

Донецкий национальный университет

Сборник научных работ, основанный в 1999 г.

*Литературоведческий
сборник*

Выпуск 31- 32

Донецк, 2007

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. – Вып. 31-32. – Донецк: ДонНУ, 2007. – 267 с.

Сборник посвящен актуальным проблемам современного литературоведения.

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

Редакционная коллегия:

Гиршман М.М., доктор филологических наук, профессор – ответственный редактор;

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

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

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

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

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

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

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

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

Карбовская Л.В., старший преподаватель.

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

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

Свидетельство о государственной регистрации печатного средства массовой информации КВ № 4605.

Рецензенты:

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

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецкий национальный университет, 2007

Донецький національний університет

Збірник наукових праць, заснований в 1999 р.

*Літературознавчий
збірник*

Випуск 31- 32

Донецьк, 2007

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 31-32. – Донецьк: ДонНУ, 2007. – 267 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

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

Редакційна колегія:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Карбовська Л.В., старший викладач.

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

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

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

Рецензенти:

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

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2007

ОТ РЕДАКЦИИ

- *«Литературоведческий сборник» – издание Донецкого национального университета, результат объединенных усилий филологических кафедр:
теории литературы и художественной культуры;
русской литературы;
мировой литературы и классической филологии;
украинской литературы и фольклористики;
филологии (Донецкого гуманитарного института), а также литературоведов других вузов.*
- *Сборник наследует структуру и продолжает основные тенденции донецких литературоведческих сборников 70-90-х годов XX века, представляющих теоретические исследования проблем целостности и поэтического мира, диалогического мышления и герменевтики, а также опыты целостного анализа литературных произведений.*
- *Проблемно-тематические приоритеты донецких филологов предопределили принципы их творческого взаимодействия: «Литературоведческий сборник» – открытое издание, не исключаящее, а наоборот, предполагающее сосуществование и диалог различных школ, концепций, языков и т.д.*
- *«Литературоведческий сборник» – это возможность для филологов разных теоретических и практических ориентаций собраться в одном семантическом пространстве, что позволяет яснее увидеть реальное состояние и перспективы развития современного гуманитарного знания.*

РАЗДЕЛ I. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 81. 09

Фёдоров В. В.

ПАРАДОКС ОБ АКТЕРЕ

Посвящается Дени Дидро и
Станиславу Медовникову

Сформулируем наш основной тезис: в театре, следуя (выдерживая) традиционному представлению об изображении, актера мыслят как своеобразное «изображение» персонажа. Например, М. Чехов – как актер, разумеется, — это «изображение Гамлета». Мы же полагаем, что Гамлет – это тот, в кого воображает и превращает с е б я М. Чехов, и Чехов-воображающий (собственно человек) осуществляет в бытии Шекспира-поэта свой «план», свою онтологическую функцию, которая не может быть осуществлена персонажем, как бы он ни превосходил актера по разным (даже всем) жизненным критериям.

Возникает вопрос: какая это функция? – Не только актер как собственно человек реализует свой онтологический потенциал, но и, например, Гамлет как фабульный персонаж, который есть онтологическое производное от Шекспира-поэта. Как фабульный персонаж Гамлет как бы «выпадает» — в качестве принца Датского – в жизненно-прозаическую действительность. Вместе с тем – как собственно человек – он онтологически причастен бытию актера – тоже как собственно человека – а через него – бытию Шекспира-поэта (тоже как собственно человека, но в высшей, словесной, форме бытия). «Собственно человек» конкретизируется в Шекспире (принимает конкретную форму) как «поэт», в М. Чехове – как «актер», в Гамлете – как драматический герой. Таким образом, Гамлет есть онтологическое единство («симбиоз») фабульного персонажа и драматического героя. М. Чехов как субъект человеческого бытия также представляет собой «симбиоз» жизненно определенного (животного) существа и собственно человека. М. Чехов-актер и Гамлет как драматический герой взаимно друг друга осуществляют. Для Гамлета-драматического героя Чехов-собственно человек (актер) есть практическая форма осуществления себя как драматического героя, а Чехов – в данной

ситуации – себя-собственно человека осуществляет в качестве Гамлета-драматического героя.

И если Чехов как собственно человек представляет собой мелкую величину, он не может осуществить собой Гамлета как драматического героя, ему неостанет для этого онтологической энергии. Он, конечно, может изобразить сценически (и даже «с блеском») Гамлета, однако надежду Шекспира на осуществление себя-поэта через осуществление Гамлета как драматического героя он не оправдывает. В результате может быть сыгран «хороший спектакль» как театральная разновидность «хорошо написанного предмета», но именно отсутствие онтологического потенциала не осуществляет главного – того, что может быть совершено только субъектом поэтического бытия – Шекспиром как собственно человеком.

От актера требуются специфические умения – владение своим телом и голосом как «изобразительными средствами». То, что для художника- живописца – краски и кисть, то для актера – его тело и голос. Парадоксальность нашего утверждения состоит в том, что основные требования к актеру – степень его онтологического потенциала. Для осуществления онтологического и ценностного замысла Шекспира относительно себя самого как субъекта поэтического (превращенно-словесного) бытия важно, какова степень онтологического возрастания актера (сумеет ли он стать субъектом бытия, типологически сходного с бытием Шекспира). Гамлета как фабульного персонажа можно изобразить и даже весьма колоритно (что и бывало неоднократно), однако как драматического героя Гамлета можно только о с у щ е с т в и т ь (а не изобразить). А для этого надо обладать определенными (значительными) онтологическими (!) возможностями. Этих возможностей у актера как собственно человека может не быть. Но у него могут быть изобразительные возможности определенного, именно специфического, типа. Владея этими способностями, актер может создать совершенный в своем роде «сценический образ» Гамлета, однако тот онтологический рост, «предусмотренный» Шекспиром и реализованный в его трагедии, просто не будет замечен, почувствован и под., поскольку для этого нужно, чтобы актер как собственно человек представлял собой значительную онтологическую величину, а это случается далеко не всегда. На онтологический план обыкновенно не обращают внимания,

сосредоточенность на «технике» закрывает его по существу. Онтологический план не является «специфическим», он, наоборот, преодолевает специфичность театра, вовлекая его в общечеловеческую проблематику. Конечно, будущего актера не только обучают ремеслу, но и знакомят его с «историческими эпохами», выдвигающими определенные человеческие «типы» (характеры), однако и типы, и характеры, и проблемы, и ситуации берутся в их жизненном контексте как единственно возможным.

Итак, актер есть прежде всего воображающий. А это означает «субъект превращенного бытия». Воображающий – это собственно человек, т. е. такой субъект, бытие которого можно и должно определить как человеческое. Чтобы «сыграть» Гамлета, актеру нужно как бы повторить то онтологическое усилие, которое совершил Шекспир-поэт, превратив себя в исполнителя, а через него – в Гамлета как фабульного персонажа. «Получить» Гамлета как определенную онтологическую данность (чтобы ее «сыграть») нельзя: нужно достичь онтологической высоты Шекспира, а для этого нужно обладать потенциалом, хотя бы приближающимся к шекспировскому.

В каждом фабульном персонаже есть внутренняя форма, эта форма – Шекспир-поэт. В каждом конкретном персонаже она «специфицируется»: У Гамлета по-своему, у Полония – по-своему, у Гертруды – по-своему и проч. Эта спецификация реализуется драматическим героем: одна «конфигурация» внутренней формы – Гамлет-драматический герой, другая – Клавдий и т. д. У актера нет другой возможности осуществить Гамлета как драматического героя (как собственно человека), кроме как осуществить его с о б о й как собственно человеком, напрягая и доводя до предела с в о й онтологический потенциал.

В результате наивной нечувствительности к существованию в «пьесе» драматического героя исчезает весь эстетический план: он не реализуется потому, что нет субъектов, способных его осуществить: все внимание сосредоточено на жизненном контексте, в результате чего он или сатирически разоблачается, или апологетизируется.

Если от актера, исполняющего роль Гамлета, требуется создание «образа Гамлета» (таким ходячим образом и является, например, актер Чехов), то от актера, вообразившего себя в Гамлета, требуется, чтобы он – как воображающий – стал

субъектом бытия, осуществляющегося через онтологическое посредство Гамлета, т. е. не просто самостоятельным в бытийном плане существом, но и первичным относительно Гамлета. В этом своем бытийном качестве актер осуществляет с в о ю эстетическую функцию: он не «обслуживает» онтологически фабульного персонажа (Гамлета-фабульного персонажа), но совершает то, что может осуществить только он – в качестве а к т е р а (как онтологической величины).

Чтобы выяснить, какова роль актера как воображающего, нужно выяснить цель автора как субъекта превращено-словесного бытия. Если ориентироваться на «произведение», то цель автора – хорошо изобразить («написать») свой предмет, выбранный в зависимости от склонностей автора, и дать специфическое, т.е. сценическое, изображение этого предмета. В этой ситуации актер «встраивается» в исполнительский ансамбль и, создавая «хорошее изображение» своего, содействует достижению цели театральной постановки: тот «внутренний спектакль» (эквивалентом которого в эпическом произведении является событие повествования), который осуществляется в драматическом произведении, воспроизвести в воспринимаемых формах.

Если ориентироваться на «поэта», то следует задать вопрос: какова цель его поэтического бытия? – На этот вопрос мы отвечаем следующим образом: поскольку поэтическое бытие является превращенным, то цель поэта состоит в преодолении превращенности. Здесь и становится актуальным наш вопрос: каким образом бытие актера как субъекта превращено-языкового бытия содействует достижению этой цели или препятствует этому достижению?

Теперь мы должны конкретизировать наш вопрос относительно поэта и задать его в следующей формулировке: каким образом, т. е. при каких условиях, цель поэта может быть достигнута? – Отвечаем: при условии, что тот, в кого воображает и превращает себя драматический поэт, онтологически возрастает и достигает словесного бытийного статуса, т. е. онтологически уподобляется поэту. В этой ситуации он и становится способным осуществить акт обратного превращения. Тот, в кого себя превращает поэт, в известном смысле готов «опередить» (превысить) его в онтологическом и ценностном плане, и поэту нужно совершить онтологическое усилие, чтобы быть способным

его осуществить. Это онтологическое усилие и завершает его превращенное состояние: поэт перестает быть превращенным, т. е. перестает быть поэтом, и становится субъектом непосредственного словесного бытия.

Теперь мы и должны отметить на вопрос: каким образом актер участвует в этом событии? – Мы писали выше, что поэт воображает себя в субъекта превращенно-языкового бытия, который в драме конкретизируется как исполнитель. В драме, естественно, отсутствуют персональные исполнители: нет исполнителя Гамлета, Гертруды и т. д., а есть исполнитель как эквивалент повествователя в эпическом произведении (высказывания). Исполнитель превращает себя а совокупность фабульных, т. е. жизненно-прозаических, лиц. Эти лица в жизненной действительности суть субъекты животного существования, людьми их делает причастность к внежизненной сфере, т. е. той сфере, планом которой является фабульная действительность. Эта действительность изолирует онтологически тех, кто в ней пребывает от внеположной ей сферы («поэтического мира»). Однако онтологическая специфика человека и состоит в том, что он, будучи субъектом внежизненного бытия, соотнесен с фабульным персонажем. Онтологическая ситуация, которая актуальна для человека как такового, т. е. симбиоз субъекта животного существования и собственно человека, в драме конкретизируется как симбиоз фабульного персонажа и драматического героя.

Таким образом, Гамлет есть онтологический симбиоз фабульного персонажа и драматического героя. Драматическим героем он становится весьма обыкновенным способом – когда высказывается. Акт высказывания предполагает акт воображения в персонажа высказывания. Когда, например, Гамлет говорит о себе как человеку, которому предстоит в себе и собой восстановить распавшуюся связь времен, он воображает себя в такого Гамлета, но реально способным совершить это деяние он может в качестве драматического героя (воображающего), и это онтологический взлет может ему позволить осуществить актер – своим бытием. Однако не в качестве жизненно-прозаического существа по имени Михаил Чехов, но в качестве собственно человека, конкретизирующегося в данной ситуации как Гамлет-драматический герой. Он теперь осуществляет Гамлета – собой-

актером – в сфере, совпадающей со сферой бытия Шекспира-поэта, и может влиять на состояние этой сферы.

Эта ситуация не изображается, но осуществляется теми – словесными – формами, которыми она и может о с у щ е с т в л я т ь с я. Мы, таким образом, фиксируем человека в его высшей форме бытия – Шекспира-поэта и человека, через бытие которого Шекспир осуществляет свое превращено-словесное бытие, — Чехова-актера. Этого актера совершенно не замечает автор спектакля (режиссер), вследствие чего обрекает себя на создание «еще одного мопса», т. е. воссоздание жизненной ситуации.

Анотація

У статті йдеться про драматичного актора як суб'єкта онтологічного зусилля

Anotation

In the article the dramatic actor is considered as an ontological subject

Стаття надійшла до редакції 28.12.2007
Статья поступила в редакцию 23.12.2007

УДК 82.0

Иванова Е.А.

