕКОВ

ББК Ш43(4Рос)

**Р**убеж веков в России отмечен не только грандиозными социальными потрясениями, но и резким возрастанием интереса к сверхъестественному. Ученые рассматривают поиски оккультных знаний как определенную психологическую реакцию ухода от действительности в



социально нестабильный период истории. Так это или нет, а невозможно отрицать, что необыкновенный взлет интереса к магическому и определенное разочарование в рациональных знаниях имели место в конце XIX – начале XX веков. Практически ситуация в оккультной области, как в сфере литературы, так и в достаточно далеких от литературы кругах, во многом идентична сложившейся в наши дни – на рубеже XX-XXI веков. Сверхъестественное занимало видное место в жизни как политической и культурной элиты, так и среди народных масс. Оккультисты получали важные должности, достаточно вспомнить наиболее известных: барона Лангсдорфа, Иоанна Кронштадского, Петра Бадмаева и, разумеется, Григория Распутина. Что же касается литературы, то общеизвестно воздействие нематериалистических философско-мировоззренческих концепций, породивших целые специфические направления и школы и в поэзии, и в прозе.

Одной из характерных черт этого периода стало эклектичное смешение мифологических, религиозных, философских идей, сдобренных научными теориями. Православие безжалостно совмещалось с популярным изложением индуизма и буддизма, гностицизм – с шаманскими культами. Жажда экзотики – как западной, так и восточной – захлестнула умы даже наиболее просвещенных деятелей искусства. Эта жажда вместе со стремлением к магическому породила оригинальные литературные произведения. Естественно, в рамках данной работы невозможно остановиться на всех или даже наиболее талантливых. Необходимо ограничиться узким кругом произведений, в которых формировался диаволический дискурс (так его определил А. Ханзен-Леве) [1].

В целом же inferнальная традиция в русской художественной прозе изучена не слишком глубоко. В основном существуют труды, посвященные творчеству какого-либо конкретного автора. Среди трудов, обращавшихся к проблеме как таковой, кроме монографий А. Ханзен-Леве и А. Амфитеатрова, следует назвать книги Матушевского И. «Дьявол в поэзии. История и психология фигур, олицетворяющих зло в изящной словесности всех народов и веков» (М., 1901), Орлова М.А. «История сношений человека с дьяволом» (М., 1992).

Формирование диаволического дискурса в русской художественной мистической прозе было сопряжено с обращением к западноевропейской литературной традиции. Можно предположить, что это связано с отсутствием развитых теологических еретических концепций в русской православной культуре. Русь была крещена сравнительно поздно, и конгломерат теологических воззрений был воспринят в уже сформированном и устоявшемся виде. Даже элементы язычества, столь значимые у Гоголя, были в достаточной мере подавлены, по сравнению, например, с Британскими островами. Это достаточно интересно изложено в статье А. Сапковского «Pirog, Czyli Nie Ma Zlota W Gorach Szarych» [2, с. 408-467].

Определенное воздействие на формирование инфернальной традиции оказали не только ерстические дуалистические течения (катары, вальденсы, богомилы и др.), не только наследие гностицизма и народные полужыческие верования, но и теологические труды, направленные на борьбу со всеми этими течениями. Речь идет об огромном количестве трудов по демонологии, созданных схоластами в период т.н. «охоты за ведьмами» (и немного ранее), и оказавших огромное воздействие на формирование как философской идеи, так и чисто внешних черт демонического инфернального персонажа. В славянских же странах, не подпавших под сильное влияние католицизма, не было ни активной борьбы с магией, ни развитых представлений о демонологии, что, опираясь на исторические документы, аргументировано доказывает В.Б.Антонович в своей работе «Колдовство. Документы. Процессы» [3].

Следует отметить также, что на рубеже веков издавалось огромное количество научно-популярных трудов по этнографии и истории оккультизма. Авторы могли свободно обращаться не только к литературной традиции готического романа, но и к этим трудам, предоставлявшим относительно достоверную с научной точки зрения информацию. В этом плане также наблюдается определенное сходство с концом XX века. «Вестник оккультных наук», «Сфинкс», «Спиритуалист» и многие другие периодические издания рубежа веков предоставляли в распоряжение всех желающих почти столь же насыщенный поток специфической информации, как и современные масс-медиа.

Так что у русских писателей была возможность воспользоваться достижениями западного готического искусства и литературы в осмыслении и изображении демонических инфернальных персонажей, следуя примеру В.Жуковского, М.Лермонтова и А.Толстого.

Произведением, наиболее последовательно обращавшимся к западноевропейской традиции, можно считать «Огненного Ангела» Валерия Брюсова. Роман включает в себя несколько легенд «готического» периода истории, перенасыщен отсылками к оккультной традиции и столь удачно стилизован под образец немецкой средневековой литературы, что даже ввел в заблуждение некоторых читателей\*. «За каждой главой романа стоят горы прочитанных автором книг, изученных документов», — отмечает Б.Пурипев в своих комментариях к роману [4, с.333]. Проанализировав структуру инфернальных и связанных с демонологией персонажей романа, можно четко проследить европейские легендарные и теологические традиции, своеобразно воспринятые автором.

---

\* Известный случай с переводом романа на немецкий, о котором говорит А.Измайлов в «Биржевых ведомостях» (23 март, 1910).

Собственно, inferнальный герой (от лат. *infertus* «расположенный внизу», т.е., в аду) – это персонаж сверхъестественного происхождения, тесно связанный с деструктивным началом, силами хаоса и адом. Эта связь может быть присуща герою от рождения (если он не рожден смертной женщиной, а происходит от хтонических чудовищ и падших ангелов). Может быть она и благоприобретенной, если герой принадлежит к колдунам. В романе Брюсова можно наблюдать оба типа персонажей.

Легендарные личности, окруженные ореолом сверхъестественного и попавшие на страницы «Огненного Ангела», – это, разумеется, Доктор Фауст и Мефистофелес, а также ученый, философ и маг Агриппа Неттесгеймский. С героем-рассказчиком контактируют и мелкие демонические создания, остающиеся на периферии, – Мастер Леонард – демон-председатель шабаша ведьм, черный пес Агриппы, невидимые духи. Однако, в традициях готического романа, автор оставляет открытым вопрос о том, имели ли в действительности место контакты героев с потусторонними объектами, или же они являются результатом помешательства, сна, наркотического бреда и внушения.

Изображая пару Фауст – Мефистофель, Брюсов обратился в первую очередь не к общеизвестной трагедии Гете, а к «Народной книге о Фаусте». Особенно явно – именно при создании образа мелкого беса Мефистофелеса. Некоторые критики даже увидели здесь некое, на самом деле несуществующее, противоречие. Брюсов писал в письме Вячеславу Иванову 23 декабря 1908 года: «В какой-то газете читал я критику Георгия Чулкова (Имеется в виду статья: Чулков Г. Фауст и мелкий бес // Речь. 1908, №301. – Ю.Г.) моего «Огненного Ангела», между прочим Чулков упрекает моего Мефистофелеса за то, что он «глупее», чем Мефистофель Гете. Считаю такое замечание также «глупым». Мой Мефистофелес жил за 300 лет до Гете и предугадать его не мог никак. Сколько смею судить, мой Мефистофелес весьма похож на того, которого изображали и описывали в своих книгах, письмах и мемуарах писатели XVI в., а на Мефистофеля Гете он похожим и не собирался быть. Если исторический Мефистофель не столь блестящ, как «бес» Гете, моя ли вина?» [5, с. 519]. Письмо Брюсова не только объясняет его позицию в отношении к inferнальному персонажу. Оно в определенной степени презентует идею символической игры с историческими, философскими и научными реалиями, блестяще продемонстрированной в «Огненном Ангеле» и в определенной мере являющейся олицетворением символического и неомифологического направлений искусства.

«Народная книга о Фаусте» – подлинный исторический документ, легший в основу всех последующих литературных версий, включая прославленного Кристофера Марло, великого Гете и малоизвестные наброски Лессинга. Однако это достаточно колоритное повествование, впервые напечатанное в типографии Иоганна Шписса в 1537 году, постоянно находилось в

тени после создания «Фауста» Гете. Брюсов поступил мудро, обратившись не к великой трагедии, а именно к данному варианту истории об ученом и чернокнижнике. Однако, если Мефистофелес полностью отвечает традиционному образу беса-Мефистофеля из «Народной книги...», то доктор Фауст скорее ближе к персонажу трагедии Марло и Гете – образ величественный, трагический. Брюсов в Мефистофелесе совместил черты и собственно Мефистофеля, и Фауста народной книги. В легендах доктор-чернокнижник предстает насмешником, шутником, бродягой-вагантом, только перед самым истечением срока контракта с Дьяволом приобретающим трагические черты. У Кристофера Марло еще можно наблюдать своеобразную двойственность этого образа: Фауст – то стремящийся к познанию, к тайнам Вселенной ученый муж, каким его изображают и Гете, и Брюсов, то в отдельных эпизодах – злой шутник, склонный к выходкам, скорее достойным злого подростка, чем человека взрослого и образованного. Именно Фауст в «Народной книге...» творит чудеса, приписываемые Брюсовым Мефистофелесу: Фауст может сделать вид, что проглотил живьем человека (свидетельство Андреаса Хондорфа) [6, с.19], угощает собутыльников магически возникающей едой («Народная книга о Фаусте») [6, с.107-108], вызывает призрак Елены Троянской («Народная книга о Фаусте») [6, с.86]. Брюсов развивает теологический постулат о том, что чародейство творится только посредством демонов. Мефистофелес колдует не по просьбе, скорее против воли своего повелителя. Сам Фауст прямо не обращается к магии, не творит чудес. Мефистофелес же лишен всякого величия, который придал Гете его прототипу, – это мелкий бес народных легенд, совмещающий в себе черты странствующего студента-ваганта (отсюда, видимо, и латинизированная форма имени: Мефистофелес), жулика и колдуна.

Агриппа во многом напоминает Фауста в романе Брюсова. Это образ не народной смеховой традиции XVI века, а явно подвергшийся литературному переосмыслению. Бесспорные следы такой трансформации – разоблачение на страницах романа нескольких легенд о магических опытах Агриппы. Правда, чтобы избежать излишней рационализации образа, Брюсов сохраняет легенду о дьявольском происхождении черного пса Агриппы, изгнанного перед смертью своим хозяином.

В одной из наиболее inferнальных сцен в романе – пабаше ведьм – Брюсов последовательно придерживается традиции европейской демонологической литературы. Концепция пабаша в зачаточной форме представлена в 1336 г. на суде в Тулузе. Концепция эта была развита Мартином Франком (ок. 1140 г.) и Николой Жакье (ок. 1458 г.), впервые употребившим само слово «пабаш». Описание пабаша в романе «Огненный Ангел» полностью соответствует схеме, созданной демонологами. Чтобы убедиться в этом, доста-

точно обратиться к соответствующей статье «Энциклопедии колдовства и демонологии» британского исследователя Р.Х.Роббинса [7, с.498-507].

Творческое использование специальной исторической литературы и научных (а также псевдонаучных) концепций в рамках рассчитанной на эрудированного читателя литературной игры характерно для символистского романа, в том числе и для «Огненного Ангела». Легендарная основа, не просто придуманная автором, но имеющая разветвленные исторические корни, а не только общеизвестные факты религиозного и культурного контекста, в определенной степени является признаком нового типа фантастического литературного произведения. Схожий литературный прием, творческое переосмысление легендарно-исторических фактов, можно наблюдать в более позднем и более известном романе – «Мастере и Маргарите» Булгакова.

Если Брюсов использовал свои энциклопедические познания для максимально точного воспроизведения определенной концепции оккультного, то другие авторы стремились на основе эклектичного соединения элементов мифологий и философий, популярных на рубеже веков, создать некое синкретическое целое, сшить эти обрывки в единое космогоническое полотно со своей картиной мира и, в частности, – демонологией.

Подобная система представлена в романе А.Амфитеатрова «Жар-цвет». Автор перемежает линейное развитие сюжета многочисленными отступлениями в виде лекций по этнографии и теории оккультизма. Главное действующее лицо – граф Валерий Гичовский – человек, увлекающийся историей инфернальных и магических сил. В некотором роде он фигура, сопоставимая с самим автором, также активно изучающим фольклор и мифологию. Амфитеатров является автором научно-популярной монографии «Дьявол в быте, легенде и в литературе средних веков», и хотя «Жар-цвет» определенно относится к художественной литературе, его структура включает элементы научно-популярного изложения оккультизма и мифологии.

Формируя образы инфернальных персонажей, Амфитеатров обратился к самым различным мифологическим системам. На страницах романа он не без легкой самоиронии заявляет об определенной эклектичности своей демонологии: «Далматинские плутни и негритянские бредни. Гностическая отрыжка и путаница из каббаль» [8, с. 395].

Демонология явлена в романе неким темным божеством в облике змеи. Амфитеатров называет его Саммазь – в иудейской демонологии демон хаоса, в змеином облике соблазвивший Еву. Однако иудейская демонология, трактуемая с позиции гностицизма, связывается автором с африканскими шаманскими культами поклонения божеству-змею. Эта связь подчеркивается другим именем змеиного божества: «Арва Мирде» – с эфиопского «Arve Medr» («Зверь земли» – перифрастическое обозначение змея, подчеркивающее его связь с хтоническими силами). Наконец, автор связывает африканские и сибирские шаманские культы. Одно из названий безликого духовного

потока, воплощением которого является Змей у Амфитеатрова, слово «Обь». Оно якобы находится в связи с названием сибирской реки Обь.

Само это слово, видимо, позаимствовано из культа Вуду (Воду). Амфитеатров вполне мог быть знаком с приключенческим романом Г.Эмара «Поклонники Змеи» (русский перевод осуществлен в Санкт-Петербурге в 1899 году). Эмар не особенно глубоко изучил богатый пантеон культа Вуду. Основным божеством он объявляет змеинобога. Практически шаманский культ напоминает в его трактовке монотеизм. Амфитеатров становится на эту же позицию. Самоназвание поклонников культа – обе (обеа, оби) он превращает в название главного божества – Обь. А для жрицы культа изобретает собственный термин – обистка.

Инфернальные силы в романе являются носителями деструктивного начала. Младшие слуги упомянутого божества – призрак умершей Анны, превратившийся в вампира-ламию и замаскированный под сельского врача бес в змеином облике Коронат Паклевецкий, желающий добыть магический цветок жар-цвета для своих разрушительных целей. В лучших традициях готического романа главные герои вступают в безуспешную схватку с силами тьмы и рока. Однако, автор в гностических традициях закрепляет за инфернальными дионисийскими силами хаоса определенное творческое начало. Эта концепция воплощена в инфернальном персонаже Лале, жрице темного божества. Автор неоднократно подчеркивает творческие способности этой экстагической натуры: способность к вдохновенной импровизации, к сильным эмоциям, к глубоким переживаниям и как следствие всего этого – чудесам.

Таким образом, идея демона-творца (определенно гностического происхождения), в некоторой степени чуждого пошлому мелочному социальному злу цивилизованного мира, столь нехарактерная для европейской теологической традиции, постепенно приобретает вес в русской литературе рубежа веков. Определенное воздействие на ее формирование, возможно, оказали и восточные культы, вошедшие в моду в этот период, с их дуалистической гармонией светлого и темного начала (Янь и Инь).

Можно сказать, что логическое завершение концепция инфернального героя как персонажа, в определенной степени противостоящего силам зла, получила в «Дневнике Сатань» Леонида Андреева.

В отличие от Амфитеатрова Андреев строит практически независимую мифологическую систему. Ноуменальный мир в романе не похож на библейские плоскости ада и рая. Это некое единое пространство, неопишемое в терминах человеческой логики. Возможно только приблизительное описание в негативных характеристиках (т.е., можно, как о платоновском Абсолюте, сказать о духовной сфере, чем она не является, на что не похожа). Таким образом, автор превращает мысль об утрате представите-

лем современной цивилизации связи с духовными первоосновами в один из основополагающих тезисов своей неомифологической космогонии. Сатана как представитель неопишущего континуума также неопишущ, и только «вочеловечившись» (поселившись в человеческом теле; этот процесс не идентичен одержимости, поэтому автор использует столь оригинальный термин, наполняя его особым смыслом), приобретает доступные осмыслению психологические характеристики. Однако, если на первых этапах «вочеловечивания» Сатана отчасти наделяется инфермальными чертами, например, он заявляет, что пришел на землю «... лгать и играть» [9, с.274], то постепенно духовный уровень Князя Тьмы повышается. Он сначала становится Демоном в лермонтовской интерпретации, а затем фигурой, едва ли не близкой Христу. Тем более жестоко его столкновение с обыденным злом, источником которого являются не дьявольские козни, а исключительно человеческая натура. Люди в романе являются основными носителями деструктивного начала, представляют собой также в определенной степени инфермальные персонажи, хотя формально и не происходят из сверхъестественной среды. Причем наиболее величественная фигура среди них – Фома Магнус, временами напоминающий литературного демона, – не более, чем катализатор. Он сам прямо заявляет об этом: «Подумай, разве я мог бы убивать, если бы в мире были только скрипки и другие музыкальные инструменты?» [9, с.391] Магнус даже придумывает себе прозвище: «Эрго» (по латыни – «следовательно»). Любая зловещая, внешне инфермальная фигура может творить зло лишь как следствие потенциального стремления к злу всех (или абсолютного большинства) людей. Один же из главных источников пошлости, суетности в отрыве от духовного, связь с которым сохраняет Сатана, – падший, но все же ангел. Таким образом, мысль о творческом начале, как об интуитивном, дионисийском, а значит связанном с цервородным хаосом (собственно инфермальным), выраженная у Амфитеатрова, в романе Андреева, как и в произведениях многих других писателей конца XIX-XX веков, приобретает трагическую глубину. Дионисийское начало загнано в угол рационалистической цивилизацией. Вместе с ним герои демонического происхождения оказываются подавлены массой посредственных носителей этой цивилизации. Некоторые авторы, особенно из среды новейшей массовой «литературы ужасов», по-прежнему используют архаичный архетип демона-разрушителя, деструктивной силы, противопоставленной упорядоченному космосу социума. Однако в большинстве беллетристических сочинений (например, «Альтист Данилов» В.Орлова или «Голова Гоголя» А.Королёва) Демон – не первоисточник всех зол, как считает теология христианства, но лишь катализатор, делающий пошрое земное зло более заметным, действенным, разрушительным. В отдельных случаях герои, демонические по происхождению, наоборот, карают зло и награждают добро, приобретая, подобно Са-

тане Андреева, черты Христа. Наиболее яркий пример – главный герой «Альтиста Данилова».

Схожую позицию занимает и М.Булгаков. Главный inferнальный персонаж его романа «Мастер и Маргарита» – Воланд, будучи Повелителем Теней, карает нарушение христианских заповедей, награждает достойных и стремится воскресить в людях веру, хотя Сатана европейской теологической литературы как раз должен стремиться к противоположному. При этом Булгаков творчески переосмыслил постулат о божьем попущении, предложенный схоластами-демологами. Согласно данному постулату, демон всегда действует с негласного разрешения Всевышнего и в результате своей ограниченности не осознает, что всегда исполняет волю своего противника. Гете поэтически изложил этот постулат в строке из «Фауста», взятой Булгаковым в качестве эпиграфа к роману: «– Я – часть той силы, что вечно хочет зла, и вечно совершает благо». Крайне важно, однако, отметить, что вопреки эпиграфу и своему чисто внешнему сходству с Мефистофелем, Воланд «свершает благо» вполне осознанно. Неоднократно на страницах романа он вознаграждает добродетель, карает грех не под явным давлением, а самостоятельно. Причем раздражение, самооправдание или внешнее безразличие, сопровождающие чисто христианские акты прощения, очевидно, не более, чем маска Мефистофеля, под которой скрывается Воланд. Напомним, что в финальном эпизоде, когда маски сбрасываются, Воланд воспринимает прощение великого грешника Пилата с иронией, даже со смехом, но без намека на сопротивление. Напротив, обращаясь к Мастеру и Маргарите, Князь Тьмы, окончательно избавившийся от внешних черт героя Гете, демонстрирует понимание, мягкость, сострадание.

Итак, давая краткую и обобщенную характеристику inferнального персонажа русской прозы первой половины XX века, можно сказать, что с формальной точки зрения авторы в большинстве случаев опираются на тщательно изученную систему взглядов, базирующуюся на большом количестве теологических, философских и художественных текстов. Inferнальный герой нового времени обладает чертами, рассчитанными на восприятие эрудированного читателя («Мастер и Маргарита» – явление, логично продолжающее эту тенденцию). Автор не просто опирается на литературную традицию, он презентует иногда, подобно Амфитеатрову, в популяризаторской форме сложную космогоническую концепцию. С философской же точки зрения происходит определенное смещение акцентов: демонические по своему происхождению герои противопоставляются прошлому, суетному, злему человеческому началу. И обычно терпят поражение, подобно Сатане Андреева. Ведь даже могущественный Воланд не смог существенно повлиять на общую духовную ситуацию в Москве.



Это противопоставление героев демонического происхождения собственно злу является, видимо, важной чертой русской мистической литературы как рубежа веков, так и новейшего периода. Определенную роль здесь играет, возможно, социальная нестабильность, а значит недовольство социумом. Ведь даже в области массовой литературы противостояние силы ада и силы социальной системы не столь остро, как в современном мистическом «романе ужасов» Западной Европы и Америки – регионов, сравнительно стабильных.

В заключение хочется отметить, что литературные процессы рубежа XIX-XX веков во многом совпадают с протекающими в наши дни, поэтому исследования в данной области, в частности, в сфере инфернального, обретают в настоящее время особую актуальность и представляют значительный интерес. Крайне нуждается в исследовании такая малоизученная область, как новейшая русскоязычная массовая мистическая литература, в частности произведения А.Атеева «Загадка старого кладбища», «Обреченные пророки», Д. Григорьева «Сторож ночи», Н.Подольского «Возмущение праха» и др., а также социально-психологическая беллетристика («Голова Гоголя» А.Королева) и философский «Псалом» Ф.Горенштейна.

#### **Цитированная литература**

1. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб, 1999.
2. Сапковский А. Дорога без возврата. – М., 1999.
3. Антонович В. Колдовство. Документы. Процессы. Исследование В.Б.Антоновича. – СПб, 1877.
4. Пуришев Б. Брюсов и немецкая культура XVI века// Брюсов В. Собрание сочинений в семи томах. – М., 1974. Т.4.
5. Литературное наследство. Валерий Брюсов. – М., 1976. – Т.85.
6. Легенда о докторе Фаусте. – М., 1978.
7. Роббинс Р. Энциклопедия колдовства и демонологии. – М., 1996.
8. Амфитеатров А. Дьявол. – Ташкент, 1993.
9. Андреев Л. Повести и рассказы в двух томах. – М., 1971. – Т.2.

#### **Анотація**

У даній роботі здійснено спробу проаналізувати еволюцію демонічного персонажа в російській прозі кінця XIX – початку XX століття. Автор визначає традиційні риси демонічного персонажа та новаторство в його трактуванні у російській літературі зазначеного періоду, характеризує ступінь впливу світової літератури та міфології на інфернальні образи та підкреслює самобутність літератури такого типу. На матеріалі прози В.Брюсова, А.Амфитеатрова, Л.Андрєєва, М.Булгакова.

**Annotation**

This article represents the effort of the author to analyze the evolution of the demonic character in the Russian prose at the turn of the XIX-XX centuries. The author determines the traditional features of the demonic character and innovations in its interpretation in the Russian prose works of the above-named period. The degree of the influence of the world literature and mythology on the infernal characters is investigated in this work, original features of the literature of this kind are characterized. The research is based on the prose works of V. Bryusov, A. Amfiteatrov, L. Andreyev, M. Bulgakov.

**А. Ю. Мережинская**

**ЯЗЫК СИМВОЛОВ КРИЗИСНОГО ВРЕМЕНИ  
(НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ ПРОЗЫ 80-90-х ГОДОВ)**

ББК Ш43 (4 РОС)

**Д**ля культуры конца XX столетия характерна «символизирующая ориентация» (термин Ю.М.Лотмана) [1]. Именно в этот период в обществе активно идут процессы социальной и национальной самоидентификации, и литература отражает то, как именно запечатлелась и мифологизировалась кризисная современность в коллективном сознании. Литература фиксирует и сложный этап смены философских и художественных парадигм, своеобразное пограничное состояние отказа от старого, его десакрализации и поисков новых форм концептирования современности. К «старому», в частности, относятся символы и идеологические мифы времен тоталитаризма и застоя, которые, по словам Джеффри Брукса, вырабатывались в своеобразных «инкубаторах групповой идентичности» – в литературе соцреализма и партийной печати. В них «была создана стилизованная, ритуализованная и самодостаточная публичная культура, которая производила свою собственную реальность, заменив все другие формы публичного отражения и выражения» [2].

Символика и мифология тоталитарного времени сейчас полностью десакрализованы. Собственно, начиная с 70-х годов, они с успехом проигрывались в литературе и живописи, причем не только концептуалистами, для которых ментальный мир и эстетический дискурс соцреализма (как и других систем) является материалом творчества [3], но и реалистами (например, Юзом Алешковским, А. Зиновьевым и др.). Символика тоталитарного искусства и его застенчивые идеологические метафоры активно изучались и литературоведами (Е. Добренко, М. Липовецкий и др.).

И если «старая» символика относительно изучена, проанализированы способы ее обыгрывания в современном искусстве, то новая еще только со-

здается и начинает исследоваться. В этой области актуальным становится все: и выделение отдельных наиболее характерных символов, концептирующих современность, и выявление моделей, по которым они создаются, и попытки определить связи в системе символов, и возможность обозначить новые смысловые модификации, которые приобрели «вечные» символы в контексте культуры кризисного, переходного периода. Увидеть некие закономерности в «хаосе» и эклектике открытой художественной системы 90-х годов могут помочь параллели с другими кризисными периодами в развитии общества и литературы. Например, с парадигмами «революционного языка символов» других переломных эпох и, возможно, не только в рамках русской литературы. Во все переломные времена шли самые общие сходные процессы: отказ от традиции (культурной и политической), попытки создания соответствующего языка символов, целостной системы знаков, призванной отразить осознаваемые или заявленные перемены. Попытки выявить и описать подобные спиральные типологические связи между явлениями переходных периодов уже предпринимались. Так, например, Л.Клеберг находит определенные точки соприкосновения в системе символов французской революции 1789 года и русской 1917 [4], прослеживая ряд соответствий символики в области театра и архитектуры. В один ряд революционных символов поставлена статуя Свободы, возведенная по приказу Давида в 1793 г., статуя Народа Франции с фациями в руках, убивающего гидру федерализма, и два утопических проекта, призванных символизировать новые времена, иной мировой порядок, наступивший после революции. Это проект мавзолея Исааку Ньютону, созданный Этьенном-Луи Булле, и знаменитая башня Владимира Татлина – «Памятник 111 Интернационала». То есть, как мы видим, символизируются абстрактные категории (свобода, народ, пролетариат, разум, единство), настоящее осваивается коллективным сознанием по мифологическим схемам (победа светлых сил над темными, рождение нового мира, как бы новой вселенной) и все это имеет откровенное политическое наполнение. Следует заметить, что русская культура 90-х годов использует сходные мифологические модели, но резко отрицает прежний язык революционных символов, и самым этим отрицанием подтверждает свое нахождение в едином с революционными эпохами смысловом поле. Так, символы нового времени 90-х гг., в подчеркнутом отличии от символов революционной эпохи, внешне неполитичны (памятник Веничке на Казанском вокзале и его подруге в Петушках, Чижикю на Фонтанке в Санкт-Петербурге, Паниковскому, рыбачке Соне и т.д.). Наиболее символически насыщенной акцией является возведение разрушенных в советские времена храмов, причем по тем же образцам и проектам. Если памятники французской революции были ориентированы на античные образцы, а башня Татлина – на своеобразное понимание классицизма, то в памятниках-символах 90-х роль «своей античности», как и в XIV-XV веках, опять начинает играть

собственная культура [5]; тогда – «домонгольская Русь периода ее независимости», а теперь – досоветская, периода славной старины, мифологизированной народным сознанием.