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА КАК АРХИВАТОР ПАМЯТИ О ПРИРОДЕ ВЕРБАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Не поспоришь: вследствие развития информационных технологий возникли новые средства коммуникации (new media). Но является ли образовавшаяся при этом инфосфера, подобно ноосфере Вернадского, новой онтологической реальностью? Мы переживаем переход к новым формам культурной жизни или только подключаемся к новой инфраструктуре, – глобальной информационной? Что происходит с изменением технической составляющей трансляции информации с литературой? Изменения

касаются лишь системы координат ее существования и рецепции или они более существенны для ее природы? В какой мере понятийный аппарат теории литературного произведения адекватен этому объекту в новых обстоятельствах?

Новое общество М.Кастельс называет «информациональным», чтобы подчеркнуть базисное значение информации в нем. Новые медиа – это не просто средство для передачи информации, это целая среда, в которой производятся, транслируются культурные коды и реализуется культура. Именно эта новая медиасреда – новые, изменившиеся благодаря электронным средствам коммуникации, условия создания, функционирования и рецепции текста.

Но сетевая логика структуры информации в новых условиях придает распространяемой информации особые качества и функции, системно преобразующие все сферы жизни людей. В процессе потребления продуктов медиаккультуры (информационной культуры) способности человека приобретают собственную (далекую от человеческой) логику и навязывают эту логику человеку, хочет он того или нет. Перед лицом этой отчужденной технологической инфраструктуры человек оказывается слабым и зависимым существом. Но он не осознает происходящего, радуясь новым информационным возможностям. Современная культура называется учеными медиатизированной (С.Жижек, П.Верильо), что подчеркивает ее способность изменять человека посредством новых медиа, когда субъект становится все больше опосредованным, лишаям власти под видом ее усиления.

Сегодня социальная реальность приобретает новые коммуникативные черты. И новая коммуницируемость – способность нынешней эпохи неограниченно передавать и продуцировать информацию – реализуется на уровне вербальной культуры. Уже нельзя игнорировать факта превращения текстовой культуры (как совокупности объектов и соответствующих им актов) из печатной в электронную. Отслеживая логику отношений печатной и электронной культур, современные теоретики-гуманитарии чаще склонны определять ее как радикальную смену, – войну.

Один из наиболее успешных и ценимых – М.Мак-Луэн – в работе «Галактика Гутенберга» выносит приговор печатной культуре. Она, по мнению ученого, отлучила индивида от

коллективного и родового мировосприятия, господствовавшего в устной культуре. Но натиск электронных технологий изменит ситуацию. Сегодня индивидуалистское сознание испытывает давление с позиций коллективистских ценностей.

О коммуницировании в новых культурных условиях много и интересно рассуждает Н.Луман. Он убежден, что электроника не ставит под сомнение ни устную, ни письменную коммуникацию, открывая новые возможности обеим. Изобретения приводят к тому, что коммуницируемым становится весь мир. «Место феноменологии бытия занимает феноменология коммуникации. Мир видится таким, как его подает образная коммуникация» [1, с.140].

Электронные средства коммуникации сводят на нет пространственные и временные ограничения коммуникации. Важным, по мнению Н.Лумана, является то, что опосредованная компьютером информация «допускает настолько несвязанные друг с другом ввод данных в компьютер и извлечение из него информации, что о сохранении какой-либо идентичности здесь говорить не приходится..., а единство сообщения и понимания сходит на нет. Осуществляющий ввод данных не знает, что из них будет востребовано на другой стороне. Что касается получателя, то он столь же мало должен знать о том, предполагалось ли что-то для сообщения ему и что именно. Это значит: авторитет источника со всеми необходимыми для его поддержания социально-структурными гарантиями (происхождение, репутация) становится необязательным, даже аннулируется техникой и заменяется неизвестностью источника. Равно утрачивается возможность опознавать намерение, стоящее за сообщением, для укрепления подозрения или совершения различных умозаключений, которые могли бы привести к принятию или отклонению коммуникации» [1, с.142]. Общение с компьютером – это заглядывание в необозримую глубину, это новые возможности и новые ограничения. Но главное: новые способы понимания природы текста и новые навыки его использования.

Требования к печатному тексту, как считает Н.Луман, очень большие, поскольку в письменной культуре сообщение и восприятие разведены во времени и должны это учитывать. Письмо – сложное ремесло, интегрирующееся в одном пространстве книги. «Читатель имеет дело с процессом сообщения

в редуцированной форме – с текстом. Зачастую создание текста занимает длительные пространственные и временные промежутки. В силу этого утрачивается интерес к конкретным мотивам сообщения, а вместо этого открываются свободные пространства интерпретации, которые могут заполняться самым различным образом. Письменность делает возможным откладывание понимания» [1, с.83].

Если печатная культура осуществляет расцепление таких коммуникативных компонентов, как сообщение и понимание, то электронная делает возможным расцепление и в отношении предметного измерения смысла коммуникации. Как знание попадает в компьютер проследить невозможно, но и придать ему авторитетность тоже. Доверие к таким коммуникациям – не социальное, не персонализированное, это доверие к самой системе.

Информационная культура с ее электронной глобальной сетью характеризуется вневременным временем и киберпространством, порождающим мозаичное мышление, взамен линейно-последовательно. Согласно М.Кастельсу, всякое сообщение в новых условиях, существуя по законам гипертекста, а не линейно организованного сообщения, изначально отсылает к интерпретации, структурирует среду коммуникации, – производит раскодировку среды, поскольку медиасистема настолько гибка, что адаптирована для послания любого сообщения любой аудитории.

Как все эти изменения сказываются на природе текста вообще и печатного текста в частности? От литературоведов сегодня все чаще можно услышать, что прежние подходы к развитию литературы непродуктивны для описания нынешнего ее положения: «Может быть, сейчас литература как саморазвивающаяся динамическая система и находится в точке бифуркации? Закономерности прошлого практически перестали определять ее состояние» [2, с.34]. Уже констатируется факт сосуществования разных литератур, – электронной и печатной. «Сегодня, пожалуй, можно говорить о параллельном существовании традиционной линейной литературы, в которой писатель уверенно ведет за руку, направляет читателя от некоего начала к некоему концу (так называемая неинтерактивная литература) и литературы нелинейной, пространственной (так называемой интерактивной). Первая зависит, в основном, от писателя, вторая – главным образом, от активности читателя» [3, с.238]. Но на вопрос: дождемся ли мы шедевров нелинейной

литературы, – ответить сложно, поскольку не решен вопрос о возможности и востребованности шедевра в новых культурных обстоятельствах, с одной стороны, и о существовании и развитии электронного литературного процесса, с другой.

Все искания теории литературы XX века так или иначе признавали ценность текста в качестве или содержащего или проявляющего смысл. Понятие «остаточные смыслы», введенное Ж.Деррида в контекст современной науки, базируется на понимании наличия в тексте некой интеллектуальной напряженности, ассоциативной ауры как источника движения и приращения его смысла, который не может останавливаться. «Именно искусство слова более всего способно уловить самый момент встречи, взаимосвязи, перехода и взаимообращенности друг к другу действительности, которая осваивается мыслящим человеком, и энергии его рождающегося и реально осуществляющегося сознания. Событие смыслообразующего общения действительности и сознания осуществляется в художественном слове, которое воплощает эстетическую реальность общения всего со всем и впервые называет то, что до этого имени не имело» [4, с. 30]. Смысловая перспектива, как пишет М.Гиршман, «не готовый, данный, определенный и заранее предсказуемый смысл, а смысловая перспектива ответов на вопросы, смысл в его ответном и ответственном осуществлении. Литературное произведение реализуется как смыслообразующий процесс, основанный на воссоздании целостности бытия-общения равноправных и равнодостоинных человеческих целых: личностей, народов, человечества» [4, с. 30]. Письменный текст мыслился в XX веке в качестве наиболее удачной формы смыслопрезентации. Кроме того, произведение реально и вероятно одновременно, будучи развивающейся системой, открытой структурой в терминологии У. Эко. XX век прошел под знаком герменевтики и философии языка как наук о понимании. Культура, ощутив онтологичность понимания, шла к необходимости наработки и осознания технологий, практик понимания, поэтому так внимательно и бережно относилась к тексту.

Творчество имеет универсальный характер в смысле стремления проследить сам процесс работы мысли, а не только и не столько достичь какой-то частной точки зрения. Творчество – цельный отклик на предстоящий предмет, искусство – форма, принимаемая истиной, когда она воспринимает во всей полноте. Особенно ярко

это демонстрируется словесным творчеством в силу неограниченных возможностей материала этого вида искусства, – слова. В новых условиях жизни общества, как свидетельствуют исследования, да и сама социальная жизнь, потребность в самовыражении и идентификации важнее потребности понимания. Это не может не сказаться на отношении к тексту как способу хранения смысла и средству научения пониманию. Интертекстуальность как цитатный принцип построения текста, как и интермедальность (организация текста посредством взаимодействия разных видов искусств), так активно использующиеся в последней трети двадцатого века в печатном произведении, – не разрушали целостности текста, – отсылки создавали его семантический стереофонизм, объемность. Похоже, в новых условиях существования текст, ранее воспринимавшийся как смысловое, информационное пространство, теперь становится лишь частью такового [5, с.63]. Одной из основных проблем для печатного вербального произведения в новую эпоху становится прежде всего сохранение статуса смылосодержащей и смыслопрезентирующей целостной структуры в условиях возникновения и развития единого сетевого электронного информационного пространства.

Печатный текст априорно в информационной культуре включен в такое количество информационных потоков и действий, обеспечивающихся коммуникативными возможностями глобального электронного пространства, что возникает угроза его самости, – сохранения и осознания таковой. Находясь в глобальном информационном поле, всякий текст утрачивает самоценность, становясь частью этого пространства и фрагментом, содержащим сравнительно небольшой объем смысла. В таком именно качестве он и востребован и потребляем читателями. «Порог информационной перегрузки давно уже превышен. Сегодня любой специалист может прочитать лишь малую долю того, что он хотел бы или должен прочесть. Задача новых информационных технологий, которая постепенно решается, – упрощение доступа к необходимой информации, создание удобных для пользователя электронных тематических и алфавитных каталогов, поиск и реферирование новой, оригинальной информации и т.п.» [6, с. 93]. В глобальном поле нет единичного, есть только часть единого.

Ценность отдельного явления в информационном поле – крайне мала, как и его место в глобальном пространстве. Поскольку никакое сообщение не является окончательным и замкнутым, медиатизация культуры переформатирует рецептивные стратегии чтения сегодня. Информация в информационном пространстве (медиаареальности), данность, которая уже есть, а не становится, приращивается мною лично. Реципиент медийной культуры имеет прагматическую нацеленность потребителя, удовлетворяющего потребности в информации. Чтение же произведения в печатной культуре – бескорыстный процесс: «Эстетическое наслаждение – одна из таинственнейших и важнейших составляющих (сверхсмыслового) воздействия художественного произведения на реципиента. Эстетическое наслаждение утверждает *самоценность личности*, которая выступает как самозначимый субъект, и участие такого субъекта в социальных процессах особенно ценно и незаменимо никаким другим типом личности и менее всего личностью прагматической» [7, с. 25]. Ослабление самостоятельного мышления и интереса к глубокому общению – следствия нарастания тенденций информационной культуры. «Реальный объединитель и осуществитель общения – единственная человеческая личность лицом к лицу с другой, но столь же единственной, и со всеми другими на основе единства – множественности – единственности человеческой жизни. Обращенность к единственной личности является внутренней установкой литературного произведения, и только при осуществлении такого контакта бытие-общение может стать духовной реальностью» [4, с.33]. Акта называния вещей мира, то есть формирования художественной картины мира и в этом смысле творения нового мира – не происходит, все уже названо, – в лучшем случае наблюдается новое оценивание уже известного и названного, часто мало интересное своей необычностью. Слово в киберпространстве – не больше себя, нет условий для перформатизации слова. Если в литературе печатной культуры слово стремилось быть непрозрачным, глубоким, в новых условиях этой глубины – нет. Поэт, назвав что-то, давал возможность это пережить, прочувствовать, актуализировать. А сегодня более востребовано информирование, поскольку таким видится влияние медиасреды, в которой существует и литература. «Комерціалізація набутків культури перебуває в оберненій пропорції до їхньої складності. Дотик до культури розвиває, тоді як споживання масової культури

минає безслідно; воно опосередковує такий вид досвіду, який не акумулює, а зумовлює регрес» [8, с. 216]. Текст сьогодні неможливо визначити без вписування в контекст. Він не витримує самотності, йому нечем бути в самотності. Літературний процес замінюється сьогодні процесом ідентифікації.