Сама по себе предпринятая Л.Клебергом постановка проблемы очень интересна, хотя ученый и не берется ответить на вопрос о природе подобных совпадений в революционных языках символов. Речь, на наш взгляд, должна идти об обращении к общим архетипам восприятия социальных, исторических потрясений и о наличии общих моделей их мифологизирования. А при сопоставлении русских культурных явлений различных эпох, видимо, должна учитываться и общая модель восприятия отечественной истории, метаисторическая концепция судьбы России, истоки которой уходят в средневековую литературу. Дополнялась же эта концепция во все последующие времена, демонстрируя, в частности, стойкую связь с эсхатологическим мифом. В этом отношении как чрезвычайно интересный и показательный пример может рассматриваться наблюдение Е.Е.Левкиевской над современными православными легендами, в которых парадоксальным образом события обстрела Кремля 1917 года и обстрела Белого дома в 1993 году трактуется сходным образом: «Как видно из текстов, эти два события признаются типологически сходными и им приписывается одинаковый метаисторический и богословский смысл, несмотря на то, что в первом случае обстрел производился по общенациональной сакральной святыне, столетия служившей символом этнической и религиозной самоидентификации русских, а во втором обстреливался объект, никакой сакральной «ауры» не имевший». Несмотря на все очевидные различия два данных события осмысливаются в рамках одной модели, так как «всякое внутреннее настроение всегда воспринимается с обостренной эсхатологичностью» [6].

Точно так же и в литературе 90-х годов революция 1917-го и современность оказываются уравненными в рамках эсхатологического прочтения отечественной истории. Так, например, подобное отражение «смуть» 80-90-х в народном сознании описано В.Пелевиным в романе «Чапаев и Пустота» с использованием традиционных знаков революционного языка символов (выстрел «Авроры», броненосец «Потемкин»), западных архетипов восприятия России («Россия во мгле»), символов Великой советской истории (взятие Рейхстага) и, наконец, типичных символов переходного времени (безумие). Так, не случайно в системе тестов, проверяющих выздоровление пациентов сумасшедшего дома №17 (тоже знаковое число, тем более что пациенты сошли с ума под влиянием «революционных» преобразований 80-90-х годов) есть весьма показательный: «По какому объекту стрелял крейсер «Аврора»?

- а) Рейхстаг;
- б) Броненосец «Потемкин»;

в) Белый дом;

в) Стреляли из Белого дома» [7].

Сумасшествие вообще традиционный знак языка символов переходного времени. Россия находится, в понимании автора, на одном из кругов своего традиционного безумия, перманентной смуты и войны.

В системе символов времени, которое мыслится как кризисное, даже революционное, логично было бы искать центральный, высвечивающий сущность перемен, как они понимаются коллективным сознанием. Например, что-либо похожее на возникший в период французской революции символ революции, нации, республики, свободы, воплотившийся в образе Марианны. Или соответствующий ей символ русской революции – гигантский абстрактный пролетарий, а затем сменившая его Родина-Мать (период Великой отечественной войны), рабочий и колхозница и др. Нужно сказать, что подобные ориентиры остались в коллективном сознании, что отразилось и в литературе. Так, в постмодернистской прозе они являются объектом пропического обыгрывания и, одновременно, апофатического негативного доказательства идеала от противного. Так, в «Пяти реках жизни» Виктора Ерофеева осмеянный циничным повествователем памятник Родине в Сталинграде очень напоминает французскую Марианну. А в романе В.Пелевина «Generation «П» «новый русский» печалится об отсутствии в 90-е годы национальной идеи и финансирует создание нового символа, равнозначного по силе памятнику Родине (чтобы духовность была «как под Сталинградом»).

И, тем не менее, современная литература пока ничего утверждающего не предложила, ничего, подобного Марианне или Родине-Матери. И сам факт отсутствия такого позитивного, агитационно заряженного символа, который мог бы лечь в основу нового мифа о возрожденной России, очень показателен. Возможно, это та самая значимая «нулевая позиция» по А.Ханзен-Леве, которая «интегрирована в описание» и обуславливает динамизацию системы [8]. В новых символах России присутствует ярко выраженное апофатическое начало, по крайней мере они откровенно лишены агитационной, плакатной ясности. И в них одновременно акцентируются разные аспекты эсхатологического мифа, с одной стороны, – новое становление из хаоса, молодая незрелость или готовность родить новое начало, а с другой, – предчувствие очередной будущей катастрофы. Пропущена «стадия» гармонии и зрелой силы.

Во многих мифоцентричных произведениях Россия изображается не как Родина-мать, а как молодая девушка, то есть со всеми признаками инфантильности, неустойчивости. Например, в «Палисандрии» Саши Соколова Отечество «еще так удивительно молодо, хрупко и уж хотя бы поэтому не без греха. Оттого-то и за Отечество, кстати, мне тоже бывает смутно. И, наверное, наоборот» [9]. Так же молода и незрела Россия и в

«Голове Гоголя» А.Королева, и в «Чапаеве и Пустоте» В.Пелевина. И в этом видится знаменательное совпадение с одной из особенностей восприятия России в иное переходное время – революционное, вспомним слова В.Маяковского «Моя страна – подросток». Однако в революционное время доминировал сильный мужской символ – пролетарий, позже труженица и воительница Родина-мать, в литературе же 90-х, напротив, Россия женственна (даже если ее представляет мужской символ), молода, она как бы еще не определилась. Не случайно во многих произведениях она либо изображена невестой, ожидающей жениха («Чапаев и Пустота»), того, кто ее оплодотворит (в «Палисандрии» Саши Соколова она очень символично названа Данаей), либо она, не ведая, что творит, по-детски доверчиво идет за рукой inferнального поводыря («Голова Гоголя» А.Королева). Все эти символы восходят к древним архетипам, отразившимся в библейском и античном мифах, и одновременно пародируют поэзию символистов начала века и популярные в свое время представления Бердяева о женственной душе России, заново открытые и актуализированные в 90-е годы.

Поиски нового символа идут путем апофатическим. Позитивная консолидирующая идея, лежащая в основе нового мифа о посттоталитарной России доказывается от противного, через отрицание и даже кощунство. Ярким примером, иллюстрирующим данный процесс, является одно из популярнейших произведений 90-х годов – роман В.Пелевина «Чапаев и Пустота». В нем остроумно пародируются те хаос и эклектика, которые царят в коллективном бессознательном в период социальных потрясений и полной смены прежних представлений о собственной стране, отечественной истории. В «океане сознания», сформированном всеми смотрящими телевизор гражданами (то есть по-женски пассивно воспринимающими навязываемые модели видения мира), возникает очень странный, но и показательный для переходного времени образ России. Она – это растерянный молодой человек, конгуженный выстрелом по Белому дому – российскому парламенту. Улавливая флюиды коллективного бессознательного, он воображает себя в виде наивной девушки – невесты со знаковым именем Мария, которое, однако, на современном этапе ассоциируется у «нее» не с национальной традицией (Иван да Марья) и не с именем Богородицы, опять же традиционно считающейся покровительницей страны, а с героиней мексиканской мыльной оперы «Просто Мария», которой (как и рабыней Иззурой и дикой Розой) просто переболело растерянное население России, бредущее « за призраком демократии по выжженной пустыне реформ». По этой же модели «Женихом» (с большой буквы) и «Гостем» (тоже с большой, что должно подчеркивать пародируемый сакральный смысл) женственной «Просто Марии» – России (правда, в коллективном бессознательном мелькают также символы «незнакомка», «Прекрасная дама») станови-

тся именно Арнольд Шварцнегер – воплощение Запада, материализовавшаяся в коллективном бессознательном посредством американских боевиков. Однако «алхимический брак» России с Западом в его современном карнавальном варианте оборачивается разочарованием: Шварцнегер оказывается не «всепобеждающей силой», на которую можно опереться женственной «Просто Марии», а бездушным роботом-терминатором, воспроизводящим стереотипы примитивного массового поведения. Символический «полет ввысь» (то есть обретение высокого сакрального смысла существования, преобразование) заменяется полетом на истребителе и сбрасыванием несчастной Просто Марии. Свидание с коварным «Женихом» заканчивается показательной травмой: ударом головой несчастной Просто Марии об Останкинскую телевизионную башню, то есть своего рода мифологическим возвращением к «истокам», к визуализации столкновения «таких разных на первый взгляд, объектов сознания, как мексиканская мыльная опера, голливудский блокбастер и неокрепшая русская демократия» [7, с.54].

Все последующие варианты поисков самоидентификации (всего их в романе В.Пелевина три: «алхимический брак» с Западом, с Востоком и криминальная революция) заканчиваются столь же плачевно и описываются автором с использованием модели архаических ритуалов перехода – инициации, смерти, нового рождения, что органично соотносится с реальным состоянием кризиса переходного периода. Вывод, сделанный автором «от противного», заключается в необходимости самостоятельных поисков собственной идентичности, поисков своей «Внутренней Монголии», символизирующей в романе экзистенциальную сущность каждой личности и страны в целом.

Литература отражает то состояние мысли, когда старые социальные и философские представления воспринимаются как окончательно дискредитированные, а новые лишь нарождаются. И это проявляется отнюдь не только в размышлениях о России, Россия скорее мыслится как модель всего человечества в целом, находящегося в состоянии глобального кризиса, ставящего под сомнение представления о прогрессе. Поэтому история страны ставится в контекст истории всемирной: Россия карается так же, как и народы древности, нарушившие в библейские времена заветы Бога («Псалом» Ф.Горенштейна), она в точности повторяет те же ошибки, что и Франция времен революции («Голова Гоголя» А.Королева), погибает, как древняя Атлантида, сигнализируя о наступающей всеобщей катастрофе («Флиппер» И.Тарасевича), движется не к прогрессу, а по кругу одних и тех же ошибок, возвращаясь к архаичным представлениям о мире («Сенегалоп «П», «Чапаев и Пустота» В.Пелевина). Поэтому поиски выхода из кризиса, ведущиеся сейчас не в социальной плоскости, а на вертикали идей, рассматриваются писателями как глобальная задача, решение которой помогло бы выйти из тупика постмодернистского отрицания. Одним из направлений этого поиска, на наш взгляд, становится возвращение к духовности и возрождение эсхатологичес-

ких представлений в их современном прочтении.

#### Цитированная литература

1. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек. Текст. Семиосфера. История. – М., 1999.
2. Brooks Jeffrey. Thank you comrade Stalin! Soviet Public Culture From Revolution to Cold War. Princeton, Princeton University Press, 1999. Цит. по: Дроботенко Е. Рецензия на книгу. – Новый мир. – М., 1999. – №9.
3. Словарь терминов Московской концептуальной школы. Составитель и автор Андрей Монастырский. – М., 1999.
4. Клеберг Л. Языки символов революции во Франции и России // Лотмановский сборник. – М., 1997.
5. Лихачев Д.С. Своеобразие пути русской литературы X-XVII в. // Русская литература. – 1972. – №2.
6. Левкиевская Е.Е. Москва в зеркале православных легенд // Лотмановский сборник. – М., 1997.
7. Пелсвин В. Чапаев и Пустота. – М., 1998.
8. Ханзен-Леве А. Русский символизм. – СПб, 1999.
9. Соколов Саша. Палисандрия. – СПб, 1999.

#### Анотація

Стаття присвячена дослідженню системи символів російської прози 90-х років. Розглядається центральний символ, що втілює ідею соціальних змін. Встановлюються спіральні типологічні зв'язки з мовою символів революційних часів. Доводиться, що основною міфологічною моделлю, за якою концептується сучасність, є модель есхатологічного міфу.

#### Annotation

The article is devoted to the investigation of Russian prose system of symbols in the 90s. The central symbol which embodies the iden of social reforms is considered. Spiral typological links with the ones of the Revolution period are established. The author proves that the eschatological myth model is a basic model to conceptualize contemporarity.



## РАЗДЕЛ 3. МЕТОДИКА

В. В. Оліфіренко

### РОЗВИТОК ШКІЛЬНОГО ПІДРУЧНИКА ЛІТЕРАТУРИ У 1-Й ПОЛОВИНІ ХХ СТ. (ДО ПИТАННЯ ПРО ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ)

ББК Ш 43 (4 Укр) (= 411.4) 6 р 20 О–546

Підручник з української літератури є оригінальним витвором освітньої національної культури. Крапці здобутки навчальних книжок із словесності (риторика і поетика), діалектики та інших навчальних дисциплін минулих століть, досвід творення підручника української літератури в «обох Українах» у ХІХ – 1-й половині ХХ дають важливий матеріал для висновків про теоретичні основи та критеріальну базу навчальної книжки з літератури.

Поняття *підручник* у кожному історичному епоху має свій зміст, що обумовлюється внутрішніми національними і зовнішніми загальноєвропейськими культурно-освітніми факторами. Протягом віків виробилося уявлення про підручник як про навчальну книжку, що призначається для вивчення шкільних предметів і містить у собі систематично викладені знання, адресовані для обов'язкового засвоєння учнями.

У ХХ ст. виділяємо такі етапи становлення підручника з літератури:

1. Початок ХХ ст.: Галичина і «підросійська» Україна.
2. Підручник з літератури за часів УНР.
3. Підручник радянської епохи 20-30-х років, після другої світової війни і до кінця 80-х років.
4. Розвиток підручника літератури в українській діаспорі.
5. Підручник 90-х років : тенденції до вдосконалення, нові підходи до його змісту і форми, пошуки нових та альтернативних видів навчальної книжки з літератури в умовах української незалежної держави.

Розвиток підручника з української літератури на початку ХХ ст. був зумовлений рядом факторів як українського культурного життя взагалі, так і становищем української школи і підручника з літератури у попереднє століття зокрема.

У ХІХ ст. у зв'язку з становленням нової української літератури і української національної школи починає формуватись підручник з української літератури. Йому безпосередньо передували читанки та граматики (граматики), побудовані на усному народному слові, і частково – на творах нової української літератури і на текстах релігійного змісту (укладачі на Західній Україні – О.Духнович, І.Вагилевич, М.Шашкевич, Ю.Федькович

та ін., на «підросійській» Україні – П.Куліш, Т.Шевченко, О.Потебня, Т.Лубенець та ін.).

Перші підручники з літератури (60-і роки XIX ст. автори-укладачі О.Торонський, О.Барвінський та ін.) уже спрямовуються не на вивчення риторичних вправ, а орієнтуються на розбір художнього твору з урахуванням історичних етапів розвитку літератури, на засвоєння теоретичних літературних знань та розвиток усного і писемного мовлення. У цей час визначається основне коло творів для шкільного вивчення.

Зміст підручників у значній мірі відображає розвиток літературознавчої науки, яка на той час була щільно пов'язана з методикою літератури. Безпосередню участь в укладанні підручників для школи взяли вчені-філологи. Цією справою активно займалися й письменники (напр., Б.Грінченко, С.Черкасенко та ін.). Практично кожна навчальна шкільна книжка з літератури у кінці XIX і на початку XX ст. не уникнула прискільпивою і часто гостро критичного погляду І.Франка.