Можна сказати, що сучасна культура не вимагає такого якості тексту як презумпція масштабності, глибина смислового внутрішнього простору, в зв'язі з чим і не сприймає його як самоцінний феномен. Проблема нинішньої вербальної культури саме в тому, що вона не бачить і не цінує єдиного, через яке і можливий досвід спілкування Одного з Другим. Гіпертекстовість і інтерактивність як текстові техніки – не перешкоди для вербальної друкованої літератури, як це може показуватися, оскільки вони дуже органічні електронному тексту і руйнують звичну структуру друкованого тексту, загроза – в іншому: в ігноруванні цінності одного твору. Один текст, одне творіння літератури, в новій культурі, здається, вже не може бути картинкою (образом) світу, по крайній мірі, цього від нього не чекають.

Текстотворчість сьогодні – проявлення любові до процесу творчості, причому прикладного творчості, – технології, ремесла. Література стає подібною до дизайну. В цьому сенсі дуже перспективні товсті формати. Нові значення тут виникають самі собою, через зіткнення словесних мас, різних композиційних форм, – «тут і зараз», в одному просторі номер журналу як цілого. Але все ж при загальній популярності нових товстих форматів, вони достатньо подібні і не так уже багаті в смисловому відношенні.

Ведуть чи нелінійність мислення і нелінійність нового гіпертекстового електронного інформаційного простору до народження значення, як стверджує М.Мак-Луэн, через зближення розбланих індивідів до єдиного світу – покаже час і розвиток інформаційного суспільства, але що вже здається помітним, так це тенденція заперечення презумпції значення в старому знайомому з давніх часів – друкованому тексті. Згідно з М.Мак-Луэном, лінійний текст лише репрезентує значення, втілює і в такому випадку він незалежний і незалежний і вчиться пасивно приймати сприймаване (текст), має споживачу роль [9, с.49]. Але від Августина

Блаженного до Цветана Тодорова письменный текст понимается как способ не только донести, но и родиться смыслу, который до и вне текста не существует.

Исследование читательских привычек многое раскрывает в том, чем есть текст для нас. Всякий текст, претендующий в глазах реципиента, на наличие неповторимого смысла, истины, идеи, стремящийся к огромности, бесконечности «тут и сейчас» имеющегося смысла и поэтому воспринимаемый как самоценное, образующий густое смысловое поле, способен шевелить, напрягать, более того, – требует такой внутренней работы читателя. Подобная позиция по отношению к тексту предполагает «усиленное» чтение, часто профессиональное, поскольку ориентирована на работу культурной памяти читателя, и личной, и социальной. Сегодняшние разговоры о том, что чтение перестало быть престижным занятием, что утрачен навык серьезного чтения, а книга уже не фактор общественной и частной жизни, – свидетельства утраты печатным текстом былого статуса. Чтение не воспринимается в подобных условиях как опыт особого рода.

Переход от индустриального к постиндустриальному, информационному, обществу ведет к усреднению культуры (Э.Тоффлер, Дж.Гелбрейт). Ценности, бывшие когда-то лишь достоянием элиты, становятся доступными массам, а сама массовая культура существенно изменяется, приобретая черты народной и высокой культуры. Масскульт создает работниками интеллектуального труда, использующих при этом законы психологии для создания артефактов, выступающих в качестве товаров. «Сегодня массовая культура выступает как средство реализации не столько гедонистических и рекреационных, сколько идентификационных и адаптационных стратегий, закрепляя существующую в обществе социальную иерархию через символически значимое культурное потребление и способствуя стабилизации общественной системы через конструирование особой виртуальной надстройки над реальностью» [10, с.18]. Масскульт – явление, которое определяет специфику производства и распространения культурных ценностей в современном обществе: любой продукт творческой деятельности включается в активную культурную циркуляцию только через аппарат массовой культуры, так как в массовом обществе любой артефакт становится ценностью, если он продукт массового потребления. Что касается литературы, то

маскульт можно рассматривать как интерпретативную практику для реципиентов, утрачивающих или несформировавших навыки серьезного чтения.

Именно в условиях формирования информационной культуры и утраты печатной литературой приоритетного положения возникает такой тип печатного вербального творчества, который интертекстуально связан, с одной стороны, с признанными и оцененными культурой образцами высокой печатной литературы, а с другой, – с горизонтом ожидания читателей, существующих в условиях глобального информационного поля как единая аудитория, рассматриваемая как максимально возможное современное рецептивное поле. Это особый тип творчества, не занимающий нишу массовой литературы, но существующий на ее фоне и использующий ее рецептивные механизмы. Такое творчество усредняет параметры вербального произведения, вульгаризируя, снижая уровень высокой литературы с целью массового ее потребления, но снижая лишь до некоторого предела, обеспечивающего сохранение печатному тексту статуса произведения искусства слова. Такая литература пользуется спросом у читателей с самыми разными, даже диаметрально далекими горизонтами ожидания, читательской компетенцией, установками и стратегиями чтения. Она явно находится в мейнстриме литературной и общественной жизни, что в контексте информационной культуры является важной характеристикой.

Примерами такого типа произведений могут служить романы Ю. Андруховича, Э. Лимонова, Б. Акунина, Д. Липскерова. Так, скажем, М. Голубков пишет о романах Б. Акунина: «Проект Б. Акунина: это упрощение литературных задач. Пользуясь весьма скудными историческими сведениями, которыми обладает его читатель, и эксплуатируя естественную потребность осознать себя в контексте национально-историческом, Б. Акунин конструирует образ упрощенной исторической реальности, формирует псевдомифологию.... Все книжки Акунина читаются как гипертекст – с любого места и в любом направлении, как хочет того читатель, скорее, потребитель» [2, с.33].

Такое снижение уровня – сознательный творческий шаг автора, поэтому в таком произведении, как представляется, есть установка на усреднение параметров произведения, что обязательно проявляется на уровне изображения, уровне автора. В связи с этим

такие тексты нельзя отнести к литературе «второго ряда», – подражательной и эпигонской.

«Серединная литература» – это обоюдоострое оружие: сохраняет память о печатном литературном произведении в новых условиях глобальной информационной эпохи и разрушает ее, примитивизируя текст и его рецепцию.

Память о природе вербального произведения имплицитно содержится в «серединной литературе», которая ее эксплуатирует, пряча в формировании сниженных, вульгаризированных читательских установок и предпочтений. Если культура находит способы сохранения того, что выработала, то память о вербальном произведении как способе объемного смыслового видения мира и форме его воплощения архивируется, удерживается без прямой актуализации, в нынешних культурных обстоятельствах в «серединной литературе» и используется без активного осмысления в качестве культурного опыта. Возможно, вербальное произведение как форма, выработанная культурой, опробованная ею в сотнях образцов на протяжении столетий, описанная десятками научных концепций, то есть наличествующая как культурная ценность, в свернутом виде сохраняется и транслируется в информационной культуре в качестве традиции «серединной литературой».

Поскольку культура как небиологическая память человечества (Ю.Лотман) транслирует целые формы речевого поведения, навыки и представление об их эффективности, то в разные времена актуальны разные стратегии. Текстовое творчество хранит память о смысловых потенциях текста как структуры и речевого акта, им порождаемого, как акта смыслопрезентации и мышления. Будет ли тело книги развеяно по ветру и его надо будет собирать только с помощью избранных или печатная культура адаптируется и выживет в условиях отсутствия шедевров в лучших образцах «серединной литературы» – неизвестно. Но художественная литература как способ объемного стереоскопического видения мира в условиях, грозящих ему исчезновением, должна самой культурой, как представляется, сохраниться, найдя каналы отображения и транслирования себя.

Цитированная литература

1. Луман Н. Медиа-коммуникации. – М., 2005.
2. Голубков М.М. Есть ли сейчас литературный процесс? // Русская литература XX – XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. – М., 2006.
3. Микеладзе Н.Э. Современная нелинейная литература: идея свободы и страхи века // От книги до Интернета: Журналистика и литература на рубеже нового тысячелетия / Под ред. Я.Н.Засурского и Е.Л.Вартановой. – М., 2000.
4. Гиршман М.М. Литературное произведение: бытие – общение // Филологические исследования: сборник научных работ. – Выпуск 3. – Донецк, 2001.
5. Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального пространства. – СПб., 1998.
6. Познин В.Ф. От пиктограммы до Интернета. – СПб., 2001.
7. Борев Ю. Литературоведение как проблема // Филологические исследования: сборник научных работ. – Выпуск 3. – Донецк, 2001.
8. Табачковський В.Г. Полісутнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках «неевклідової рефлексивності». – К., 2005.
9. Мак-Луэн М. Галактика Гуттенберга: Сотворение человека печатной культуры. – К., 2004.
10. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. – М., 2004.

Анотація

В статті йдеться про нову інформаційну культуру, яка змінює обставини існування, статус, рецепцію та саму природу вербальної творчості. Друкована література шукає канали збереження та трансляції себе в нових культурних реаліях, зокрема через нові типи словесної творчості, серед яких може бути помічена і «серединна література».

Annotation

The article deals with new informational culture, which does change the living circumstances, status, reception and the nature of verbal creation itself. The printed literature is seeking for the ways of self-preservation and translation of itself in new cultural realities, particularly

by new types of verbal creature, among which one can find the «middle literature» as well.

Стаття надійшла до редакції 18.04.2007
Статья поступила в редакцию 18.04.2007

УДК 82.0

Шкуропат М.Ю.

ИКОНИЧНОСТЬ КАК ПОНЯТИЕ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

В современном теоретическом литературоведении отмечается устойчивая тенденция освоения понятий и категорий, ранее имевших отношение исключительно к сфере религии и богословия. К поиску исследователей побуждает нехватка адекватных инструментов анализа, способных максимально точно прояснить своеобразие художественной картины мира, воплощенной в произведении с выраженной религиозной направленностью. В этой связи хочется отметить научные искания И. А. Есаулова, который теоретически обосновывает возможность применения категории соборности и понятия «пасхальный архетип» в литературоведении [1; 2]. Его теоретические рассуждения ведутся в русле идей М. М. Бахтина относительно расширения «контекстов понимания».

Выдающийся филолог XX века в заметках «К методологии гуманитарных наук» нацеливал на поиски способа анализа, отвечающего задаче «определения смысла во всей глубине и сложности его сущности», и видел перспективу анализа в углубление смысла с помощью других смыслов [3, с. 362]. Автор современного пособия декларирует «открытость» и «распахнутость» теории литературы всему «живому» и «ценному» из разных научных школ [4, с. 10]. На наш взгляд, понятия, пришедшие в теорию литературы из смежных сфер знания, стимулируют исследовательский поиск, порождают желание освоить такую методологию анализа, которая расширяет традиционные границы литературоведения и повышает шанс на адекватное прочтение художественного произведения. Так намечается перспектива соединения собственно научной специфики предмета с «инонаучной формой знания, имеющей свои

внутренние законы и критерии точности», как выразился С.С. Аверинцев [5, ст. 828].

Привлечение нового понятия в аппаратный арсенал теории литературы, по нашему убеждению, целесообразно и поощрительно, если оно отвечает необходимому условию – обладает способностью адекватно объяснять такие феномены, которые без него не получили бы должного раскрытия. А. В. Михайлов писал: «Каждое понятие <...> связано с реальной историей, да и с историей своего осмысления, каждое схватывает что-то важное в реальной истории, как и в истории литературы, а при этом существует в научном употреблении далеко не в проанализированном до конца виде, выступает хранителем некоторой не до конца осознаваемой в каждом отдельном случае употребления полноты смысла» [6, с. 23]. Новое понятие, как указывает Б.С. Мейлах, должно отвечать двум важнейшим требованиям: 1) определять конкретный объект или феномен; и 2) работать, направлять исследовательский поиск [7, с. 120]. Таковым, на наш взгляд, является понятие «иконичность», предложенное и обоснованное В.В. Лепахиным в книге «Икона и иконичность» [8, с. 69-77] и более детально разработанное в ряде статей последних лет. Феномен, который определяет это понятие – способность художественного образа проявлять себя в качестве образа первообраза умопостигаемой действительности, образа-иконы, и выполнять онтологическую функцию иконы – свидетельствовать о первообразе. Что касается стимулирования исследовательского поиска, то необходимо отметить, что разные исследователи, независимо друг от друга [2, с.; 9, с.221-319; 10, с. 189-193; 11, с. 665-681; 12, с.3; 13, с.247-250; 14, с. 141-143], выявляют в художественном мире произведений классиков русской литературы незримо присутствующие, проявляющиеся образы-иконы, которые, активно воздействуя собственным смыслом на смысловое поле произведения, существенно корректируют его основную идею. Механизм проявления художественного образа как иконы пока не назван, как и не определено свойство образа эксплицитировать себя в качестве образа-иконы, поэтому термин «иконичность», на наш взгляд, окажется в данном случае наиболее удачным и конструктивным.