Попуки форми і змісту підручника літератури для школи і для гімназій велись виключно в Галичині, де в XIX ст. існувала українська школа. У підручниках О.Барвінського (пізніше і в інших авторів-укладачів) підручник з літератури містив вступний теоретичний матеріал і художні тексти до вивчення. Про принцип побудови одного з перших підручників української літератури О.Барвінський писав у своїх спогадах: «Була се здоровенна скирта поперу, обчислена на 80 печатних листів, до вибору, записаного виїмками з усної словесности народної, з українських, галицьких і буковинських письменників, з поглядом на усну словесність і з життєписами письменників» [1, с.200]. Цей погляд, що визначив форму і зміст підручника з української літератури на кілька десятиріч наперед, був результатом багаторічної співпраці видатного українського письменника і літературознавця П.Куліша і провідного педагога і політичного діяча Галичини О.Барвінського.

З початком XX ст. тенденція до розвитку підручника літератури починає розвиватись і на «підросійській» частині України. Цей процес проходить в умовах зародження демократичних рухів в імперії, під впливом намагання інтелігенції маги власну національну школу. В цей час з'являються українські школи, які в основному не виходять за межі початкової освіти.

Однак створення україномовної школи в «підросійській» Україні за царських часів так і не стало широким явищем. Разом з тим досвід вивчення літератури в школах Галичини почасти акумулювався і став предметом обговорення на сторінках педагогічного часопису «Світло», що створювало теоретичну основу до укладання в майбутньому підручника з літератури і в «підросійській» Україні [2, с.29-44.].

Отже, напередодні визвольних змагань в Україні (1917-1920) і широкого розгортання української шкільної освіти по всій Україні методика літератури вже мала навчальну книжку, яка давала основні знання з даного предмета, окреслювала коло теоретичних знань і літературних творів для вивчення.

Революційні події в Російській імперії у 1917 році, становлення української незалежної держави, відкриття не тільки українських початкових, але й середніх навчальних закладів стимулювало роботу над підручниками з літератури, над удосконаленням змісту і форми вже використовуваних в Галичині книжок.

У цей час спостерігається тенденція до створення методичного апарату навчальної книги з літератури як у початковій, так в середній і старшій ланках. З демократичними тенденціями в українському суспільстві посилюється увага до потреб учнів у навчанні, до засобів активізації їхньої навчальної діяльності, до свідомого сприймання матеріалу. Так, підручники-читанки для початкової школи доповнюються різноманітними завданнями, які призначаються для самостійного навчання, поглиблення та закріплення знань школярів. Це в основному завдання на кмітливість і на перевірку знань вивчених правил [3].

Першою спробою підручника з літератури для школи у колишній «підросійській» Україні за часів УНР можна вважати навчальну книжку «Наші письменники. Життя та діяльність українських видатніших письменників. Підручник для учнів вищих початкових та середніх шкіл».

Автор-укладач не вийшов за рамки попереднього досвіду створення підручників з літератури. Подача матеріалу суха, теоретичні (історичні) відомості швидше нагадують короткий науковий конспект, ніж підручник для учнів; часто укладач пропонує дітям звернутись до літературознавчих джерел, наприклад, до праці С.Єфремова «Історія українського письменства» або безпосередньо до статей «Літературно наукового вісника». Власне орієнтація зроблена на неадаптовані літературознавчі джерела, на твори М.Грушевського, О.Барвінського, М.Євшана та ін. Робляться посилання на художні твори української класики в наукових виданнях тощо. У такому підручнику є відчутним академічний підхід до шкільного навчання. Така ситуація може пояснюватись на той час нерозвиненістю педагогічної і психологічної наук не лише в Україні, але й у Європі.

Разом з тим у методиці української літератури у 20-х роках формується критичний погляд на досягнення попередніх десятиліть у галузі підручникотворення. Відомий український літературознавець і методист О.Дорошкевич у першій теоретичній узагальнюючій праці з методики літератури [4] критично висловлювався про підручник з літератури в Російській імперії: «За старих часів російські підручники давали зміст тво-

\* Автором-укладачем її був А.Воронєць. Видано Б.м., у 1920 р.

ру, іноді досить докладний, давали вичерпуючі характеристики дійових осіб і силу інших відомостей, отже учні могли й не читати самих творів, а тільки повинні були добре засвоїти відомості підручника, щоб в загальних рисах відповідати в класі, на ревізіях або на іспитах. І художня література не впливала таким чином на емоційно-образне мислення учнів, не перетворювала їхнього світогляду, не збільшувала їхнього досвіду в пізнанні світу. Вона була чимось випадковим, якимось зовнішнім епізодом, що без жадних наслідків зникав у свідомості учнів» [4, с.41].

Як бачимо, українська методика шукала нових підходів до підручника літератури, який би не давав знання у статичному готовому вигляді, а був би дороговказом до засвоєння учнями знань, збагачував емоційну сферу дитини.

Такий підручник був створений самим О.Дорошкевичем, людиною що безпосередньо стояла біля джерел національної української школи в епоху УНР, знала її потреби. Саме у цьому підручнику [5] після невеликих розділів включено методичний апарат, завдання типу: «Доведіть на прикладах з Історії української літератури, що зо зміною економічних відносин міняється й характер літературної творчості» [5, с.9], або: «Які вам відомі твори християнської лірики? Який їх загальний характер? Які вам відомі епічні твори? Чим вони різнилися між собою? Хто був їх творцями?» [5, с.16].

У передньому слові до підручника з історії літератури О.Дорошкевич висловив такі теоретичні засади: «Підручник за наших часів може бути лише конспектом, де б фіксувалися самостійно пророблені висновки або подавалися б окремі, по-за художнім твором суцці, факти. Тому я бажав (не знаю, чи вдалося це мені скрізь) додержати цього конспективного, ляпідарного стилю, уникаючи непотрібних, згори наданих деталей, боючися порушити прерогативу самоцільного художнього твору» [5, с.5]. Так, уперше в українській методиці літератури у підручнику застосовано розгалужений методичний апарат з урахуванням особливостей літературного процесу і змісту вивчаного твору.

Високий науково-методичний рівень підручників і посібників з літератури західноукраїнські педагоги утримували до кінця 30-х років ХХ ст. З приєднанням західноукраїнських земель до Радянського Союзу видання підручників та посібників з літератури для західних регіонів України стало виключною прерогативою радянського Кісва, аж до початку 90-х років.

Прогресивні й актуальні для демократичного суспільства засади у підручникотворенні незабаром були приречені на десятик років забуття. Від підручника літератури, його змісту і форми вимагали вузькокласової спрямованості, проявів нової пролетарської ідеології. Література стає ілюстрацією до суспільно-політичних подій. Особливо яскраво такі уста-

---

\* Працював в апараті Міністерства освіти УНР. Завідував одним з його відділів – В.О.

новки можна прослідкувати у підручниках з літератури 30-х – початку 40-х років, коли зовсім зникає в них методичний апарат з його активізуючими питаннями і завданнями, а виклад історико-теоретичного матеріалу нагадує довгі і нудні промови державних вождів того часу. Учням пропонуються вивірені за законами пануючої ідеології найновіші досягнення науки, зокрема літературної.

Для підручників цієї пори властивий «чіткий», без вагань класовий підхід до тих чи інших суспільних і художніх явищ життя [6, 7]. Так, в одному з підручників цієї епохи дається така вульгарно-соціологічна характеристика діяльності І.Франка: «Франко в специфічних умовах галицько-міщанського болота заплімував в алегоричних образах «рідне болото» і помийну яму капіталізму» [8, с.11].

Хрестоматійна частина підручників наповнюється іншим, марксо-ленінським поглядом на українську класику, а з сучасного літературного життя беруться для вивчення твори В.Сосюри, П.Тичини, М.Рильського, Ю.Яновського та ін. радянських письменників з яскраво вираженими рисами методу соціалістичного реалізму.

Отже, розвігок змісту і форми підручника з української літератури у І-й половині ХХ століття у значній мірі залежав від політичних обставин, в яких жило українське суспільство. Демократизація взаємин у ньому викликає до життя пошук вченими-методистами засобів активізації пізнавальної діяльності школярів, узгодження змісту підручника через методичний апарат з історико-теоретичним знаннями та із змістом виучуваних творів. При конструюванні навчальної книжки з літератури враховувалася учнівська особистість, її активна позиція в процесі навчання. Формується нова якість навчальної книжки: відтепер *підручник з літератури подає для учнів не лише адаптовані знання, але й вказує шлях їхнього засвоєння.*

Тоталітарний режим радянської епохи прагнув подати знання школярам у «чистому вигляді», адекватними, на думку адептів влади, до вимог науки, що обслуговувала існуючу владу та її ідеологію. Навчальний процес при цьому втрачав своє розвивальне призначення, спрямовувався на засвоєння догм. Висновки, виявлені у процесі дослідження, можуть бути використані в побудові історії підручника літератури, а також для вироблення перспективних ліній його вдосконалення.

### Цитована література

1. О.Барвінський. Спомини з мого життя // Самі про себе. За редакцією Юрія Луцького. – Нью-Йорк, 1989.
2. Слосар Ф.Огляд українських шкільних підручників // Світло, 1911. – №2.
3. Хуторний Т. (Т.Лубенець). Читанка. Перша книжка після граматики. Вид. третє, доповнене. – К., 1917.
4. Доронцкевич О. Українська література в школі. Спроба методики. – К., 1921.

5. Дорошкевич Ол. Підручник з історії української літератури. – Вид. четверте. – К., 1929.
6. Українська література. Підручник для VIII класу середньої школи / Під редакцією П.Волинського. – Вид. третє. – К., 1940.
7. Шаховський С.М. Українська література. Підручник для X класу середньої школи. – Видання третє. – К., 1940.
8. Коряк В.Д. Література. підручник для середньої школи. VII рік навчання. – Харків, 1933.

#### **Аннотация**

В статье рассматривается содержание учебника по украинской литературе в первой половине XX ст. Раскрыты этапы его развития в общественно-политических условиях Галиции, «подроссийской» Украины, Украинской Народной Республики и 30-40-х годах советской эпохи. Выводы статьи могут быть использованы при создании истории учебной книги по украинской литературе и для ее совершенствования в современной украинской школе.

#### **Annotation**

This article is devoted to an attempt to clear up the evolution of directions and theoretical bases of school textbooks Ukrainian literature for middle and higher forms in the 1-st half of the XXth century. The investigation elucidates milestones of the evolution and dependence of the textbook content, its didactic apparatus upon social-political conditions in Galychyna, the Ukraine under the Russian Empire, Ukrainian People's Republic, Soviet epoch. The conclusions about bases and parameters of the textbooks on literature can be a groundwork of historical research and can be helpful for improvement (directions prognostication) of the existing textbook on literature.

**И.П.Старгина**

#### **О РОЛИ МЕТАЛИНГВИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ВЫСКАЗЫВАНИЯ В СТАНОВЛЕНИИ ПИСЬМЕННОЙ РЕЧИ РЕБЕНКА**

ББК 81.2 P-922

C77

**Р**ечевое развитие в разные возрастные периоды находится в прямой зависимости от того, в какой мере выражение того или иного смысла выступает для человека как проблема.

Следует отметить, что стремительное развитие устной речи «от 2 до 5» связано, в первую очередь, с тем, что проблема выражения смысла разрешается для ребенка на этом этапе, как правило, без специально организованного обучения, за счет свойственного ему умения копировать поведение взрослых в ситуациях непосредственного общения («здесь и сейчас»)\*. При этом ребенок мог бы обходиться минимальным количеством слов, но в силу все того же пристрастия к копированию, он включает в свою речь все новые и новые слова. Овладев невербальными средствами передачи некоторых смыслов («вопрос-просьба», «вопрос-требование», «вопрос-любопытство» и т.д.) ребенок часто пользуется словами, игнорируя их значения, заменяя одно слово другим. Вследствие этого он нередко наталкивается на открытое удивление, непонимание со стороны взрослых, однако корректировку своей речи в таких ситуациях начинать вовсе не со слов. Он, в зависимости от намерения, ласковее просит или более угрожающе требует. И только, если взрослый указывает на неправильно употребленное в данном контексте слово, ребенок заменяет его другим. Каждый ребенок, раньше или позже, обязательно откроет удивительную особенность речи – один и тот же смысл может быть выражен разными словами, но одной и той же интонацией, и, соответственно, одни и те же слова могут участвовать в выражении совершенно разных смыслов, если сопровождать их разной интонацией. Таким образом, проблема отношений смысла и значения слова начинает вызревать у ребенка уже в дошкольном возрасте при освоении устной речи.

В младшем школьном возрасте, при обращении ребенка к письменной форме речи проблема отношений смысла и значения слова придает речевому развитию ребенка кризисный характер. Это связано с тем, как отмечает Л.С.Выготский, что в письменной речи «приходится передавать словами то, что в устной речи передается с помощью интонации и непосредственного восприятия ситуации» [3, с.339].

Требование к обучению младшего школьника, которое выдвинул Л.С.Выготский «учить ребенка письменной речи...» поставило перед исследова-

---

\* В связи с этим интересно высказывание Д.Б. Эльконина, который, исследуя особенности устной и письменной речи, выделяет существенную роль интонации в передаче смыслов: «Подчеркивая интонационно то или иное слово, ставя на нем ударение, мы тем самым заставляем слушателя обратить внимание именно на ту сторону нашего высказывания, которая несет в себе основную смысловую нагрузку» [1, с.7]. Не менее ценны и размышления Хосе Ортеги-и-Гассета о роли жестов в устной речи: «...наша речь состоит не только из слов, звукосочетаний или фонем. Ведь производство членораздельных звуков – лишь одна сторона речи. Обратная ее сторона охватывает целиком жестикуляцию всего человеческого тела, стремящегося выразить себя. И эта жестикуляция, разумеется, состоит не только из ярко выраженных телодвижений, но также, к примеру, из ряда заметных изменений тонуса глаз, щек и т.д... говорить – это жестикулировать» [2, с.682].

дователями целый ряд вопросов, связанных как с мотивацией письменной речи, ее функциями, так и средствами выражения смыслов и значений\*.

С нашей точки зрения, исследования учебной деятельности младших школьников, связанные с формированием у них научных понятий (система развивающего обучения Д.Б. Эльконина – В.В. Давыдова), позволяют ответить на некоторые из вышеобозначенных вопросов. В первую очередь следует отметить, что действие анализа, осуществляемое ребенком при работе с понятием, не может быть описано средствами устной речи (жесты, мимика, интонации, слова), которыми ребенок пользуется при описании своих наблюдений за внешними признаками предметов и явлений действительности в игре или при традиционном обучении. Фиксация же существенных, генетически исходных отношений, выявляемых в ходе анализа, требует новые средства – графическое и словесное моделирование, т.е. средства собственно письменной речи. Таким образом, работа с научным понятием мотивирует обращение ребенка к средствам письменной речи через выявление им одной из важнейших функций письменной речи – «совершения и воплощения мысли в слове» [3, с.358]. Однако следует отметить, что, овладевая средствами письменной речи, ребенок пользуется ими все в тех же ситуациях непосредственного общения – например, в реально разворачивающемся в классе учебном диалоге. Поэтому работа с научным понятием (как лингвистическим, так и другим, например, математическим) не решает всех задач освоения ребенком письменной речи. Выражение смыслов при особом типе общения – опосредованном общении («...через годы, через расстояния...») – остается проблематичным для ребенка, причем не только в младшем школьном возрасте. Для решения данной про-

---

\* Устная форма речи является неотъемлемой составляющей самой жизни, ее нельзя отделить от ситуации общения. Так же как слово для дошкольника – один из признаков предмета, так и устное высказывание – «ярлык» ситуации непосредственного общения. Ребенок не конструирует устное высказывание, а участвует в нем в соответствии с конкретной ситуацией общения. Отделить свою мысль от себя в устной речи невозможно, так как выражение ее происходит не только словами, но и жестом, взглядом и т.д. Познать себя – свои мысли – таков мотив обращения к письменной форме речи. Чтение и письмо сливаются здесь в единый поток самопознания. Выстроить мысль из обрывков, роящихся в голове, на бумаге, т.е. отделить ее от себя нынешнего – это и есть путь познания себя завтрашнего. Следует заметить, что для разворачивания устной речи предмет высказывания должен быть одинаково важен, интересен для обоих собеседников, в противном случае это приводит к затуханию речи и, собственно, общения. В письменной же речи предмет высказывания обязательно должен быть важен и интересен самому высказывающемуся. Не в собеседнике содержится мотив разворачивания письменной речи, хотя воображаемые собеседники играют важную роль в становлении самой мысли.



блемы, как показывают экспериментальные исследования<sup>\*</sup>, в обучении необходим выход за пределы привычных школьных предметов, необходим выход в область анализа диалогических отношений между людьми, отражающихся в их высказываниях, т.е. в область *металингвистики* [5, с.309]. Теория речевых жанров М.М.Бахтина [6, с.250-296] позволяет сделать это.

Выделим следующие *понятия* теории речевых жанров, позволяющие ребенку в специально организованном обучении развернуть металингвистический анализ высказывания:

*обращенность, завершенность* – как конституирующие признаки высказывания;

*границы высказывания* как смена субъектов общения;

*предмет* высказывания;

*автор высказывания* как носитель активной ответной позиции;

*устная и письменная формы* высказывания;

*речевые жанры* как устойчивые формы завершения, построения целого высказывания;

*первичные и вторичные* речевые жанры;

*двуголосое* слово.

Выделение *высказывания* как особого объекта действия и изучения происходит на самых ранних этапах обучения через оценку ситуаций общения – как реально разворачивающихся в классе (приветствие, прощание, знакомство, вопрос к учителю и т.д.), так и описанных в художественной литературе. Главное в этой работе – выявить участников общения и средства их общения («кто общается?», «поняли ли участники общения друг друга?», «можно ли было по-другому спросить? ответить?»). Именно в ходе этой работы дети увидят, что участники общения – это не «тот, кто говорит», и «тот, кто его слушает», а «тот, кто *обращается* к кому-то в ожидании ответа» и «тот, кто *отвечает* на это обращение» любыми средствами общения – с помощью слов, жестов, мимики, движений. Таким образом, дети приходят к выводу, что в общении люди не просто говорят, а строят высказывания, т.е. *адресуют* свои слова, жесты собеседнику и, чтобы быть понятыми и получить ответ, *завершают* их, уступая тем самым место в речи другому. Какими бы средствами (вербальными или невербальными) ни изображалось высказывание, всегда можно выделить те *отношения в общении*, которые отражаются в высказываниях: утверждение – возражение; вопрос – ответ; предложение – отказ, приказание – исполнение и т. д.

<sup>\*</sup> Экспериментальная работа по выявлению возрастных возможностей младших школьников в работе с металингвистическими понятиями ведется в г. Харькове с 1995 г. [4, с.296-300].

Выявив возможности построения высказываний разными средствами, дети приходят к необходимости в конкретных ситуациях выбирать именно те средства, которые наиболее точно (в соответствии с целями общения) «изображают» высказывания. Скажем, детям хорошо известны слова, используемые при приветствии, но разве всегда при приветствии пользуются словами? Оказывается, что отбор средств для построения высказывания зависит от адресата этого высказывания; то есть предвосхищение ответа (поймет – не поймет собеседник, одобрит – не одобрит и т. д.) служит способом отбора средств изображения высказывания.

Работа с такими несловесными средствами, как мимика, жесты, действия, позволяет детям выделить отличительную особенность условий использования устной формы высказывания – единство жизни высказывания (его оформления) и конкретной ситуации общения (цели, адресат), т.е. возможность оформлять высказывание, учитывая непосредственные реакции собеседника. Другими словами, *устная форма высказывания* – это не просто «звуковая» форма высказывания: это изображение высказывания словами, мимикой, жестами в момент самого события общения (конкретного и неповторимого, «здесь и сейчас»). Жизнь устной формы конкретного высказывания ограничена рамками конкретной ситуации общения.

Использование рисунка, предметов, слов (в графической форме) позволяет устную форму высказывания зафиксировать для памяти, для передачи на расстояние, если по каким-то причинам собеседника нет рядом или с ним нельзя громко разговаривать (скажем, записка соседке по парте на уроке: «Ты видела его вчера?»). Оттого, что эти высказывания записаны, они не изменили устной формы, так как включены в ситуацию непосредственного общения и понимание их может быть откорректировано собеседниками «здесь и сейчас».

У детей возникает закономерный вопрос: почему фраза «Ты видела его вчера?» одним понятна (и поэтому является высказыванием для них), а другим совсем непонятна? Поиски ответа на этот вопрос приводят их к выявлению структуры высказывания («*предмет высказывания*», т.е. то, что известно участникам общения, и «*сообщение*» – то «новое», что кому-то из участников общения неизвестно). Если какая-то из этих структурных единиц не обозначена – значит речь не оформилась как высказывание. Дети обнаруживают особенности построения высказывания в устной форме: предмет высказывания или сообщение могут быть обозначены не только словом, но и жестом, мимикой, действием, звукоподражанием; могут быть использованы слова, не называющие, а указывающие на что-то ранее обозначенное. Устная форма не заботится о том, чтобы высказывание было

---

\* Читаем у Д.Б. Эльконина: «Предположение, что письменная речь есть простой перевод устной речи в письменные знаки, не оправдывается...» [1, с. 6].

завершено (т.е. понятно) еще для кого-то, кроме непосредственных участников общения, – она этого даже не предполагает.

В зависимости от того, как структура реализуется в разных высказываниях, какие средства существуют для выражения каждой структурной части, дети обнаруживают разные устойчивые типы высказываний – **речевые жанры**. Каждый речевой жанр строится по своим правилам. Взаимопонимание людей в общении достижимо только благодаря тому, что люди используют в речи готовые типы высказываний. Речевой опыт человека строится как освоение «чужих» высказываний, а не постоянное порождение новых. Ребенок видит, как построены жанры устной формы высказывания (приветствие, прощание, поздравление, бытовой диалог) и при работе с ними обнаруживает, что нарушение «правил» построения того или иного жанра может привести (и, как правило, приводит) к непониманию между собеседниками.

Дети могут легко кодировать устную речь с помощью звукобуквенного письма. Конечно, для них не составит труда записать слово: «Зима». Для детей это, действительно, слово, а не высказывание, потому что им совершенно непонятно, предмет ли это сообщения (и тогда, значит, само сообщение было выражено в устной форме как-то по-другому, несловесно) или само сообщение (а что же тогда является предметом сообщения?). Можно, конечно, в поисках ответа на эти вопросы попытаться вместе с детьми восстановить саму ситуацию общения, в которой и возникло это высказывание. Например, видится такая картина: у закрытого окна стоит человек, за окном идет обильный снег, в постели еще нежится ребенок, – и именно ему адресует свое высказывание этот человек, улыбаясь и кивая в сторону окна, говоря с радостью в голосе: «Зима». Возможны и другие иллюстрации. Важно одно – высказывание в контексте было изображено не только словом «зима», но и улыбкой, кивком головы, особенностями интонации, «столкновением» данного высказывания с предыдущими на эту же тему. У детей возникает вопрос: а будет ли слово «зима» (в графической оболочке) письменной формой этого высказывания? Ответ однозначен – нет. «Зима» – это только элемент, составная часть высказывания; поэтому, записав это слово, мы не получим завершеного высказывания. То, что завершено (т.е. понятно) для адресата этого высказывания, – то не завершено для нас, не участвующих непосредственно в той ситуации общения. Именно в этом намечается для детей специфика письменной формы: **письменная форма** завершает (делает понятным) высказывание для тех, кто не был непосредственным участником общения, породившего данное высказывание.

\* Именно в этом Хосе Ортега-и-Гассет видит «постоянный конфликт индивида, который стремится высказать что-то новое, возникшее в его душе и невидимое другим, конфликт личности с уже сложившимся и предзаданным языком» [2, с. 679].

Так, последовательно работая с разными речевыми жанрами (прощание, просьба, приказание, вопрос, поздравление и т.п.), дети конкретизируют для себя отличия устной и письменной форм высказывания. На этом этапе работы они «переводят» одну форму в другую, т.е. для данного высказывания, вырванного из контекста, пытаются восстановить невербальный контекст, в котором оно оформилось, или же по данному невербальному контексту конструируют возможные высказывания. Для этого важны задания, связанные с драматизацией известных детям сказок, рассказов и т.д.

Очевидно, что в младшем школьном возрасте, особенно на самых ранних этапах знакомства ребенка с разными формами речевого высказывания, дети тяготеют к работе с устной формой. Она для ребенка естественна: он свободно владеет средствами выражения этой формы на уровне своего речевого опыта. Сделать же эти средства для ребенка предметом осмысления можно только при условии «отстранения» устной формы речи от самого высказывания. Такую возможность предоставляет введение письменной формы. Большую ценность для начального этапа обучения мы видим не столько в порождении, придумывании детьми разных текстов, сколько в «переводе» высказываний из одной формы в другую. С нашей точки зрения, для становления в речи ребенка письменной формы поначалу важнее не писать рассказы, сказки и т. д., а читать и «переводить» письменную форму в устную (драматизация) или в рисунок. Создавая при таком «переводе» сценарий известного им рассказа или сказки, а потом разыгрывая этот сценарий, дети неизбежно обратятся к средствам построения устной формы высказывания\*. Другими словами, введение письменной формы речи дает детям возможность осмыслить устную, увидеть ее средства выражения и условия реализации.

Разыгрывая сказки, в основе которых лежит жанр бытового диалога, и сравнивая эти сказки с собственно бытовым диалогом, дети обнаруживают важнейшее различие – бытовой диалог не предполагает слушателя или зрителя: как только он «разыгрывается» в расчете на слушателя или зрителя, он сразу превращается в анекдот или сказку. Так дети открывают для себя *«первичные»* (разворачивающиеся в самой действительности, не предполагающие зрителя или слушателя) речевые жанры и *«вторичные»* (построенные на основе «первичных», но рассчитанные именно на слуша-

---

\* Обратим внимание на замечание Д.Б. Эльконина: «Детское громкое чтение на начальной стадии обучения «мертво» – однотонно, интонационно бедно. Почему так происходит? Можно предположить, что это интонационная бедность происходит из двух источников: из трудности понимания читаемого и из того, что ребенку приходится подчинять свою речь синтаксическому строю читаемого. Выделение смысловых целых при чтении наталкивается, таким образом, ... на существенную трудность – на необходимость сознательно голосом оттенить смысл читаемого, передать то, что до сих пор отсутствовало в речи как осознаваемая ее часть» [1, с.16-17].

теля и зрителя). Это, на наш взгляд, центральное событие в речевом развитии младшего школьника.

На этом этапе работы большую ценность приобретают задания, в которых дети, используя известные им жанры, описывают один и тот же предмет разным слушателям, рассказывают одну и ту же историю разным собеседникам. В ходе выполнения таких заданий дети сталкиваются с *работой автора высказывания*, которая заключается не только в определении *предметно-смыслового содержания высказывания*, но и в выражении *эмоционально-оценочного отношения* – как к предмету высказывания, так и к высказываниям об этом предмете других (в частности, самого адресата). Оказывается, что чем больше «чужих» высказываний о предмете своего высказывания использует автор, тем детальнее и тоньше изображается его собственное высказывание, а значит тем больше адресатов найдет это высказывание в своей уже свободной от воли автора жизни.

Следующий шаг, который ребенок делает в освоении письменной речи, связан с открытием «двуголосости» слова в высказывании.

Следует учесть, что только имея опыт работы с лингвистическими понятиями, умея исследовать отношения формы и значения в разных конкретных условиях, ребенок может выйти на «двуголосое» слово, однако при этом отношение *«форма – значение»* при анализе слова отступает на второй план, уступая место отношению *«текст/контекст – смысл»* при анализе высказывания.

Работая с толковым словарем, ребенок сталкивается с жизнью слова в языке, т.е. вне конкретного высказывания (во внимание принимается именно возможность бытования слова, хранения его вне конкретной ситуации общения). Выбрав из словаря несколько слов, лексически сочетающихся между собой, ребенок может составить из них предложение, но это предложение не несет функции высказывания. При построении высказывания слова берутся не из словаря, а из чужих высказываний: они полны отзвуков чужого высказывания, в них уже заложено предвосхищение того высказывания, которое последует в ответ. Слово из словаря – предметно-направленное, «одноголосое». Например, дети записывают предложение: «В лесу тихо». Словарь подсказывает детям лексическое значение каждого слова: «в», «лес», «тихо»; работа с грамматическими значениями подскажет им, что это явление реально протекает сейчас, в момент речи. И все. Более ни о чем «одноголосое» слово не рассказывает. Но если дети попытаются найти, представить (или вычитать в литературе) такие ситуации общения, где это предложение выступает высказыванием, то слова, в силу

\* Л.С.Выготский отмечает: « Слово, взятое в отдельности и лексиконе, имеет только одно значение. Но это значение есть не более как потенция, реализующаяся в живой речи, в которой это значение является только камнем в здании смысла» [3, с.347].