Понятие «иконичность» основывается на святоотеческом учении об образе и выступает одной из особенностей

православного миропонимания. Иконичность определяется автором как «онтологическое, антиномическое единство явлений Божественного и тварного мира, благодаря которому невидимое становится видимым, а человеческое причастным Божественному» [15, с. 102]. Предлагается употреблять понятие иконичность в широком смысле: как принцип, утверждающий двуединую образную природу бытия. В онтологическом плане иконичность – это принцип построения двуединой структуры мироздания; в гносеологическом плане – это способ познания мира видимого как иконы мира невидимого, методологический ключ к построению иерархии ценностей и приоритетов; в эстетическом плане – иконичность – это внутреннее качество вещи, художественного произведения, явления предполагающее раскрытие неразрывного единства материального и духовного образа. Иконичным называется все то, что использует сущностный принцип иконы – не передает, не изображает, а свидетельствует о первообразе, являет идею.

Понятие «иконичность» происходит от иконы и связано с иконой. В культуре Византии, откуда древней Русью вместе с христианской верой была воспринята практика почитания икон, гносеология, эстетика и система художественных образов составляли нерасчленимое целое, поэтому икона-образ вошла в восточно-европейскую культуру как феномен, принадлежащий различным сферам человеческой деятельности – религии, эстетики, философии – отсюда следует возможность экспликации термина не только на живопись, как один из видов искусства, но на литературу, в особенности принадлежащую к христианскому типу культуры.

В практике литературоведения понятие «иконичность» с наибольшим успехом может использоваться для анализа произведений классической русской литературы. Основанием для этого выступает общность культурно-религиозной парадигмы иконописи и классической русской словесности, отмеченная И. А. Есауловым [2, с. 117]. Принцип иконичности, лежащий в основе православного мировидения, и согласующийся с мировоззрением авторов, чья религиозно-мировоззренческая позиция четко обозначена, многократно повышает шансы на адекватное прочтение произведений и обеспечивает проникновение вглубь поднимаемой автором проблематики.

Творческая деятельность художника всегда мотивирована его мировоззрением, проявляющимся как в концепции творчества, так и в целостном мироощущении. Картина мира – это отношение человека к миру, осознание себя в мире. Сущностью религиозной картины мира является прежде всего его удвоение, то есть признание существования наряду с реальным, природным и социальным бытием второго, потустороннего мира, в котором, согласно всем мировым религиям, находят или найдут свое идеальное разрешение все сложные противоречия земного бытия. В рамках картины мира, соответствующей религиозному мировосприятию, рождается двуединый художественный мир, в котором противоречия и взаимодействуя, сосуществуют творчески воссозданные образы действительности, и прозреваемые образы–иконы.

Свойство иконичности соприродно художественному образу. Многозначная семантика греческого слова образ (εἰκών) предполагает его словоупотребление в двух основных значениях «изображение» и «мысленный образ». Единство в образе этих двух понятий как нельзя лучше отражено в слове «икона». Не случайно, в православной традиции, иконы называют «образами». Связь между образами и образами удачно подчеркнута в исследовании Т. А. Касаткиной, посвященном творчеству Достоевского [9, с 223-300]. В двуедином целом образа иконичность рассматривается как свойство, противоположное изобразительности, но не критически противоположное, рвущее целостность образа, а созидательно восполняющее художественную целостность. Иконичность передает сакральную насыщенность образа, его устремленность к умопостигаемому первообразу. Под первообразом понимается безусловная идея, передающая образу принципы своего осуществления и творческого воспроизведения в эстетической реальности художественного текста. Свойство иконичности обеспечивает внутреннюю устойчивость образа при внешней подвижности и непредсказуемой изменчивости формы. Религиозный образ, взаимодействуя с образом поэтическим, дополняет и обогащает его собственным смыслом, производя эффект открытого взаимодействия двуединого мира действительности с его художественным воплощением. Иконичность способствует тому, что несмотря на очевидную многоплановость общего впечатления от картины мира,

сформированной разнообразным историческим, эстетическим, философским и эмоциональным контекстами, подтекст остается защищенным, сохраняющим «чистоту первообраза».

Иконичность в системе художественных образов может проявляться эксплицитно и имплицитно. Явная экспликация иконичности свидетельствует об устойчивой религиозной направленности авторского мировоззрения. Вместе с тем, интенция автора может состоять и в намеренной импликации иконичности, что бывает обусловлено рядом причин как субъективного, так и объективного характера. Более того, имплицитно присутствующая иконичность может проявиться даже в том случае, когда автор не преследует онтологических целей и остается в традиционных художественно-эстетических рамках.

Пространственно-временную модель произведений, стремящихся к иконичности, отличает слияние категорий пространства и времени с категорией вечности, когда эмпирические время и пространство в художественном произведении не только воспроизводятся, но и преодолеваются, образуя атемпоральную структуру, для характеристики которой недостаточно двух категорий. Взаимодействие категории вечности с категориями времени и пространства позволяет сопоставить в одном пространственно-временном континууме события, разделенные сотнями лет и огромными пространствами, но произошедшие в едином контексте христианской истории, а значит, эонично воздействующие на изображаемые явления. События и явления абсолютного прошлого, свершившиеся под знаком вечности, непостижимым образом становятся фактами настоящего, и их смысл не определяется мыслью реципиента, а воспринимается как данность, предвечно существующая конкретная определенность. Исследователи неоднократно пытались терминологически отразить присутствие вечности в пространственно-временном континууме, были предложены такие варианты: «художественная «вечность»» (Д. С. Лихачев) [16, с. 305], «вертикальный хронотоп» (М. М. Бахтин) [17, с.308], «крестообразный хронотоп» (А. П. Черников) [18, с. 160], «сакральный хронотоп» (В. В. Лепяхин) [8, с.231], «хронотоп вечности» (В. В. Савельева) [19, с.122], «пасхальный хронотоп» (И. А. Есаулов) [2, с. 44]. На наш взгляд, художественное взаимодействие времени, пространства и вечности наиболее

адекватно отражается в понятии «эонотопос», обоснованном В. В. Лепахиным [8, с.77-80]. Существенное отличие эонотопоса от хронотопа автор термина видит в том, что время в эонотопосе не воспринимается, не существует и не изображается вне сопричастности вечности, а пространство мыслится как внепространственность, являясь избранным, сакральным топосом. Активное взаимодействие трех категорий наблюдается в художественных текстах с выраженной сакральной проблематикой, когда апелляция автора к «первичной реальности» (В.С. Соловьев) приводит не просто к воспоминанию о новозаветных образах и событиях, а к фактической их актуализации в художественном мире.

Автор, четко обозначивший направленность собственных религиозных воззрений и усвоивший соответствующую систему ценностей, обращается к религиозным мотивам и образам исключительно с целью сообщить нечто важное, что возможно передать лишь языком этих мотивов и этих образов – установленный традицией их идеальный смысл. Воссоздавая первообраз в художественном мире, или апеллируя к нему как к идеальной данности, по мере реализации художественных целей, автор, не пересоздает первообраз по собственному произволу, подвергая его идейно-смысловой трансформации и реконструированию, но обращается с ним как с непреодолимой для человеческой воли константой, обеспечивая естественно предназначенное для него место в художественном мире, согласно определенной интенции: либо доминирующее (сознательная экспликация иконичности), либо скрытое (импликация иконичности). Для реализации принципа иконичности необходимо, чтобы зазор между авторской волей и общепринятой традицией восприятия первообраза был минимален. Художественный образ тогда иконичен, когда он возникает изнутри традиции, как результат созерцательного духовного делания. Вольные ценностно-смысловые интерпретации чреваты опасностью возникновения конфликтных противоречий между созданной художественной реальностью и сверхреальностью первообразов. Процесс взаимодействия религиозного мировоззрения художника с его эстетическим намерением предполагает органичное сплетение иррационального, воспринятого извне, с субъективно-рациональным, идущим изнутри. Первообразы проявляются в

художественном мире не как абстрактные культурные мифологемы, а как конкретная значимая идеальная реальность в высшей норме своего бытия, разрушающая эгоцентризм человеческого видения, и открывающая возможность иного способа устройства мира. Положительная несвобода в обращении с христианскими первообразами – неперемное условие реализации принципа иконичности. В творчески видоизмененной действительности присутствует нечто, не подвергаемое произвольной трансформации – первообраз, как идея, воспринятая во всей полноте своей данности.

Воплощение иконичности в конкретных художественных образах не обязывает автора непосредственно использовать библейские или евангельские первообразы (хотя чаще всего именно они являются авторскими знаками, свидетельствующими об иконичности), но использовать черты и свойства изображаемого феномена (персонажа, события, явления и т.д.) во вновь созданном художественном образе. Механическое воспроизведение первообраза, рассудочное воссоздание его, чревато нарочитостью, и может вызвать отторжение. Посредством иконичности намечаются мистические связи с первообразом, отчего первообраз проступает сквозь покровы и одежды образа своими глубинными идеями, в первозданной целостности и таинственной преобразующей силе. Художественные образы оказываются в процессе постоянного взаимодействия с первообразом, выступающим общим для них источником смысла, благодаря чему читатели, разобщенные культурной эпохой, духовной средой, пространством и временем, могут одинаково полно воспринимать, понимать и усваивать образ, рассматривая его содержание в непосредственной связи с первопричинами и сущностями бытия. Содержанием художественного образа становится идея, транслированная первообразом, в зримом и осязаемом образе доминирующим становится не сам образ, а его духовный, сверхличностный смысл.

Если традиции религиозного мироощущения усвоены автором до формы абсолютного сращения, приняты в себя, то никакой внутренней бунт автора, как творца собственной реальности, против совершенно определенного, воспринятого от первообраза канонического смысла, не позволит ему противопоставить собственное рассудочное представление, данности, воспринятой извне. Напротив, автор будет творить не вопреки этому

содержанию, а в полном созвучии с ним, раскрывая полноту живого и целостного мироощущения в единстве мира «видимого и невидимого». Ощущение «истинного смысла и полноты бытия», как любят выражаться теоретики искусства и философы, все-таки рождается не от противопоставления себя и своей воли Другому, а от согласования своей позиции с установленной традицией. Полученный на стыке двух реальностей художественный образ становится информационно-энергетическим центром, в котором аккумулируется сознательно заданная автором художественная информация с информацией, привносимой первообразом. Сказанное, однако, относится не ко всей литературе, а главным образом к классической литературе, авторов которой отличало благоговейное отношение к традиции.

Таковым является автор, на материале произведений которого изучалось свойство иконичности художественного образа. Это выдающийся представитель литературы русского зарубежья, «великий мастер слова и образа», как писал о нем философ И. А. Ильин, Иван Сергеевич Шмелев. Творчество Шмелева, в особенности это касается эмигрантского периода, по мнению исследователей, не просто глубоко духовно, а религиозно и воцерковленно. При этом все его произведения отличает высокая степень художественного совершенства. Именно Шмелеву удалось с пронзительной точностью показать душу русского народа «Божьим перстом запечатленную».

Эпопея «Солнце Мертвых» является первым произведением эмигрантского периода, в котором Шмелев предстал писателем с полностью обновленным мировоззрением, преодолевшим характерный для его дореволюционного творчества «бытовой реализм», и впервые раскрывший себя миру как глубокий мыслитель «слишком прозревающий смысл творящейся жизни и творящейся смерти», – как выразился М. М. Дунаев [20, с.145]. Эпопея написана вследствие глубокой личной трагедии – расстрела большевиками в Крыму единственного сына, но не душевные муки отца водили пером автора (все личное так искусно спрятано в тексте, что требует особо проникновенного чтения для обнаружения), но боль гражданина о судьбе России. С нескрываемой горечью писатель поведал миру о смерти всего живого на благодатной земле южного Крыма, и с прискорбием сообщил об убийстве души великого народа, люди которого «Бога

забыли, а богом сделали человека». Шмелев рассмотрел грандиозную трагедию своей родины с великим смирением, сквозь призму законов христианской нравственности, в контексте христианской истории, раскрыв промыслительное значение событий, происходящих в мире.

Иконичное начало угадывается в тексте по многочисленным функциональным маркерам, к которым можно отнести своеобразие заглавия и жанрового определения; многочисленные аллюзии и реминисценции на новозаветные события и образы, применение религиозной символики и культовой атрибутики в образном строе; прямые цитации богослужебных текстов; введение канонических и произвольных молитвенных обращений; явные и подтекстовые апелляции к событиям дохристианской истории; преимущественное использование грамматического настоящего времени, оказывающего существенное влияние на восприятие времени и пространства; авторская орфографическая маркировка (заглавные буквы, курсив). В нашем исследовании высказывается предположение, что подзаголовком «эпопея» автор дал не столько жанровое, сколько религиозно-мировоззренческое определение, ориентируя читателя на онтологическое восприятие описываемых событий [14, с. 141-143]. В результате анализа выявлены четко обозначенные смысловые доминанты, вытекающие из особенностей пространственно-временной организации, которые позволяют рассматривать подзаголовок «эпопея» иконично: как эпопею «сотворения мира, его падения, искупления и обновления», согласно определению Св. Николая (Сербского) [21, с. 12]

В результате анализа центрального образа эпопеи – образа солнца – выявлено, что, предположительно, в заглавие автор вынес Солнце, символизирующее, согласно христианской традиции, образ Иисуса Христа, чему находят подтверждения в тексте. Такая интерпретация разрешает видимое противоречие в названии: если солнце-светило, являющееся источником жизни, не нужно мертвым, то Солнцем для телесно живых, но духовно Мертвых, может стать Творец земного мира, указующий путь спасения Мертвым.