своей «двуголосости» в высказывании, расскажут им еще и о другом – об оценочном отношении говорящего к тому, о чем он говорит, и к другим высказываниям.

Можно, например, представить двоих грибников, вышедших из леса на дорогу и присевших на обочине в ожидании попутной машины: один смотрит на проплывающие в небе облака, другой – на пыльную дорогу. Машины едут – но все не в ту сторону. Оба знают, что скоро будут идти по улицам шумного города, на следующее утро с трудом втиснутся в переполненный автобус, чтобы ехать на работу. Поэтому когда один из них вдруг говорит: «В лесу тихо», это может означать грусть расставания с лесом или напоминание о приятно проведенном с другом времени, а может и завершать недавний разговор, когда друг сетовал на крикливых лесных птиц. Для того, чтобы услышать эту «двуголосость» слова, нам не хватает целостного, завершенного изображения этого высказывания. Кто может завершить высказывание для нас: слушателей, зрителей, читателей, т.е. тех, кто непосредственно в ситуации не участвует? Автор письменной формы. Автор тоже, как и читатель, непосредственно в описываемом событии общения не участвует (участвуя в конкретном событии общения, он может быть автором, но только устной формы высказывания). Главное в том, что автор письменной формы, воссоздавая ту или иную ситуацию общения, позволяет читателю, зрителю, слушателю воспринимать слово героя не «одноголосым», а словом высказывания, т.е. наполненным оценкой и понятным не только тому, кому непосредственно адресует это слово герой в жизни, но и читателю. Таким образом, высказывания героя, не обращенные непосредственно к читателю и, естественно, ему непонятные, т.е. незавершенные, становятся составной частью высказывания автора письменной формы, завершаются автором для читателя.

У детей возникает новый вопрос: «Как это делает автор?» Читатель, не участвовавший реально в событии общения двоих грибников, никогда не узнает оценки, которая содержалась в словах «В лесу тихо»; но автор, изображая это высказывание в письменной форме, придает словам грибника направленность и поэтому завершенность: в них появляется оценка. Это оценочное отношение грибника для читателя проявляется через видение события автором. Другой автор, по-другому увидевший ту же ситуацию, может в словах грибника актуализировать совсем другую оценку – например, не грусть расставания с лесом перед возвращением в шумный город, а удивление – он не ожидал, что вообще есть еще такие тихие места.

Чтение произведений с использованием элементов драматизации (известные детям задания по «переводу» письменной формы в устную), творческие задания на сочинение историй с целью привнесения разных оценок в высказывание героя, чтение пародий и (по возможности) сочинение па-

родий – все эти задания позволяют детям не «рассуждать» о двуголосом слове, а реально открыть его в письменной речи.

В своей речевой практике, в устной речи, связанной с непосредственными ситуациями общения, дети хорошо слышат двуголосое слово, чувствуют иронию, улавливают и подтекст, часто дразнят друг друга, пародируя в диалоге собеседника – буквально повторяя его слова, но вкладывая в них совершенно иную оценку. Это, естественно, сама жизнь. Теперь же, когда ребенок обнаруживает и в письменной форме высказывания такую же способность – откликаться на чужие высказывания, – он открывает для себя жизнь письменной формы и обнаруживает средства выражения смыслов в письменной форме. Если жизнь устной формы высказывания ограничивается рамками самой ситуации общения, то жизнь письменной формы высказывания не имеет границ: каждый новый участник общения может услышать в двуголосом слове новую оценку, найти в нем отклик на какое-то еще «чужое» высказывание, открыть новый для себя смысл.

Работая с жанрами письменной формы и сравнивая их с устными жанрами, ребенок еще и еще раз выделяет существенное различие двух форм: устная форма требует, чтобы участники общения не были отделены во времени и в пространстве от самого события общения, замыкает смыслы в рамках самой ситуации; письменная же форма (неважно, фиксируется она в графических знаках или так и остается в голове человека) – это форма жизни высказывания вне конкретной неповторимой ситуации общения, форма, порождающая опосредованное общение, форма, выводящая смыслы в пространство Большого диалога.

Исходя из всего вышесказанного, следует признать, что учебный курс, основанный на металингвистическом анализе высказывания позволяет уже на этапе младшего школьного возраста вплотную подойти к решению задачи, поставленной Л.С. Выготским, – «учить письменной речи». В дальнейшем ребенка ждет еще одно важное открытие, связанное с жизнью письменной формы высказывания. Действительность, не завершенная для реально живущего, действующего в ней человека, ему самому непонятна, так как выражается в одновременном сосуществовании множества высказываний, адресованных совершенно разным людям и понятных только им. Чтобы понять высказывание, если оно адресовано не тебе, а другому, должен быть Автор, который «невывысказывание» для читателя оформит в высказывание, адресованное и ему. Другими словами, ребенок (уже не младший школьник, а подросток) сможет сознательно подойти к осмыслению действительности и себя в этой действительности через письменную речь.

### Цитированная литература

1. Эльконин Д.Б. Развитие устной и письменной речи учащихся. – М., 1998.
2. Хосе Ортега-и-Гассет. Человек и люди // Избранные труды. – М., 1997.

3. Выготский Л.С. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1982. – Т.2: Проблемы общей психологии.
4. Старагина И.П. Опыт построения учебного курса для младших школьников по М.М. Бахтину // *Философские науки.* – 1995. – № 1.
5. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, философии и др. гуманитарных науках // *Эстетика словесного творчества.* – М., 1979.
6. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // *Эстетика словесного творчества.* – М., 1979.

#### **Анотація**

У статті розкривається роль металінгвістичного аналізу «висловлення» у становленні письмового мовлення дитини. Криза мовленнєвого розвитку в молдшому шкільному віці, яка викликана тим, що дитину починають вчити читанню та письму набагато раніше, ніж вона може зрозуміти, навіщо йому потрібне письмове мовлення (А.С.Виготський), може бути продуктивно знята введенням у навчання металінгвістичного аналізу «висловлення» (М.М.Бахтін).

#### **Annotation**

This article deals with the role of metalinguistic analysis of utterance [M.M. Bakhtin] in child's mastering the written speech. The pupils' speech development crisis – resulting from the fact that the child begins to learn reading and writing long before he/she can comprehend why he/she needs the written speech [L.S. Vygotskiy] – can be effectively overcome by introduction of metalinguistic analysis of utterance in curricula.



## РАЗДЕЛ 4. СЛОВАРЬ

*В этом разделе публикуются материалы для словаря  
литературоведческих понятий и терминов.*

М.М.Гиршман

### **ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ: ЕДИНСТВО И ЦЕЛОСТНОСТЬ<sup>\*</sup>**

Проблема единства литературного произведения как особого художественного целого возникает и развивается вместе с возникновением и развитием искусства слова, хотя осмыслиется и даже называется **л.п.** в различные эпохи по-разному. Например, в «Поэтике» Аристотеля нет еще особо выделенного соответствующего понятия и специального слова, его обозначающего, а поэтическому произведению современного перевода («... чтобы поэтическое произведение было хорошим...») в оригинале соответствует «поэзия (ποίησις)».

На протяжении многовековой эпохи: от античной классики до классицизма XVII-XVIII вв., которую вслед за Э.Р.Курциусом в современном отечественном литературоведении определяют как «рефлективный традиционализм» (С.С.Аверинцев), «морально-риторическая система» (А.В.Михайлов) и др., прежде всего жанровая определенность делает **л.п.** художественно-значимым единством. «Отдельность» произведения и авторская индивидуальность, – это своего рода вариации, элементы жанрового единства, жанр же как определенный тип единства слова и внесловесной социально-культурной жизнедеятельности представляет собою средоточие, объединение столько же индивида и общественного целого, сколько индивидуальности **л.п.** и бытия искусства в социуме.

Поэтому, скажем, в одической поэзии М.В.Ломоносова авторская индивидуальность не надстраивается над одой, не перестраивает оду, а «выстраивается» в ней на основе полного слияния с создаваемым жанром общим чувством и лирическим восторгом, объединяющим субъекта одического слова с его адресатом. Именно такое созидание общего – «высокого», торжественного и восторженного – чувства и «заражение» им определяют собой как общий витийственный жар и пафос оды, так и конкретную значимость её словесно-стихового воплощения, – и это один из примеров, конкретизирующих типичное для данной эпохи **жанрово-стилистическое единство произведения**.

В судьбе **л.п.** и в формировании принципиально нового понятия о нём очень важную роль сыграла смена многовековой эпохи нормативного, жанрово-традиционалистского художественного сознания качественно иным этапом, возникновение которого связано с мировоззренческим, со-

<sup>\*</sup> С сокращениями эта статья, а также «Ритм» и «Стихотворение» напечатаны в сб. «Литературоведческие термины (материалы к словарю)». Вып. 2. – Коломна, 1999.

циальным и общекультурным переломом XVIII-XIX вв. Единство бытия, его божественная законосообразность и осмысленность подвергаются сомнению, все ранее сложившееся социальные общности переживают кризис, каноны и нормы риторической культуры воспринимаются как мертвые схемы. Если раньше движение от целого к его частям опиралось на несомненную данность единства всего сущего, то теперь это единство становится все более и более сложной проблемой, требующей лично ответственного разрешения противоречий между идеальной гармонией, заданной единственностью бытия и реальной раздробленностью действительности с множеством составляющих её различных целых. В освоении этих противоречий особенно актуальным становится искусство с его установкой на выражение всеоживляющих внутренних связей разных целых в реальном явлении художественного произведения.

Именно в единстве произведения классическая эстетика XIX в. прежде всего находила «синтез абсолютного с особенным», «универсум в образе искусства» (Ф.Шеллинг). Дальнейшим развитием этого представления является характеристика «индивидуального единства», в котором «всеобщее и целостная индивидуальность должны быть просто тождественными, самоцелью для себя, замкнутым целым» (Г.Гегель). В России становление такого взгляда связано в первую очередь с утверждением обращенности произведения искусства к «мировой целокупности», к вселенной («в сокращении, в миниатюре», так что *л.п.* – «воспроизведение действительности повторенный как бы вновь созданный мир», оно делает доступной для непосредственного созерцания истину: «...как ни дробите жизнь, она всегда едина и цельна» (В.Белинский).

Так складывается характерное для эстетики XIX-го и еще в большей степени для XX века утверждение содержательной связи художественного произведения с не укладывающейся ни в какой реально-исторический масштаб полнотой бытия, «полнотой космического человеческого универсума», так что в основе произведения лежит «модель последнего целого, модель мира... Эта модель мира перестраивается на протяжении столетий (а радикально – тысячелетий)» (М.Бахтин). А «способом постижения такого содержания» должно быть «рассмотрение дифференциации единого... И здесь дело как раз не в отношении целого и части, ибо речь идет не о фиксации каких-то различных элементов координации, а о происхождении обоих элементов от чего-то единого» (М.Мамардашвили).

Не отношение целого и части, а такое отношение, в котором раскрывается первоначальное единство, саморазвивающееся обособление и глубинная неделимость многих, разных целых, и составляет основное содержание понятия целостность. И насколько целостность человеческого бытия в посттрадиционалистскую эпоху эстетически проявляется и твор-

чески воссоздается в индивидуальности художественного произведения, настолько актуальным становится понятие о произведении как художественной целостности. Связанное с этим изменение теоретических координат отчетливо проявляется, например, в суждении о том, что «подлинное деление можно почерпнуть только из природы художественного произведения, которая в целостности жанров развертывает целостность сторон и моментов в его понятии» (Г.Гегель), Если в системе жанрового мышления литературное произведение воспринималось как вариация жанра, то в современном сознании, наоборот, жанр выступает как одна из сторон произведения, осуществляющего всеобщий принцип искусства: «овладеть всем миром и найти для него выражение» (И.Гете).

*Л.п.*, конечно же, не рассказывает о целостности человеческого бытия и не показывает её как некий изображаемый объект или заранее готовое целое, — это принципиально невозможно. Оно творчески осуществляет эстетическую реальность, в которой коренные основания жизненной целостности становятся непосредственно-воспринимаемыми и предстают как первоначальное единство, саморазвивающееся обособление и глубинная неделимость автора-героя-читателя, художественного мира-произведения-текста, значимого элемента — структуры — целого произведения.

Как производное от полноты бытия понятие целостность является содержательным основанием конкретного определения выделяющихся из первоначального единства разных целых и составных частей, так и целое литературного произведения, его структура и его значимые элементы конкретизируются на основе порождающего по отношению к ним понятия художественная целостность. Оно определяет и специфику, и принципиальную неиерархичность отношений элементов и целого произведения. Семантическим центром каждого слова как художественно значимого элемента является мир и смысл произведения, а произведение при этом оказывается новым, индивидуально сотворяемым словом, впервые называющим то, что до этого не имело имени.

В строении *л.п.* с принципиально неиерархическими внутренними отношениями воссоздаются такие связи универсальной всеобщности и уникальности, которые противостоят любым формам одностороннего возвышения, абсолютизации и обожествления как любой человеческой общности, так и отдельно взятого индивида. Это касается и неплодотворности обожествления человечества в целом — во всяком случае человечество и конкретная человеческая личность относятся друг к другу не как часть и целое, но как равноценные и равнозначные целые — художественная целостность в идеале проявляет именно такую их взаимосвязь,

Литературное произведение в посттрадиционалистскую эпоху как правду не укладывается в однозначное жанровое определение, в нем переплетаются и взаимодействуют различные и порой разнородные жанрово-

стилистические традиции. Понятие о произведении как художественной целостности содержит в себе не только возможность, но и эстетическую законность, даже необходимость полижанровости и полистилистики. А с другой стороны, целостность противостоит абсолютизации как единства, так и множественности: в свете художественной целостности преодолеваются какие бы то ни было заранее заданные в произведении внешние границы эстетического разнообразия, но утверждается его внутренний предел. Он основывается на том, что при всех разнородных сочетаниях и обособлениях разделяющихся целых сохраняется индивидуально-творческий центр произведения и глубинная неделимость эстетического бытия, в ней осуществляемого. В этом центре соединяется универсальная обращенность к полноте бытия и уникальность индивидуально-творческой позиции авторского сознания, так что скрепляющей основой мира оказывается индивидуально-неповторимое человеческое бытие, **целостная индивидуальность**.

Художественная целостность выступает не как организующий принцип, навязывающий элементам произведения схему их организации, своего рода «идею порядка», а как нечто внутренне присущее этим элементам, точнее, присущее процессу в энергии их взаимодействия. Взаимодействие здесь оказывается первичным, отражая первичность общения, когда общение онтологично и предшествует разделению общающихся. Воплощение полноты бытия в художественной целостности равно противостоит в этом смысле и утопической человеческой всеобщности, которая исключает индивидуальную свободу, и абсолютно обособленному индивиду как единственной реальности человеческого существования.

В произведении как художественной целостности равно несомненными и равно достойными являются человечество, народ и конкретная человеческая личность. Они принципиально несводимы друг на друга и друг к другу. Целое произведения – это поле напряженного взаимодействия этих обращенных друг к другу содержаний и, благодаря этому, поле порождения многообразных культурных смыслов, реализующих разнообразные возможности человеческой жизни каждой индивидуальности на своём месте в пределах своей конкретной историчности и органичной ограниченности.

### Литература

- Аристотель Поэтика // Аристотель и античная литература. – М., 1978
- Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики – М., 1975.
- Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
- Белинский В.Г. Герой нашего времени // Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 тт. – М., 1978. – Т.3.

Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года // Собр. соч.: В 9 т. – М., 1981. – Т.8.

Борев Ю.Б. Системно-целостный анализ художественного произведения // Вопросы литературы, 1977. – №7.

Вайман С.Т. Мерцающие смыслы. – М., 1999.

Волкова Е.В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа. – М., 1976.

Гегель Г. Эстетика. – М., 1971. – Т.3.

Гей Н.К. Художественность литературы. – М., 1975.

Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. – М., 1991.

Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. – Ижевск, 1992.

Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – №8.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л., 1972.

Поспелов Г.Н. Целостно-системное понимание литературных произведений // Принципы анализа литературного произведения. – М., 1984.

Тамарченко Н. Д. Целостность как проблема этики и формы в произведениях русской литературы XIX века. – Кемерово, 1977.

Тюпа В.И. Художественность литературного произведения. – Красноярск, 1987.

Федоров В.В. О природе поэтической реальности. – М., 1984.

Целостность литературного произведения и проблемы его анализа. – Донск, 1991.

Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. – Кемерово, 1986.

Шеллинг Ф. Философия искусства. – М., 1977.

### **СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

– противоположные «полоса» в художественной целостности произведения. Оно не просто сообщает о чем-то или указывает на что-то, но содержит в себе эстетическую реальность художественного мира, в который преобразуются изображаемые события, переживания, действия, их осмысление и оценка. Художественный мир – это с. литературного произведения. Оно внутренне осуществляется, совершается в слове, в художественном тексте. Именно художественный текст и становится единственно возможной *ф.* воплощения этого с.: «Стихи живые сами говорят / И не о чем-то говорят, а что-то» (С.Я.Маршак).

Внутреннее единство *с* и *ф*. необходимо отличать от различного рода внешних соответствий того, о чем говорится в произведении, и того, с помощью каких приёмов и средств построен текст. Факты реальной действительности, мысли и чувства писателя сами по себе не *с*, а предмет художественного изображения или замысел преобразить этот предмет в *с*. произведения. Аналогично приёмы и выразительные средства – не *ф*., а только лишь материал, из которого она может быть создана. И как предмет реальной действительности, его осмысление и оценка превращаются в *с*. произведения, лишь внутренне объединяясь и преобразаясь в художественном мире, так же любое слово, любое речевое средство и построение становятся художественно значимыми лишь тогда, когда перестают быть просто информацией, когда внешние по отношению к ним жизненные явления оказываются их внутренним *с*., обретающим словесную шюль, совершающимся в слове.

Отношения *с* и *ф*. литературного произведения – это отношения противоположностей единого целого, **переходящих** друг в друга. «Содержание – это не что иное как переход формы в содержание» (Г.Гегель) именно потому, что предметы реальной действительности, мысли и чувства писателя превращаются в содержание литературного произведения лишь постольку, поскольку в них «переходит» словесная форма и они обретают словесное бытие, становятся словом. А «форма – это не что иное как переход содержания в форму» (Г.Гегель) потому, что речевой материал становится художественной формой лишь постольку, поскольку в него переходит внесловесное жизненное содержание и слово становится жизнью, в нем совершающейся и запечатленной.

Очень интересен ответ известного американского писателя У.Фолкнера на вопрос: «Что за цель вы преследуете, употребляя длинные предложения вместо коротких?»: «Ведь каждый так или иначе помнит о смерти, то есть знает, что ему отпущено сравнительно небольшое время, очень малое, чтобы сделать дело: вот и стараешься уместить всю историю человеческого сердца на кончике пера – так можно сказать. В самом деле, не существует ведь никакого было, потому что прошлое есть. Оно часть каждого мужчины, каждой женщины, причем всегда, каждую минуту. Все его или её предки, происхождение, все это присутствует как часть его или её в любом мгновении. Так и человек, характер в какой-нибудь истории в каждый момент есть не только то, что он сам собою представляет, он есть все то, что его сотворило; длинное предложение – это попытка свести его прошлое и, возможно, будущее в один миг, тот самый, в который он действует». Здесь просто нельзя не почувствовать, каким жизненным смыслом наполняется для писателя вроде бы чисто внешняя, «техническая» особенность речевого строя. Ведь сама по себе длина фразы не имеет никакого художественного значения, это – не *ф*., а материал. И если какой-нибудь

графоман «соорудит» в своем рассказе фразу еще длиннее, чем самая длинная фраза у Фолкнера, то он, конечно же, отнюдь не достигнет более глубокого раскрытия характера человека в единстве его прошлого, настоящего и будущего. Вот когда это глубокое человеческое *с.* в самом деле «переходит» в фолкнеровскую длинную фразу, становится органически присущим ей внутренним жизненным смыслом, тогда и длина фразы в самом деле становится элементом художественной *ф.*

Таким образом, художественная *ф.* – это вовсе не просто «техника», а мастерство необходимо писателю не для того, чтобы быть только мастером умелого укладывания «лучших слов» в «лучшем порядке». «Что такое отделять лирическое стихотворение... доводить форму до возможного для нее изящества? – писал Я. Полонский. – Это, поверьте, не что иное, как отделять и доводить до возможного в человеческой природе изящества свое собственное, то или иное чувство... Трудиться над стихом для поэта то же, что трудиться над душою своею». Труд «над своею душою», над осмыслением окружающей и своей собственной жизни и над построением фразы – это для настоящего писателя не разные виды деятельности, а единый творческий труд.

Взаимопереход *с.* и *ф.* противостоит двум крайностям, равно разрушающим литературное произведение. Оно не может быть ни «чистым» процессом, ни готовым продуктом (или тем более вещью). Переход *ф.* в *с.* и *с.* в *ф.*, мира в текст и текста в мир – это одновременно и процесс творческой смыслообразующей деятельности, и его внутренне завершенное воплощение в границах произведения.

Говоря о внутренней динамике литературного произведения, следует учесть и обратные переходы *с.* уже созданных произведений в предмет отражения последующих авторов, а *ф.* – в материал, который включает в себя предшествующий художественный опыт в виде разнообразных приёмов и выразительных средств языка. Здесь опять-таки очень важны отчетливые границы. Часто встречающийся (особенно на уроках литературы в школе) вопрос: какие приёмы и средства применяет писатель? – уместен лишь тогда, когда речь идет о языке художественной литературы, его составе, структуре и эволюции. Но в контексте изучения *ф.* конкретного произведения этот же самый вопрос искажает суть художественности, т.к. сводит *ф.* к материалу. В таком контексте надо не перечислять приёмы, а выяснять, что **значит** данный элемент художественной формы, какой смыслообразующий потенциал в нем реализован и воплощён.

Что значит, например, одна из метафор в стихотворении В. Маяковского «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви»:

И вот

с какой-то

грошовой столовой,

когда  
докипело это,  
из зева  
до звезд  
взвивается слово  
золоторожденной кометой.

Понять конкретный смысл метафоры можно, лишь увидев в ней один из моментов выявления воплощенной в этом стихотворении сущности любви и движимого любовью человеческого-поэтического-творчества. И контраст, и звуковое родство «зева» и «звезд» делают почти физически ощутимым масштаб слова, рожденного любовью и несущего её в себе, – масштаб вселенский, возводящий грошовую столовую к векам, истории и мирозданию. Звезды – это важнейшая ценностная характеристика и пространственная координата поэтического мира стихотворения, они проясняют сущность человеческой деятельности – того достойного человека дела, в которое хочет превратиться поэтическое слово. И недаром ближайшим звуковым родственником зеву и звездам оказывается еще и **взвивается**: слово здесь не вещь, не предмет, а прежде всего действие, энергия. Оно не провозглашает, а выстраивает и содержит в себе мир, реально обращающий человека к звездам, а звезды к человеку.

Говоря об индивидуально-неповторимом единстве *с* и *ф*. каждого подлинно художественного произведения, следует помнить, что подлинная индивидуальность может возникать и существовать лишь на какой-то устойчивой, всеобщей, закономерно повторяющейся основе. Такими типическими единствами *с* и *ф*., обеспечивающими преемственность и непрерывность литературного развития, являются литературные роды и жанры. В частности, основой родовой дифференциации является определение специфики отношений: эпический мир – эпический текст, лирический мир – лирический текст, драматический мир – драматический текст, а также закономерностей их взаимодействия друг в друга. И как переход нового содержания в форму возможен лишь на основе ранее освоенного содержания, уже ставшего формой, так и в любом элементе формы может быть выявлена **типовая** содержательность и содержательность **индивидуально-контекстная**.

Единство *с* и *ф*. – это то же время и единство автора и читателя, их творческая встреча, ведь единство и взаимопереход мира и текста производятся в процессе творчества и воспроизводятся в процессе читательского восприятия. Их не может, конечно, произвести только читатель, но они и не могут произойти без той читательской субъективности, которая снова и снова делает реальным вновь осуществляемый союз «волшебных звуков, чувств и дум». И как автор в творческом процессе обращается к читателю и определенным образом формирует путь его восприятия, так и читатель,



творчески осваивая произведение, приобщается к авторскому началу.

В творчески осуществляемом единстве *с.* и *ф.* читатель чувствует себя соавтором, автор же выступает, говоря словами М.М.Пришвина, в роли «убедителя, заставляющего и на море и на луну смотреть собственным личным глазом, отчего каждый, будучи личностью неповторимой, являясь в мир единственный раз, привносил бы в мировое хранилище человеческого сознания, в культуру что-нибудь от себя самого». Гармоническое единство *с.* и *ф.* — это в то же время и гармония автора и читателя, которые не борются за первенство, а выступают равноправными, равнодостоинными и равноценными всем другим и всякому другому — всему человеческому роду и каждой человеческой личности.

### Литература

Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.

Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. — М., 1968.

Гегель Г.В.Ф. Эстетика. — М., 1968-1974. — Т.1-4.

Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. — М., 1991.

Хализев В.Е. Теория литературы. — М., 1999.

**РИТМ** — закономерная периодическая повторяемость подобных явлений, сменяющих друг друга во времени, порядок в движении. **Р.** играет очень важную роль в различных природных процессах и человеческой деятельности, он становится одной из формирующих основ эстетического освоения действительности и произведений искусства. В художественной литературе представлены два качественно своеобразных типа ритмической организации в двух различных системах художественной речи: в стихе и в прозе.

**Ритм стиха** проясняется в регулярном членении речи на отдельные отрезки: стихи и стихотворные строки, которые приравниваются друг другу. Специфическая для стиха ритмообразующая установка на заданную равномерность вызывает три следствия: 1. **Двойную сегментацию** или двойное членение речи: синтаксическое на предложения, синтагмы и т.п. и собственно ритмическое: на строфы, стихи, полустихия и т.п. Именно наличие двойного членения прежде всего отличает стих от прозы. 2. Появление системы особых «вертикальных» связей между словами в зависимости от их положения в стихе — связей, невозможных в других видах речи. Например, последнее слово в каждой строке выделяется уже тем, что оно последнее и на него приходится самое сильное ударение, отме-

чающее границу специфически-стихового ряда. И все последние слова вертикально связаны друг с другом: наиболее явно это можно увидеть в рифме. 3. **Непрерывное сопоставление** стихотворных строк друг с другом по всем их сходным и различительным признакам. Это следствие является особенно важным. С одной стороны, отдельные стихи-строки приравниваются друг другу, а с другой они не могут быть тождественными: тождество исключило бы ритмическое движение. Приравнивание реализуется как постоянное сопоставление, где важны и элементы сходства, и элементы различия, и единство речевых отрезков, и их многообразие в пределах ритмического единства. Наиболее краткое формальное определение стихового *р.*: **приравнивание-сопоставление**.

В этот всеобщий и непрерывный сопоставительный процесс вовлекаются все речевые элементы, так что из организующей установки на заданную равномерность специфически-стихового членения разрастается сложная и многосоставная ритмическая система стиха, включающая в себя и акцентно-силлабические, и грамматические, и качественно-звуковые и лексико-стилистические характеристики речи. А внутренняя мера этого сложного и многосоставного процесса характеризуется понятием **метра**, которое определяет принцип соизмеримости, минимум единства стихотворных строк и допустимую амплитуду их многообразия в различных складывающихся в историко-литературном процессе национально-исторических типах стиха.

**Ритм прозы** представлен в принципиально иной по сравнению со стихом речевой системе, где нет заданной равномерности ритмических единств и двойного членения. Ритмические единицы прозы – это одновременно и единицы обычного синтаксического членения: колоны-синтагмы, фразовые компоненты-предикативные единицы, фразы-предложения и т.п. В стихе ритмическая закономерность выступает как единый исходный принцип развертывания речи, который изначально задан и вновь и вновь «возвращается» в каждой следующей вариации. В прозе же ритмическое единство гораздо более результативно, оно – **итог** речевого развертывания, а предпосылки и исходные установки этого итога не получают отчетливого речевого выражения. В прозе – единство, кристаллизующееся из многообразия. В стихе, напротив, многообразие развивающееся из ясно провозглашенного и непосредственно выраженного единства.