Показательной является пространственно-временная организация эпопеи. Художественное время эпопеи располагается между главными праздниками церковного годового цикла – Преображением и Пасхой, что само по себе вызывает не только

воспоминания о связанных с ними событиях, но и фактическую актуализацию если не самих событий, то их значения в конкретную эпоху, что многократно усиливает смысловую насыщенность эпопеи. События Священной Истории придают вневременный смысл событиям настоящего, что равносильно схождению вечности во время.

Элементы образной системы эпопеи, рассмотренные в иконином ракурсе, дают очевидное проявление иконографического сюжета. Отдельные образы и детали, подобранные и сложенные, подобно кусочкам смальты в мозаике, являют незримо присутствующие в художественном мире эпопеи главные пасхальные иконы «Распятие» и «Сошествие во ад». Значение этих икон, как и самих новозаветных событий, согласно традиции, не в изображении смерти, а в передаче искупительного значения смерти для грядущего воскресения в жизнь вечную. Смысл изображенных в эпопее событий восполняется, таким образом, смыслом событий новозаветных. Проявляющиеся в художественном мире иконы размыкают пределы исторической эпохи и заставляют исследователя соизмерять происходящее в художественном мире с главным Событием христианской истории. Образы-иконы, как пишет Т.А. Касаткина, и мы с этим полностью согласны, способны концентрировать в себе глубинную проблематику произведения, быть его зримым разрешением, исходом, выводить читателя «из самого крошечного мрака, заливающего иногда страницы произведений» к свету [9, с. 302].

Без учета свойства иконичности в художественной образности «Солнце Мертвых» оставалось бы исключительно «эпопеей смерти», без малейшей надежды на спасение. Таким образом, имплицитно присутствующая иконичность, являясь стержневым основанием образного строя, существенно корректирует итоговый смысл произведения.

Теоретический анализ художественной образности произведений с выраженной религиозной направленностью не может быть исчерпывающим без учета взаимовлияния собственно художественных образов, и образов, относящихся к сфере религии. Понятие «иконичность» дает возможность с наибольшей полнотой раскрыть особенности духовно-эмоционального воздействия сверхрационального уровня текста.

Цитированная литература

1. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск, 1995.
2. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. – М., 2004.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
4. Хализев В. Е. Теория литературы. – М., 2002.
5. Аверинцев С.С. Символ художественный // КЛЭ Т.5. – М., 1968.
6. Михайлов А.В. Языки культуры. – М., 1997.
7. Мейлах Б.С. Философия искусства и художественная картина мира // Вопросы философии. – №7. – 1987.
8. Лепяхин В. В. Икона и иконичность. – Сегед, 2000.
9. Касаткина Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». – М., 2004.
10. Евдокимова О.В. Живописание в структуре произведения Н. С. Лескова // Русская литература и изобразительное искусство. – Л., 1988.
11. Лепяхин В. В. Икона в русской художественной литературе. – М., 2002.
12. Воропаев В. Над чем смеялся Гоголь: о духовном смысле комедии «Ревизор» // Воскресная школа, № 40-41. 1998.
13. Ванюшкина О. Е. Об одной библейской реминисценции в романе З. Гиппиус «Чертова кукла» (образ Тайной Вечери) // Духовные начала русского искусства и образования («Никитские чтения»). – Великий Новгород, 2006.
14. Шкуропат М.Ю. Авторские самоопределения в эпопее И. С. Шмелева «Солнце Мертвых» (заголовок и подзаголовок) // Литературоведческий сборник. Вып. 14. – Донецк, 2003.
15. Лепяхин В.В. Иконичность // Язык священного и современный мир. – М., 2004.
16. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – Л., 1971.
17. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975.
18. Черников А.П. В мире художественных исканий И.С. Шмелева // Венок Шмелеву. – М., 2001.
19. Савельева В.В. Художественный текст и художественный мир: проблемы организации. – Алма-Аты, 1996.

20. Дунаев М.М. Духовный путь И. Шмелева // Венок Шмелеву. – М., 2001.
21. Николай (Сербский), святитель. Сто слов о Божественной любви // Живой родник. – 2003. – №3.

Анотація

У статті обґрунтовується введення у літературознавчий обіг поняття «іконічність» як такого, що з найбільшою повнотою уможливило розкриття особливостей впливу надраціонального рівня тексту.

Annotation

Introduction proves in clause in literature criticism of concept «iconichnost'» as such which with the greatest completeness does possible disclosing of influence of super rational level of the text.

Стаття надійшла до редакції 10.04.2007
Статья поступила в редакцию 10.04.2007

УДК 82.0: 140 (082)

Першина К.В.

ОТНОШЕНИЕ «Я-ТЫ» В КОНТЕКСТЕ СОПОСТАВЛЕНИЯ ФИЛОСОФИИ И ФИЛОЛОГИИ ДИАЛОГА

Проблема сопоставления философии диалога и диалогической эстетики, выявления базовых, существенных сходств и отличий между двумя этими сферами осмысления и практической реализации диалога как «бытия-между», «бытия-общения» постепенно приобретает все большую актуальность. В контексте этого сопоставления чрезвычайно важным нам представляется вопрос о доминанте в «я-ты» отношении, поднимаемый многими исследователями. «Если диалогика Бубера сводит все свои смысловые и ценностные нити к абсолютному Ты, то для Бахтина ценностный мир организуется вокруг Я, для которого Ты – есть другой человек как предмет эстетической симпатии» [1, с.52], – отмечает В.А.Малахов; К.Г.Исупов говорит о

такой ограничительной характеристике эстетики М.Бахтина как «смерть Другого». В оппозицию этим мнениям становится точка зрения В.В.Кожина: «...позиция М.Бубера (становясь Я, я говорю Ты) никак не совместима с понятием о подлинном диалоге, полновесное учение о котором создано М. Бахтиным с опорой на все русское духовное развитие...»[2, с.32]. М.М.Гиршман, полемизируя в своей статье «М. Бахтин и М. Бубер о литературном произведении» с В.В. Кожинным, говорит о невозможности иерархии первичности в «я-ты» отношении: «...и у М. Бубера, и у М. Бахтина становление «Я» и становление «Ты» принципиально одновременно... а первичны у них отношение и диалог» [3, с.156]. Конечно, невозможно поставить вопрос: кто первый должен проявить себя в отношении «я-ты» в условиях его одновременности. Проблема действительно не заключается в иерархии первичности, но, с другой стороны, она существует в вопросе о качестве отношения.

Необходимость вычленения доминанты в отношении «я-ты» базируется, на наш взгляд, на необходимости феноменологического подхода к диалогу. Специфика феноменологического видения заключается в новой постановке вопроса о существовании вещи: вопрос уже не в том, существует вещь или нет (традиционный вопрос античной философии), и не в способе нашего знания о ее существовании (вопрос философии Нового времени), а в том, каким способом вещь явлена нашему сознанию. «Вещь есть только то, что она нам показывает, явленность нашему сознанию и есть ее реальность, гарантия ее подлинного существования <...> Нет ничего «в» сознании, оно не субстанционально, оно – не вместителище содержаний. Его не было бы вовсе, если бы оно не было сознанием чего-то» [4, с.6]. При этом следует признать и необходимость выхода из дихотомии сознания и внешнего мира, субъекта и объекта отношения, дихотомии, которая в целом сохраняется феноменологией как методом и даже обостряется ею. Феноменологический подход ставит нас перед противоречием, очень наглядно иллюстрируемым в одном из китайских коанов: «Вот большой камень. Как вы считаете, он внутри или снаружи вашего ума?» – спросил учитель. Один из монахов ответил: «С точки зрения буддизма все есть воплощение ума, поэтому я бы сказал, что камень внутри моего ума». «Как же тяжело должно быть

твоей голове, – заметил учитель, – если ты носишь в уме такой большой камень» [5, с.81].

Пути выхода из этого парадокса, на наш взгляд, могут быть намечены методологической редукцией и воспринимающего сознания, и вещного мира «в пользу» концентрации внимания на характере отношения между ними. Характер этого отношения оказывается не обусловленным ни сознанием субъекта, ни предметом интенции, но, напротив, во многом обуславливает и позицию относящегося субъекта и характер, свойства, смысловую наполненность предмета отношения.

Когда предметом интенции становится не «вещь», а Другой, интенцию невозможно представить как когнитивный, сенсуальный или любой другой «частный» акт. Способ интенции в этом случае – восприятие «всем существом». Но подводя под такого рода отношения описанные выше феноменологические основания, мы приходим к выводу о необходимости полного погружения относящегося субъекта в акт отношения так, что становится невозможным в этом случае представление о какой-либо стационарной субъектной позиции относящегося. Относящийся становится чистым отношением и не может быть субъектно оформлен в акте диалога.

Можно сказать, что в диалогическом акте в его процессуальном представлении никакого «Я» не существует, а существует только «Ты», однако только в случае такой внутренней интенции со стороны каждого из участников диалога возможно объективное представление о событии отношения как о состоявшемся факте одномоментного становления «Я» и «Ты».

И именно в этом заключается качественное отношение автора к герою в эстетическом событии. Автор художественного мира проявляет себя в принципиальной дружости по отношению к событийному миру произведения и принадлежащему ему герою. Однако эта «дружость» не может быть содержательно зафиксирована в отличие от «дружости» героя. Так Поль де Ман в статье «Диалог и диалогизм» отмечает относительно творчества Ф.М.Достоевского: «...персонажи Достоевского не являются голосами, с которыми автор идентичен или идентифицирует себя; нет, – это голоса радикальной дружости, но не потому что они вымышлены, тогда как автор не вымышлен, а потому, что их

другость есть их реальность. Принцип реальности совпадает с принципом другости» [6, с.113].

Понимание «я-ты» отношения как отношения двух «реальных» субъектов действительно является общим моментом для философии Бубера и эстетики Бахтина. Однако эта фиксированность «Я» и «Ты» как субъектов, являясь содержательной максимой для философии М. Бубера, максимой, не отменяющей, но подчеркивающей всю новизну и ценность этой концепции, в эстетике М. Бахтина находит свое развитие. Поль де Ман в указанной выше статье так ставит вопрос: «Насколько переход от другости к признанию другого – переход, иначе говоря, от диалогизма к диалогу – не остается у Бахтина только желанием?» [6, с.113]

В эстетике Бахтина отношения автора и героя строятся, на наш взгляд, в свете необходимости такого перехода от фиксированности «Я» и «Ты» как субъектов (диалогизма) к качественному отношению между этими субъектами (диалогу). В отношениях «автор-герой» автор, как мы уже говорили, не может быть содержательно, конкретно, «наглядно» осмыслен, поскольку по отношению к герою в его познавательно-этической действительности он не является живущим человеком, но является творцом. Поэтому его субъектность проявляется только в его отношении. Собранность «Я» как некоего субъекта в «я-ты» отношении здесь перестает быть «зримой»: «Я» не может существовать прежде, чем появилось его отношения к «Ты», «Я» становится чистой направленностью, созидающей «Ты», не имеющей основания и возможности требовать и ждать обратного созидания. Такое совершенное диалогическое отношение обусловлено именно венаходимостью, позицией, дающей возможность наиболее полного и цельного видения и восприятия другого. Таким образом, завершение художественного мира – не результат творческого процесса, а характер отношения автора к художественному миру. *Завершение происходит в каждом моменте акта творчества.*

Таким образом, в эстетическом целом диалог – это не связь, а граница. Как отмечает один из самых глубоких исследователей этой проблемы Н.Т.Рымарь, «изоляция создает коммуникативную ситуацию особого рода – ситуацию диалога творческого субъекта со смыслами предметов, которые входят в целостность культуры»

[7, с.68]. Здесь мы хотим лишь подчеркнуть семантику некоторых терминов: если *диалог*, как было сказано выше, – *общение на границе*, то *коммуникация* (от лат. *communico* – делать общим, связывать; *communio* – общность, единение; *municio* – делать стену, укреплять; *munitio* – укрепление, стена) – это *общение в границах*, и поэтому термин «коммуникация» относится к термину «диалог» как частное к общему, как определенный метод или принцип относится к частному своему воплощению, а не наоборот.