С этой точки зрения **свободный стих** именно потому является стихом и даже наиболее ярко раскрывает его специфику, что при минимальном равенстве сопоставляемых речевых единиц в нем с максимальной отчетливостью проявляется структурообразующий принцип их **приравнивания** и двойной сегментации: ритмического деления на стихи-строки и синтаксического – на предложения и синтагмы. А **ритмическая проза**, наоборот, воспринимается

как особая разновидность именно прозы, т.к. при максимальном количестве различного рода повторов и связанного с ним равенства в строении речевых синтаксических единиц, в ней отсутствует двойное членение и заданная равномерность ритмических членов. В ритмической прозе единообразие и повторяемость даны как определенным образом мотивированные особенности, но не заданы как общий закон речевого устройства. Законом же художественной прозы является речевое многообразие и различие с проясняющимися границами и внутренним центром.

Специфика результативного единства многообразия в прозаическом ритме проясняется в двойной системе соотношений: во-первых, с ярко выраженным заданным единством и организующим речь приравнением ее отдельных отрезков в стихе, которому проза противостоит и от которого она отталкивается, и, во-вторых, с обычным многообразием и изменчивостью «естественного» ритма языка в различных функционально-речевых стилях, которые проза внутренне организует. Эта система соотношений своеобразно проявляется и внутри ритмического единства прозаического произведения, в процессе становления и развертывания которого выделяется разные формы ритмической регулярности (вспомним, например, о функциональной роли фрагментов «ритмической прозы» в сложной системе повествования Лермонтова или Гоголя).

Прозаическое художественное целое завершается не по образу и подобию единого лирического «я», пусть и максимально многообъемлющего, но по образу и подобию объективно развивающегося, многопланового, многообразного и «многоличного» человеческого бытия. И если в развитии стиха и организующего его *р.* выясняется глубинная связь его с лирическим содержанием, то проза формируется как наиболее адекватная художественно-речевая форма эпоса нового времени.

Разграничение двух типов *р.* художественной речи: стиха и художественной прозы – открывают новые возможности их продуктивных взаимодействий и взаимовлияний. Характер такой взаимосвязи в историко-литературном процессе зависит от того, какой из взаимодействующих элементов становится доминантным. Одно дело – ритмическая проза с проясняющейся лирико-поэтической доминантой художественного целого, и другое – включение элементов, соотносимых со стиховым *р.*, в принципиально прозаический тип художественной речи, где подвижность, изменчивость, многообразие и многосоставность речевого строя и результативное единство этого многообразия соотносятся с субъективной многоплановостью и дифференциацией объективно развивающегося человеческого бытия, изображаемого в эпической прозе.

### Литература

Гаспаров М.Л. Избранные труды. – М., 1997. – Т. III, О стихе.

Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. – М., 1982.

Жирмунский В.М. Теория стиха. – Л., 1975.

Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. – Воронеж, 1991.

Тимофеев Л.И. Слово в стихе. – М., 1988.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М., 1996.

Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. – М., 1965.

Холщевников В.Е. Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология во истории русского стиха. – Л., 1987.

Эткинд Е.Г. Разговор о стихах. – Л., 1970.

**СТИХОТВОРЕНИЕ** – написанное стихами литературное произведение сравнительно небольшого размера. В этом самом широком смысле стихотворениями именуются поэтические произведения разных типов и жанров: ода, элегия, баллада, сонет и т.д.

Однако в 19-20 вв. в понятие *с.* начинает вкладываться более определенное содержание. Дело в том, что стих в этот период все отчетливее начинает осознаваться как необходимая форма *лирики*, которая позволяет воплотить в слове внутреннюю жизнь души в ее изменчивых и многосторонних проявлениях.

Отпечаток глубинной связи с лиризмом лежит на стиховых формах с момента их зарождения. Это видно даже в самом общем принципе ритмической организации стиха: необычном разделении речи на отдельные отрезки, которые приравниваются друг другу. Представьте себе, что к вам приходит знакомый и сообщает: «Я сейчас был в кино». Вы, наверное, спросите его о том, какой фильм он смотрел. Но если тот же знакомый скажет то же самое «в стиховой форме», расчленив фразу, интонационно выделив отдельные слова и приравняв их друг другу: «Я / сейчас / был / в кино» – ваш вопрос скорее всего будет иным: «Что с тобой?» или «Что случилось?» И при всей примитивности пример этот показателен: необычное на фоне сложившихся языковых норм членение речи переносит центр тяжести с того, о чем говорится, на говорящего. Прочитав фразу: «Пошел дождь», – мы понимаем, о чем в ней говорится, но не улавливаем конкретного смысла высказывания, который может быть очень разным в зависимости, например, от того, что послужило его мотивировкой: бурная радость садовода или не менее бурное недовольство собирающегося в дорогу путника. А читая стихи, мы как бы слышим говорящего, его живое слово, голос, *интонацию*, а в ней живую конкретность и мысли, и чувства. Стихотворная форма способна «записать» эту интонационную конкретность в

тексте поэтического произведения, – этим объясняется взаимное тяготение друг к другу стиха и лирики.

Однако на первых этапах развития поэзии стих нередко осознается как ее всеобщая форма, проза же вообще выводится за пределы искусства слова. И лишь по мере вызревания художественной прозы как преимущественной формы эпоса нового времени стих все яснее воспринимается как содержательная форма лирики. И поскольку в это время (в первой половине 19 века) во многом утрачивает былую действенность четкая жанровая иерархия и классификация лирических норм, то понятие *с.* становится самым общим обозначением лирического жанра, малой лирической формы.

Пределы каждого *с.* ограничены сферой определенного переживания. «Отдельное произведение, – писал В.Белинский о лирике, – не может обнять целостности жизни, ибо субъект не может в один и тот же момент быть всем. Отдельный человек в различные моменты полон различным содержанием. Хотя и вся полнота духа доступна ему, но не вдруг, а в отдельности, в бесчисленном множестве различных моментов». Но вместе с тем и в отдельном лирическом моменте так или иначе воссоздается чувство «целости жизни». Автор *с.* стремится сосредоточить жизнь в едином мгновении, в предельной конкретности которого художественным усилием открывается состояние мира. Такое сосредоточение мира в лирическом миге и становится самым общим формообразующим принципом *с.*

Вспомним, например, классический образец русской лирики: «Я помню чудное мгновенье...» А.Пушкина. Как много это лирическое мгновенье в себя вмещает: не только воспевание счастливого мига, но и воспоминание о нем, и его, казалось бы, полную утрату. Жизнь и смерть чудного мгновенья у Пушкина не разрывают лирический мир контрастом, а встречаются друг с другом, и в их взаимообращенности мгновение действительно оказывается чудным, ибо возрождается не как преходящий миг, а как полная бытия человеческого, синонимические имена которого «и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь». Лирический мир этого стихотворения – поэтическое бытие памяти и любви, гармония множества жизненных встреч, разлук, новых встреч и единства всеобщей духовной истории, включающей в себя рождение – смерть – возрождение.

Чувствовать живую связь стиховой формы и лирического содержания очень важно для того, чтобы правильно читать поэтические произведения. Если, например, исходить только из тех событий, о которых рассказано в стихотворении Пушкина «Анчар», то может показаться, что все в этом произведении мрачно и безнадежно. Человечность разрушена и заменена трагическим противостоянием рабов и владык, зло торжествует, а смерть и разрушение распространяются и «к соседям в чуждые предель». Но подумаем: а кто рассказал все это – владыка или раб? Ведь слышим-то мы истинно чело-

**веческий** голос: обнажающее бесчеловечность поэтические слово воплощает высокое достоинство и силу духа свободного человека. Его подлинно человеческое переживание, внутренне преодолевающее зло, воссоздается в этом лирическом с., мир которого – поэтическое бытие свободы.

Диалектика лирического мига и целостного мира создает то содержательное противоречие, которое так или иначе разрешается в структуре с. и становится одним из источников развития малой лирической формы в истории поэзии.

### Литература

Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Собр.соч. в 9 тт. – М., 1978. – Т.3.

Бройтман С.Н. Три концепции лирики (проблема субъектной структуры) // Изв. РАН Серия лит. и языка, 1995, №1.

Гинзбург Л.Я. О лирике. – Л., 1974.

Сильман Т.И. Семантическая структура лирического стихотворения // Сильман Т.И. Заметки о лирике. – Л., 1977.

Гиршман М.М. Творчество А. Пушкина и современная теория поэтического произведения // Пушкин и теоретико-литературная мысль. – М., 1999.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Гиршман М.М.** – доктор филологических наук, профессор Донецкого государственного университета
- Бердник О.** – аспирантка Донецкого государственного университета
- Бондаренко-Попова И.А.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого государственного университета
- Гончаренко Э.Г.** – кандидат филологических наук, доцент Днепропетровского государственного университета
- Грузин О.В.** – аспирант Киевского университета имени Т.Шевченко
- Домащенко А.В.** – кандидат филологических наук,
- Кавакян А.А.** – аспирант Донецкого государственного университета
- Кноблех Н.В.** – учитель ОЗШ № 53 г.Донецка
- Кочергина И.В.** – аспирантка Донецкого государственного университета
- Кочетков С.В.** – преподаватель Донецкого гуманитарного института Донецкого государственного университета
- Кравченко О.А.** – аспирантка Донецкого государственного университета
- Лызлова С.М.** – преподаватель Мариупольского гуманитарного института
- Медведева-Гнатко В.В.** – старший преподаватель Донецкого государственного университета
- Медовников С.В.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого государственного университета
- Мережжнская А.Ю.** – кандидат филологических наук, доцент Киевского университета имени Т.Шевченко
- Мироненко Л.А.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого государственного университета
- Олиференко В.В.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого государственного университета
- Островская А.С.** – кандидат филологических наук, старший преподаватель Донецкого государственного университета
- Пихтовникова Л.С.** – кандидат филологических наук, доцент Харьковского государственного университета
- Плитка В.В.** – аспирантка Донецкого государственного университета
- Постовая Н.С.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого государственного университета
- Пыленко О.Ю.** – преподаватель Донецкого гуманитарного института Донецкого государственного университета
- Редько О.В.** – аспирантка Донецкого государственного университета
- Свенцицкая Э.М.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого гуманитарного института Донецкого государственного университета
- Сенчина Л.Т.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого государственного университета
- Старая И.П.** – старший научный сотрудник Харьковского независимого центра развивающего обучения
- Тюрикова О.В.** – кандидат искусствоведческих наук, доцент Донецкого гуманитарного института Донецкого государственного университета
- Чурица И.И.** – аспирантка Донецкого государственного университета
- Шестакова Э.Г.** – кандидат филологических наук, старший преподаватель

## СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ		3
РАЗДЕЛ 1.	ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ	
Сенчина Л.Т.	Проблема подражания в «Поэтике» Ф.Прокоповича	4
Постовая Н.С.	Жанровое своеобразие французского исторического романа эпохи романтизма (к постановке проблемы)	7
Домащенко А.В.	Ф.Ницше о трагедии после «Рождения траге- дии...»	14
Кочетков С.В.	Трактовка поэтической речи как имманентная причина распада русского формализма	21
Шестакова Э.Г.	О диапазоне оксюморонности: к постановке проблемы	27
Медовников С.В.	Энергия жанра (эволюция русской эпиграммы)	32
РАЗДЕЛ 2.	ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	
Тюрикова О.В.	Духовна псалма: вектори фольклоризації «Історія Русів» як поліструктурне текстове утво- рення	36
Бердник О.	Загальна стилістична характеристика німецької байкової творчості «юхи Просвіти	45
Піхтовнікова Л.С.	«Песни западных славян» А.С.Пушкина как ху- дожественное единство	55
Свенцицкая Э.М.	Евгений Онегин в контексте европейской лите- ратуры: проблемы индивидуального художест- венного языка	60
Мироненко Л.А.	Пушкин и Бродский: проблема гармонии	76
Кравченко О.А.	Хронотоп ошибки Раскольникова	86
Кноблех Н.В.	Исповедь и покаяние в романе Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы»	90
Чуприна И.И.	Жанрова специфіка твору М.М.Коцюбинського «Цвіт яблуні»	96
Редько О.В.	Образ смерти в новеллистиці В. Стефаніка	101
Островська А.С.	Рефлексивный стиль как поиск «лада» в симфо- нии 2-ой, драматической, А.Белого	106
Медведева- Гнатко В.В.	Тема Ірландії в творчості Джеймса Джойса	117
Гончаренко Е.П.	Отражение томистской концепции познания ми- ра в романе Дж.Джойса «Портрет художника в юности»	123
Кавакин А.А.		



Пыпенко О.Ю.	«Среди пустынных смыслов мы построим дом»: лирический мир Н.Заболоцкого	129
Кочергина И.В.	Логика мифа и сюжета в романе А.Платонова «Чевенгур»	145
Плітка В.В.	Джерела міфопоетичної образності сонета-диптиха «Лот» Юрія Клена	152
Лызлова С.М.	Игра в «Смерть автора» в романе Ю.Андруховича «Перверзія»	167
Попова-Бондаренко И.А.	Ольфакториальность как коммуникативный аспект стиля (на материале романа П.Зюскинда «Das Parfum»)	173
Грузин Ю.В.	Инфернальный герой в русской художественной прозе конца XIX – I половины XX веков	178
Мережинская А.Ю.	Язык символов кризисного времени (на материале русской прозы 80-90-х годов)	188
<b>РАЗДЕЛ 3. МЕТОДИКА</b>		
Оліфіренко В.В.	Розвиток шкільного підручника літератури у I-й половині XX ст. (до питання про теоретичні засади)	195
Старагина И.П.	О роли металингвистического анализа высказывания в становлении письменной речи ребенка	200
<b>РАЗДЕЛ 4. СЛОВАРЬ</b>		
Гиршман М.М.	Литературное произведение: единство и целостность	211
	Содержание и форма литературного произведения	215
	Ритм	219
	Стихотворение	222
<b>СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ</b>		225

---

Подписано в печать 14.04.2000 г. Формат 60x90/16. Бумага типограф.  
Офс. печать. Усл. печ. л. 14,25. Тираж 300 экз. Заказ № 56

---

Издательство: Лаборатория компьютерных технологий Донецкого государственного универ  
340055, г.Донецк, ул. Университетская, 24

Напечатано: Лаборатория компьютерных технологий Донецкого государственного универ  
340055, г.Донецк, ул. Университетская, 24