Для многих философов-диалогистов весь социологический, исторический, ужасающий своей реальностью подтекст (или же прямая интенция) их концепций во многом стали причиной предельного сосредоточения внимания на ценности субъекта как такового, возможности взаимной связи между субъектами. Так об этом пишет Д.В.Евдокимцев: «Решающим толчком, сместившим фокус внимания с религиозно-мистических ожиданий откровения личного Бога на феноменальные события человеческих взаимоотношений, для диалогистов стало сильное впечатление от пережитого в трагических конфликтах Первой мировой войны искажения межчеловеческих связей и порождаемых им катаклизмов. Именно с этим социокультурным потрясением, с переживанием вполне осязаемого, сотворенного людьми конкретного «зла» связан импульс к осмыслению специфической уникальной природы конкретного «блага», обретаемого в межчеловеческом взаимодействии. Диалогисты восприняли духовную, правовую эмансипацию человека Нового времени как необратимый процесс личностного освобождения... Поэтому сознание свободного эмансипированного человека, сохранившего антинигилистический пафос жизненных устремлений, становится для диалогистов точкой отсчета» [8, с.313].

Кроме того, возможность осуществления описанного выше отношения только в частных и конкретных условиях во многом не коррелировала с обобщающей спецификой постановки философских вопросов. Л.В.Наместникова в своей статье «Бытие в особенном»: человек в философии Франца Розенцвейга» подчеркивает специфику последней составляющей в триаде Бог-Мир-Человек: «...этот последний термин, по всей видимости, призван служить знаком того, что Розенцвейг все же хочет считать свою антропологию *философской*, то есть оперирует понятием «вообще» (человек

вообще, мир вообще), несмотря на свою критику подобного подхода» [9, с.145]. С другой стороны, в сфере эстетического практически без исключения действует закон «чем глубже, тем общее», и специфика эстетического как раз и состоит в том, что оно не предполагает никаких внешних, логических обобщений; то общее, что должно быть высказано, высказано художественным миром, представляющим собой частный случай, частные обстоятельства, «частную жизнь» конкретного героя, и только так.

М. Бубер объективацию созданного произведения понимает как нечто несомненное: «Образ, который выступает мне навстречу, я не могу ни познавать, ни описывать, я могу только воплотить его. <...> Воплощая, я раскрываю, я перевожу образ в мир Оно. Созданное произведение есть вещь среди вещей, которую можно и познавать и описывать как сумму свойств» [10, с.298]. В контексте размышлений М. Бахтина созданное, завершенное произведение максимально актуализирует границу, отделяющую «внешнее материальное произведение» от «произведения в его событийной полноте». Первое действительно является «вещью среди вещей», однако можно ли считать эту материальную форму собственно художественным произведением? Единственным способом существования художественного мира становится то, что М. Бахтин называет эстетическим объектом: «Эстетический анализ непосредственно должен быть направлен не на произведение в его чувственной и только познанием упорядоченной данности, а на то, чем является произведение для направленной на него эстетической деятельности художника. Объектом эстетического анализа является, таким образом, содержание эстетической деятельности, направленное на произведение. Это содержание мы будем в дальнейшем называть эстетическим объектом». [11, с.16]. В этой парадигме художественное произведение является воплощенным отношением, воплощенным «бытием-между», и потому эстетика М. Бахтина максимально актуализирует и практически воплощает ключевые понятия и базовые основания философии диалога.

Цитированная литература

1. Малахов В.А. Уязвимость любви. – К.: Дух і літера, 2005.

2. Кожин В.В. Бахтин и его читатели // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. - № 2-3.
3. Гиршман М.М. М. Бахтин и М. Бубер о литературном произведении // Гиршман М.М. Избранные статьи. – Донецк, 1996.
4. Найман Е., Суровцев В. От осмысления к чтению и письму // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск, 1998.
5. Плоть и кость дзэн. – Калининград, 1992.
6. Поль де Ман. Диалог и диалогизм // Бахтинский сборник. Вып 5. / отв. ред. и сост. В.Л. Махлин. – М., 2004.
7. Рымарь Н.Т. Проблема границы // Донецкая филологическая школа: итоги и перспективы. Литературоведческий сборник. – Вып. 28. – Донецк, 2006.
8. Евдокимцев Д.В. О попытке демистификации христианского представления о спасении человека в немецкоязычной «философии диалога» // Человек в современных философских концепциях: Материалы Второй Международной научной конференции, Волгоград, 19-22 сентября 2000 года: В 2ч., Ч 2. – Волгоград, 2000.
9. Наместникова Л.В. «Бытие в особенном»: человек в философии Франца Розенцвейга // Человек в современных философских концепциях: Материалы Второй Международной научной конференции, Волгоград, 19-22 сентября 2000 года: В 2ч., Ч 2. – Волгоград, 2000.
10. Бубер М. Я и Ты. // Квинтэссенция. Философский альманах. – М., 1992;
11. Бахтин М.М. Проблемы содержания, материала и формы. // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.

Анотація

У даній статті розглядається проблема домінанти у діалогічному відношенні «я-ти» у контексті зіставлення основних ідей філософії діалогу і особливостей їх переосмислення в діалогічній естетиці.

Annotation

This article is examined the problem of dominant in the dialogic relation of «I - You» in the context of comparison of basic ideas of philosophy of dialog and features of their interpretation in dialogic aesthetics.

*Стаття надійшла до редакції 29.11.2007
Статья поступила в редакцию 29.11.2007*

УДК 165.191

Пономаренко О.В.

О СМЫСЛОВОМ НАПОЛНЕНИИ ТЕРМИНА «МИФОЛОГЕМА» В СОВРЕМЕННЫХ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

В настоящее время в научных исследованиях возрастает интерес к понятию мифологема, одной из сложнейших категорий, стоящих на границе литературоведения и культурологии. Наряду с этим, не существует теоретически строго очерченного представления об объеме и содержании этого термина, его зачастую смешивают с взаимосвязанными, но нетождественными понятиями архетип, мифема, символ, что придает ему семантическую неопределенность и нежелательную двусмысленность. Целью данной работы является попытка уточнить и конкретизировать содержание термина мифологема на основе анализа некоторых современных научных исследований.

В ряде научных работ ключевым моментом исследования является попытка установить понятийное обеспечение термина мифологема. С этой целью авторы определяют терминологические границы и уточняют значение таких терминов как архетип, архетипический образ, символ, художественный образ, метафора, содержание которых в некоторых аспектах совпадает с содержанием термина мифологема.

Одной из работ, посвященных данной проблематике, является диссертация Шестопаловой Т.П. «Мифологеми поезії Павла Тичини: спроба інтерпретації». В этом исследовании автор предпринимает попытку установить понятийные отличия между

терминами архетип, архетипический образ, символ и мифологема. Диссертант считает, что в практике литературоведческого анализа не следует использовать психоаналитический термин «архетип», что представляется в достаточной мере обоснованным и целесообразным. Действительно, архетип в классической психоаналитической трактовке определяется как психическая структура, матрица, функционирующая на уровне бессознательного и недоступная для непосредственного наблюдения и изучения. В практике литературоведческого анализа этот термин понимается и как психическая структура, и как ее образная реализация. Одним из достоинств данной диссертации является попытка преодолеть такую терминологическую двусмысленность. С этой целью автор вводит термин «архетипический образ» под которым понимается «матеріалізований в словесному образі певний смисловий аспект архетипу...потенційна, меональна єдність буття та знаку, про що свідчить множинність, варіативність і, отже, випадковість конкретних форм, які вона прибирає» [1, с. 7]. В этом определении заложена, с нашей точки зрения, одна из важных характеристик архетипа: как психическая структура архетип представляет собой инвариант, воплощающийся каждый раз в специфически новой форме. Однако не вполне аргументированным представляется вывод диссертанта о случайности форм реализации архетипов. Нам представляется, что в архетипе потенциально уже заложен спектр его возможных образных воплощений; именно об этом писал Юнг, сравнивая архетип с осями кристалла, которые являются основой, «скелетом» для его будущих форм.

Диссертант предлагает также отличать архетипический образ от мифологема, которая, с его точки зрения, выступает «логічним продовженням архетипного образу по горизонталі» [1, с. 7]. Мифологему Т. Шестопалова определяет как «структурний оповідний компонент міфу, далекий від завершеності, що має власний сенс, зумовлений рисами першоустрою буття, причому цей сенс має здатність зберігатися незалежно від існуючих тлумачень та інтерпретацій» [1, с. 7]. Исследователь считает, что мифологема объединяет в себе черты и архетипического образа и структурного компонента мифа. Как архетипический образ она «зберігає здатність існувати у множинній варіативності, що дає широкі можливості для інтерпретації»; как структурный компонент мифа она «здатна творити духовно зримий універсум». Таким образом,

мифологема в отличие от архетипического образа представляет собой некую ситуацию, отдельный миф-повествование (например, реминисценция на ритуал вызова дождя в зарисовке «Дош»).

В подобном определении содержится ряд дискуссионных положений. Исходя из утверждений автора, можно выстроить следующую цепочку: архетип \Rightarrow архетипический образ \Rightarrow мифологема. Однако остается неясным, можно ли считать архетипический образ предпосылкой и необходимым условием возникновения мифологема: может ли, к примеру, образ цветения развернуться в отдельный миф-повествование? Во-вторых, не вполне аргументированным представляется утверждение диссертанта о принципиальной незавершенности мифологема. Исходя из определения автора, мифологема представляет собой некую ситуацию, имеющую мифологическое происхождение; в определенном смысле она имеет сюжет, что позволяет ей претендовать на некоторую целостность и завершенность.

По мнению автора, архетипический образ способен разворачиваться в символ: «Крім синтагматичного варіанту розростання (через міфологема) архетипному образу властива здатність розгортатися на вертикальній осі буття через надання йому можливості перейти від «потенційної дійсності», зумовленої його генезою, до стану самоусвідомленої живої дійсності. Цей стан характеризує символ. У процесі розгортання архетипного образу в символ передбачається не міфологемне, а цілісно міфічне оточення: символ уособлює міф» [1, с. 7]. Вполне оправданным представляется тезис диссертанта о близости мифологического и символического. Как показал Э. Кассирер, миф переводит объект сознания, т. е. жизнь, в символические формы связи человека и мира, символ как обозначение реальности опосредует человека и мир, идеальное и реальное, возможное и действительное. Однако излишне категоричным представляется утверждение, что символ является воплощением мифа, несомненно существуют символы, не имеющие мифологической природы.

Термин мифологема является одним из ключевых и в диссертации Петриченко О.А. «Етнокультурна наступність образів першоелементів буття в художній мові М. Гумільова та В. Хлебнікова». Одним из достоинств данной работы является предпринятая попытка дифференцировать понятия образ, архетип и символ. Мифологема не включена в этот терминологический ряд,

однако в практике анализа автор использует это понятие в качестве синонима к термину предконцепт наряду с выражениями «образы первоэлементов бытия», «архетипический предконцепт». Определяя содержание термина предконцепт, автор приписывает ему свойства и функции, характерные для архетипа (предконцептуальное поле – спектр потенциальных смыслов, сегмент прототипной информации). Диссертант не конкретизирует, в каких отношениях находятся между собой архетип и предконцепт, степень их сходных функций и характеристик (которые, несомненно, имеются, что и делает возможным их синонимическое употребление).

Не очень ясно выражена позиция автора относительно свойств предконцепта. Исследователь приходит к выводу, что предконцепт характеризуется тремя обязательными свойствами : »анімо-аніматичністю, амбівалентністю та медіарністю серед полісвітів універсуму» [2, с. 7]. Называя эти характеристики, автор не раскрывает их суть.

В диссертации Кухар О.А. «Міф у художньому світі Євгена Маланюка» проявляется довольно распространенная тенденция употребления в качестве синонимов термины мифема и мифологема. Ссылаясь на К.Леви-Строса, автор работы определяет мифологему как структурную единицу мифа, что не вполне правомерно и требует уточнения. У К. Леви-Строса в качестве такой единицы выступала мифема. Сущность мифа, по К. Леви-Стросу, составляет рассказанная в нем история, которую можно разложить на составляющие его элементы – «большие структурные единицы», мифемы. Каждая мифема представляет собой некое событие, минимальное действие. Причем, единицы мифа представляют собой не отдельные отношения, а пучки отношений, и только в результате комбинации таких пучков составляющие единицы приобретают функциональную значимость.

Термин мифологема, с нашей точки зрения, имеет несколько другое смысловое наполнение: это воплощение архетипа (в юнгианском смысле), образная форма его реализации и существования. Содержательный потенциал архетипа воплощается каждый раз в новых формах – мифологемах, полностью не совпадающих друг с другом. Мифологемы выступают в качестве содержательного универсального и аксиологически значимого культурного кода. Такая позиция, несомненно, близка автору, так

как она утверждает, что мифологемы также являются «міфологічним втіленням архетипів» [3, с. 2]. В художественном произведении, по мнению диссертанта, создание новых сигнификативных репрезентаций мифологем является формой объективации мифа (наряду с образными и сюжетными аллюзиями, интерпретацией мифологичных мотивов, образов и характеров, созданием варианта классического мифа, использованием мифологического материала в роли символов, знаков и эмблем). Заслуживает внимания вывод автора о близости понятий мифологема и символ. Особенностью мифологем является их символическая природа, так как они «в узагальненому вигляді репрезентують «художньо» втілені закодовані природні, соціальні, морально-психологічні й поведінкові моделі буття, сформовані колективним досвідом» [3, с. 4]. Исследователь вполне справедливо утверждает, что мифологемы, входя в художественный мир творца, могут играть роль символов, знаков, эмблем и соответственно восприниматься как поэтическая условность. Символ также потенциально может стать мифологемой в пределах конкретного художественного произведения при условии «субстанціонального ... буквального ототожнення ідеї з певним образом, а також ефективності сприйняття автором такого символу» [3, с. 5].

Одной из наиболее содержательных работ в плане определения терминологических границ, объема и содержания понятия мифологемы представляется диссертация Вишницкой Ю.В. «Мифологемы Александра Блока в русском этнокультурном пространстве». Диссертант ставит перед собой задачу исследовать сходства и различия между взаимосвязанными, но нетождественными понятиями мифологема, символ, метафора и художественный образ. Под мифологемами предлагается понимать «языковые единицы особого типа, наделенные надъязыковой природой, из которых возможно извлечение метаязыковой информации» [4, с. 21]. По мысли автора, мифологема также представляет собой концепт, мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределённое множество предметов одного и того же рода. Концепт является сгустком культурной среды в сознании человека; тем, в виде чего культура входит в ментальный мир человека и посредством чего человек –

рядовой, обычный человек, не творец культурных ценностей – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на неё.

Ссылаясь на работы Лотмана Ю.М., автор отмечает, что символы по своей природе архаичны. В большинстве своем они восходят к дописьменной эпохе, когда определенные знаки представляли собой свернутые мнемонические программы текстов и сюжетов, хранившихся в устной памяти коллектива. Превращаясь в своеобразный семиотический конденсатор, символы берут на себя функцию механизмов единства: осуществляя память культуры о себе, они не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты. В этом своем качестве они совпадают с мифологемами. Таким образом, автор вполне обоснованно утверждает, что символы и мифологемы обладают не только горизонтальным аспектом (текст – читатель), но и вертикальным – памятью контекстов, в которые они входили, т. е. культурным аспектом.

Диссертант приходит к важному выводу, что символ способен рассматриваться в качестве немотивированного знака в том смысле, что он соотносится не с референтом, а с некой «идеей», «глубинным смыслом». Это определяет его двойственную природу: он статичен и одновременно изменчив; его инвариантная сущность реализуется в вариантах. Символ способен трансформироваться под влиянием культурного контекста и сам способен его изменять, используя таким образом свой смысловой резерв. Автор отмечает, что и символ, и мифологема обладают функцией моделирования картины мира (художественной/языковой). Моделируя мир, символ становится носителем некой иной, скрытой реальности, гораздо более значимой, чем реальность непосредственная и явная. Такой внутренний «пра-образ», внутреннюю «память о себе», соотнесенность с мифом исследователь обозначает термином архетип, что, по нашему мнению, является продолжением традиции М. Элиаде. Одновременно автор использует термин архетип и в юнгианском смысле, утверждая, что «символ является наилучшим выражением лишь предчувствуемого, но еще не различимого бессознательного содержания» [4, с. 18].

По мнению диссертанта, символ и мифологема отличаются между собой тем, что вторая «отражает не признаки реальной действительности, а готовый сюжет, миф и представляет собой один из способов номинации, обозначения» [4, с. 19]. Мифологемы

как номинации мифичных объектов объединяются общим типом значения, семантики; при этом их мифологическая природа, структура не имеет существенного значения: любая мифологема обозначает определенную идею, концепт, который может быть выражен разными формальными способами. «Символическое значение слова, будучи последней ступенью филиации от прямого номинативного (с нарастанием двуплановости) к образным и переносным и далее к обобщенно-символическим сохраняет, несмотря на это, значительную связь с денотатом» [4, с. 19]. Автор считает, что символ и мифологема, сближаясь друг с другом своим абстрактным, обозначающим характером, все же различны: «мифологема, или интегратор смысла, не связана прямой линией с филиацией значений, как это имеет место в символе. Она лишь знак целого сюжета, мифа, сказания. Одно упоминание мифологемы (Прометей, Гамлет, Кармен) развертывает перед нами целый сюжет. В отличие от символа, мифологема аккумулирует не признаки реальной действительности, а словесные символические образы, которые формируют мифологему» [4, с. 20].

Вполне оправданным представляется тезис о том, что и символ, и мифологема в структуре художественного текста функционируют как образ. Вишницкая утверждает, что художественный образ по природе своей мифологичен, так как «представляет собой отложение пространственно-чувственных восприятий, которые выливаются в форму некой конкретной предметности» [4, с. 16].

Исследователь также настаивает на необходимости учитывать в исследовании и реконструкции мифологем как фоново-культурный, так и этнолингвистический аспект.

Гуторив В.О. в диссертации «Міфологема «чорт» в експресивно-зниженому узусі української, російської, польської та англійської мов» использует термин мифологема в рамках лингвистического исследования. Опираясь на работы Лосева А.Ф., он утверждает, что «міфологема ... містить у собі у більш або менш розгорнутому вигляді фрагмент дійсності в соціально-ідеологічному смислообразі» [5, с. 3]. Автор утверждает, что специфическим вместилищем, областью функционирования мифологем является «архетипна свідомість» [5, с. 7], таким образом, фактически, отождествляя архетип и мифологему. Кроме того, не совсем четко выражена позиция автора о соотносительности в

мифологеме социально-идеологического и психически бессознательного. Диссертант затрагивает проблему взаимосвязанности мифологемы и метафоры, утверждая, что «архетипическое сознание» метафорично по своей природе, однако дальнейшей конкретизации этот тезис не получает. Заслуживают внимания выводы автора об основных характеристиках мифологем. Таковыми, по его мнению, являются амбивалентность, способность достраивать картину мира до целостности (мифологема – синтез веры и опыта), экспрессивность, сопряженность с ценностными характеристиками. Последние две характеристики, по нашему мнению, присущи также и архетипам, что также вносит терминологическую неясность в проблему разграничения архетипа и мифологемы. Тем не менее, нельзя не согласиться с тем, что указанные автором характеристики являются основными для мифологемы.

В современных научных исследованиях особую дискуссию вызывает вопрос о соотносительности универсального, национального, социального и исторического смыслов в мифологеме. Так, Шестопалова Т.П. в диссертации «Міфологеми поезії Павла Тичини: спроба інтерпретації» предпринимает попытку определить соотношение универсального и национального в архетипическом образе и символе, которые, по мнению автора, имеют мифологическую природу. Автор отмечает, что архетипический образ является основой формирования одновременно мифологемы и символа. Вместе с тем, диссертант отмечает, что «символ як уособлення міфу відрізняється від архетипного образу якісно повнотою представлення в ньому національної ментальності, специфіки духовного етногенезу» [1, с. 7]. Из такого определения можно сделать вывод, что содержание термина символ парадоксальным образом оказывается уже содержанием термина архетипический образ: первый претендует лишь на выражение национальной ментальности, в то время как второй имеет универсальную общечеловеческую природу, хотя в терминологической иерархии автора занимает низшую позицию, являясь лишь предпосылкой появления символа. Кроме того, не очень ясно выражена позиция автора о соотносительности универсального и национального в мифологеме, которая также развертывается из общечеловеческого архетипического образа.

Петриченко О.А. в диссертации «Етнокультурна наступність образів першоелементів буття в художній мові М. Гумільова та В. Хлебнікова», розграничуючи поняття архетипу і предконцепту, вказує: «На відміну від архетипу, який є сталою магістральною психічною схемою, предконцепт є універсальним у центральній зоні, характеризується на периферійних об'єктах етнічною, діахронічною та індивідуальною мінливістю» [2, с. 7]. С нашої точки зору, цей тезис потребує деякого уточнення. Вказуючи на сферу функціонування архетипу (психіки), автор не визначає область існування предконцепту. Однак якщо припустити, що предконцепт – це втілення архетипу, то цілком обґрунтованим представляється тезис дисертанта про етнічну, діахронічну та індивідуальну змінність предконцепту.

Ця проблема займає ключову позицію в роботі Поцелуйко А.Б. «Загальноіндоевропейські міфологічно-релігійні архетипи та їх вияв в українській духовній традиції». Автор вводить поняття загальноіндоевропейських соціофункціональних міфологічно-релігійних архетипів (парадигм), під якими пропонує розуміти «спільноіндоевропейські міфологічні прабрази верховних богів з притаманною їм системою функцій, які є метаструктурами вихідними для формування міфологічних образів, фактично засвідчених в конкретних індоевропейських традиціях» [6, с. 4]. Термином міфологема в такому контексті позначається, з однієї сторони, втілення архетипу в тій чи іншій культурі (використовується також термін метаміфологема) і, з іншої сторони, образ героя в національному фольклорі, міфологізовані історичні особи. С точки зору автора, гіпотетично реконструйований загальноіндоевропейський архетип, втілюючись в міфологемах, в кожній окремій культурі набуває свої індивідуальні характеристики і функції. Важливим є висновок автора про роль соціального в формуванні міфологеми, однак детальне розглядення цього тезису не було. Автор відмовляється від універсальності архетипів, вважаючи, що загальними вони можуть бути тільки в певній групі народностей (наприклад, індоевропейській), що суттєво проблематизує саме поняття архетипу як психічної структури, що виходить з архаїчного стану світу і має універсальну природу.

Понятие мифологемы актуально и популярно не только в литературоведении, но и в ряде других дисциплин. Так, в диссертации Туркиной В.Г. «Мифологема героя и массовое сознание» мифологема становится объектом исследования в рамках социальной философии. Диссертант предлагает рассматривать мифологему как «особую структуру массового сознания» [7, с. 4]. Вполне оправданным представляется тезис о том, что областью функционирования мифологемы является массовое сознание, которое мифологично по своей природе, поскольку насыщено простыми механизмами объяснения сложной совокупности фактов и процессов окружающего мира. Автор утверждает, что важнейшая роль в формировании мифологем принадлежит ритуалам (в частности, в формировании мифологемы героя главную роль играет ритуал почитания героя, который особенно актуализируется в периоды внутренней нестабильности массового общества). Одним из достоинств работы является предпринятая автором попытка раскрыть процесс формирования мифологем. Диссертант приходит к выводу, что мифологема как феномен непосредственно связана с архетипическим уровнем психики человека: исследователь утверждает «наличие в сфере сознания особой структуры, которая придает каждому из навязанных извне образов и повествований стереотипное содержание. Эти образы и повествования укладываются в изначальную логико-символическую конструкцию ... так формируемая мифологема ... может быть понята как устойчивая, хранящаяся в социальной памяти архетипическая форма, в которую как бы «отливается» деятельность каждого нового исторического героя» [7, с. 18]. Немаловажным нам представляется и объяснение мифологемы как единства психического и социального.

В настоящее время в научных исследованиях, затрагивающих проблемы изучения мифа и вводящих в исследовательскую практику понятие мифологема, большое внимание уделяется феномену коммерческой и политической рекламы. В большой степени это обусловлено тем, что реклама является элементом массовой культуры, продуктом, адресованным массовому сознанию и имеющим своей исходной целью манипуляцию им. Как уже указывалось выше, массовая культура мифологична по своей природе; насыщенность мифологемами – ее отличительная черта. Одной из работ, посвященных данной проблематике, является

диссертация Гулак Т.В. «Ціннісні структури сучасного рекламного дискурсу». В своем исследовании автор активно использует понятие мифологема, причем его смысловое наполнение обусловлено пониманием мифа в духе идей Р. Барта. Диссертант рассматривает рекламу как Текст, совокупность симулятивных осколочных мифов, утверждая, что «іманентні властивості реклами сприяють упровадженню в масову свідомість певних ціннісних настанов ... що формують ціннісні стереотипи як феномени свідомості» [8, с. 4]. Направленность на деперсонализированного массового адресата заставляет создателей рекламы искать «спільні точки зіткнення, якими стають ціннісні категорії, актуальні для той чи іншої цільової групи» [8, с. 4]. В таком контексте автор использует понятие мифологема для обозначения некоего ценностного концепта, структура которого – искусственное присоединение нелокальной ценности (Здоровье, Успех, Богатство, Родина, Национальная идея) к локальному продукту заказчика рекламы. Такой контекст позволяет автору довольно свободно использовать и термин архетип, не учитывая его юнгианское понимание как психической структуры, имеющей универсальный и общечеловеческий статус и, по сути, использовать его как синоним к термину мифологема.

Нам представляется, что имело бы смысл прокомментировать такое авторское видение термина мифологема. С одной стороны, мифологема может осмысляться как воплощение архетипа (в юнгианском смысле), образная форма его реализации и существования; содержательный потенциал архетипа воплощается каждый раз в новых формах (мифологемах), полностью не совпадающих друг с другом. В этом смысле архетип является ядром мифологема, энергетическим потенциалом и направляющей развития мифологема. Такой тип мифологем активно функционировал на многих этапах развития человечества, начиная от перехода от мифологического типа мышления к сознательно-рефлекторному и вплоть до наших дней. Однако с возникновением так называемой информационной эпохи в постмодернистском дискурсе активно функционирует иной тип мифологем, не имеющих архетипического ядра. Ранее они были свойственны политическим лозунгам и идеологическим программам, а в наше время проникают практически во все области деятельности человека. По своим природе и функциям такой тип мифологем

совпадает с симулякром, описанным Ж. Бодрийяром: «Симулякр – «порождение гиперреального» при помощи моделей реального, не имеющих собственных истоков в реальности. Симулякр является результатом процесса симуляции, в ходе которой происходит замена реального знаками реального» [9, с. 372]. Миф в таком случае служит моделью построения симулякра, схемой трансформации или замены гипореальности на гиперреальность. Объективно мифологемы второго типа функционируют так, как и мифологемы первого; отличие состоит в их природе. Если первые имеют в своей основе универсальную и общечеловеческую психическую структуру – архетип, то вторые лишь симулируют его наличие, их «ядро» – навязанная извне нелокальная ценность, которой искусственно придается такой высокий статус, как если бы они имели действительную архетипическую природу. Таким образом, мы приходим к выводу, что в современном научном дискурсе термин мифологема приобретает двусмысленность, если не многозначность. Для предупреждения такой ситуации предпочтительнее было бы для обозначения мифологем второго типа использовать термин симулякр, предложенный Ж. Бодрийяром.

Спецификой данной диссертации является фактическое смешение понятий мифологема и симулякр. Автор сводит их к более широкому и, следовательно, терминологически менее определенному определению «ценностные структуры», в которые включает и мифологемы, и архетипы, и симулякры фактически в тождественном значении.

Исходя из анализа вышеуказанных работ, невозможно прийти к единому мнению о терминологическом содержании термина мифологема, его соотносительности с рядом других терминов. В настоящее время эта дискуссия является открытой.

Цитированная литература

1. Шестопалова Т.П. Мифологеми поезії Павла Тичини: спроба інтерпретації. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філолог. наук. – К., 2001.
2. Петриченко О.А. Етнокультурна наступність образів першоелементів буття в художній мові М. Гумільова та В.

- Хлебнікова. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філолог. наук. – К., 2003.
3. Кухар О.А. Міф у художньому світі Євгена Маланюка. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філолог. наук. – Кіровоград, 2002.
 4. Вишницкая Ю.В. Мифологемы Александра Блока в русском этнокультурном пространстве. Автореф. дис. на соиск. науч. степ. канд. филолог. наук. – К., 2003.
 5. Гуторив В.О. Міфологема «чорт» в експресивно-зниженому узусі української, російської, польської та англійської мов. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філолог. наук. – К., 2002.
 6. Поцелуйко А.Б. Загальноіндоевропейські міфологічно-релігійні архетипи та їх вияв в українській духовній традиції. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філолог. наук. – К., 2004.
 7. Туркина В.Г. Мифологема героя и массовое сознание. – www.philologos.narod.ru.
 8. Гулак Т.В. Ціннісні структури сучасного рекламного дискурсу. Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філолог. наук. – Харків, 2005.
 9. Философский энциклопедический словарь. – М. 2004.

Анотація

Метою цієї статті є спроба уточнення та конкретизації змісту терміна міфологема на підґрунті аналізу деяких сучасних наукових досліджень. Автором робиться спроба з'ясувати об'єм та термінологічні межі терміна міфологема, встановити подібність та відрізність пов'язаних з ним, але не тотожних понять архетип, міфема, символ, симулякр.

Annotation

The aim of this article is to define more precisely and to concretize the matter of the term mythologem on the basis of some modern scientific researches. The author makes an attempt to find out the volume and terminological borders of term mythologem, to determine the likeness and difference between linked to this term conceptions archetype, mythem, symbol, simulacrum.

Стаття надійшла до редакції 29.05.2007

УДК 82.0

Кравченко О.А.

«ПУШКИН – ПЕВЕЦ ГАРМОНИИ?»: ДИСКУССИЯ О ГАРМОНИИ ПУШКИНСКОГО СТИЛЯ

Гармоничность Пушкина, по мнению С.В. Ломинадзе, в доказательствах не нуждается. «На вопрос: что такое гармоническое творчество? – можно просто ответить: это творчество Пушкина. Не спрашивай «что есть истина?» – она перед тобой...» [1, с.343]. Проблематизирует эту априорность гармоничности Пушкина статья Ю.В.Манна с полемически-заостренным названием «Пушкин – певец гармонии?» – утверждающая, что «рассуждения о пушкинской гармонии весьма безосновательны и туманны» [2, с.3].

Соседство этих крайних точек зрения заставляет взглянуть на гармоничность Пушкина как на проблему, и осветить наиболее значимые из многочисленных подходов к ней.

Гармоничность Пушкина может быть осмыслена как особый способ объединения противоположностей. Предоставляя право голоса каждой из сторон, Пушкин далек от мысли об их примирении. «Пушкин разработал свой метод-стиль объединения противоположностей не при помощи их решения, а можно было бы сказать, утверждения их соотносительного места в растущем целом. Освобождающая власть его мысли не имела ничего общего с желанием заключить компромисс, избрать «среднее». Нет, Пушкин везде избирает «крайнее», но всегда на оси, проводящей это крайнее через невидимый центр в противоположную, кажется, еще более дикую крайность, однако ... расширяя целое до способности все дальше их объять», – пишет П.В.Палиевский [3, с. 109].

Иная концепция стилистической гармонии и характера объединения противоречий представлена в работе И.Ю. Подгаецкой «К понятию «классический стиль»: «Полнота и равновесие чувств», о которых писал Пушкин и которые мы находим у самого Пушкина, Гете, Лафонтена и других классических авторов, достигались особым стилистическим овладением реальностью, особым способом ее гармонизации, создающей иллюзию всеохватности» [4, с. 59].

П.В.Палиевский усматривает сущность классической гармонии отнюдь не в создании «иллюзии всеохватности»: «Единство, которое предлагает Пушкин, не выдвигает какого-либо принципа, вокруг которого должны сплотиться другие» [3, с. 113].

Осмыслению философии гармонии у Пушкина и Константина Леонтьева посвящена статья Т.М. Глушковой, в которой утверждается мысль о гармонии не как «слиянии», но – «соединении», предполагающем высшее единство «цветущесложного»: «Здесь единство, единение, со-единение – это особый, союзный тип сочетания, со-существования, совмещения (совмещения): без ущерба для выраженности вмещаемых элементов; без <...> петушиного принципа «приоритетности» (завышения роли и прав); с развитыми горизонтальными связями между этими элементами при центростремительности каждого из них...» [5, с.63].

Т.М. Глушкова предлагает прочитать «по-леонтьевски» «мудрый моцартов тост»: «связующий <...> – это слово в учете ритмики стиха, как будто предполагает определенную трудность, даже усиленность (не без внутренне понуждающей воли!), живую напряженность связи, чем, собственно, и должна отличаться надежная (искренняя по чувству, но сознательная) связь, союз, со-узничество – от расслабленного слияния...» [5, с.65].

Пушкин предельно обостряет противоречия, показывает трагическую невозможность их жизненного разрешения, но все же, самой логикой развития действия, тенденцией к гармоническому синтезу в композиционном развитии Пушкин утверждает идею единства мира во всех его проявлениях, идею того последнего гармонического предела, где единство противоположностей реально. Естественность и простота пушкинского стиля оттуда – из глубочайших недр бытия, оттуда и особое свойство его поэзии – быть общей для всех. Особое пушкинское мировосприятие так

раскрывает Н.К. Гей: «Мир для Пушкина был прежде всего безусловной данностью. Это являлось как бы исходной онтологической истиной пушкинского мирозерцания и мировосприятия и истиной его стиля. От этой исходной непосредственности и природности, бытийности и событийности пушкинского слова как бы и представляются естественность и простота стиля Пушкина. В них, этих качествах стиля Пушкина – поэта и прозаика, заложено априорно единство мира в его глубине и сложности. А все выходящее ЗА и ВНЕ этого перводанного и истинного в себе единства и непосредственной данности как бы взаимно сбалансировано. Слаженность взаимоисключающих отклонений становится формой передачи неслаженности человеческих судеб и жизней, а также средством утверждения должностующего» [6, с. 112]. В пушкинском поэтическом сознании мир утверждается как данность, исполненная своим собственным потаенным смыслом («смысла я в тебе ищу»). Глубину пушкинского проникновения в этот смысл замечательно выразил А. Блок: «Пушкин так легко и весело умел нести свое творческое бремя, несмотря на то, что роль поэта – не легкая и не веселая; она трагическая...» . Здесь – важная точка в осмыслении пушкинской гармоничности, преодоление обыденного представления о гармонии как о чем-то бесконфликтном, спокойном, умиротворенно-приятном. Провозглашаемые Блоком «веселые истины» – это истины, за которыми стоит причастность поэта к «согласью мировых сил». Пушкинская легкость, стройность, гармоничность не означают беззаботности и облегченности. В.С. Непомнящий пишет о том, что когда-то А.С. Хомяков упрекнул пушкинскую поэзию в отсутствии «басовых нот» – т. е. в беззаботной легкокрылости, в недостаточном внимании к темному и мрачному в жизни, в малой глубине и основательности. «Мироощущение и поэтика Пушкина совсем иные», – возражает В.С. Непомнящий. «Не «басовых нот» у него нет, а – их «отдельного» и акцентированного звучания: у него оркестр, в котором низы звучат в полную силу лишь на фоне верхов, образуя то, что и в переносном, и в буквальном – музыкальном – смысле называется гармонией.

«Унылая пора! Очей очарованье,
Приятна мне твоя прощальная краса»;
«И пусть у гробового входа
младая будет жизнь играть», –

ничто не выпячивается нарочито, везде покачивающееся, живое равновесие живой жизни, в которой всегда есть верх и низ, свет и тень. У Пушкина – единство и целостность бытия, в котором нет ничего «отдельного и самозаконченного» [7, с. 16].

Пушкинская поэтическая логика не подчиняется причинно-следственным отношениям логики формальной, с точки зрения которой Пушкин предстает как собрание несовместимостей. Интересны в этом плане наблюдения французского литературоведа Шарля Курбе: «Пушкин выступал то как поэт личный, то как официальный, он был националистическим бардом и певцом универсальности, в его творчестве настроения бунта уживаются с конформизмом» [Цит. по: 3, с. 130 - 131].

Этот пушкинский уникальный способ мышления, как считает П.В.Палиевский, «открывает форму для традиционной нашей бесформенности. Именно форму, соответствующую «безбрежным» тяготениям и размаху, стремлением «объять необъятное», а не тщетно бороться с ним. До него <...> форма в русской литературе была наносной, внешней, иногда удачно дисциплинирующей, иногда насильничающей. С нею боролся неистовый хаос. Здесь впервые открылась возможность какой-то иной их меры (не трагически окруженного островка «гармонии») [3, с.112].

Это высказывание П.В. Палиевского затрагивает, хотя и «по касательной», важный вопрос в осмыслении гармонии как таковой – вопрос о первичности гармонии или дисгармонии. Применительно к анализу произведения как художественной целостности вопрос этот освещался М.М.Гиршманом. В его полемике с М.Б.Храпченко утверждается мысль об абсолютности гармонии: «Фундаментом целостности художественного произведения является, на мой взгляд, утверждение того, что гармония – абсолютна, а дисгармония – относительна. Опираясь на этот постулат о гармонии, искусство вместе с тем «доказывает» его самым фактом своего существования» [8, с. 59].

Эта же проблема волнует и Ю.В.Манна. Заявляя, что представление о пушкинской гармонии «стало общим местом и как всякое общее место – довольно туманным и противоречивым»,

Ю.В.Манн предлагает оставить в стороне случаи, когда это понятие выступает в несколько благом свете и обратиться «к более серьезным концепциям». В качестве таковой выступает размышление Б.И.Бурсова о взаимоотношении гармонии и дисгармонии. В книге «Судьба Пушкина» Б.И.Бурсов определяет гармонию следующим образом: «... под гармонией же, видимо, следует подразумевать максимальное проникновение в дисгармонию, что и означает ее динамическое отключение. Проще сказать, в гармонии содержится преодоленная, но не отмененная дисгармония, что и означает вечный вызов ей, вечное столкновение с нею, порождающее конфликты, исход которых заранее никогда не предрешен» [9, с. 130]. Данное определение, на наш взгляд, внутренне противоречиво, так как остается непонятным: то ли в гармонии «содержится» дисгармония, то ли гармония «проникает» в дисгармонию. Характер взаимосвязи этих категорий гораздо более отчетливо представлен у самого Ю.В. Манна: «широта взгляда приводит к признанию того факта, что дисгармония существует не иначе как в оправе целого»; «это противоречие в рамках целого, диссонанс в оправе гармонии» [2, с. 9, 6]. И вместе с тем, сохранив сомнение в том, что Пушкин – певец гармонии, Ю.В.Манн завершает свою статью апелляцией не к гармонии, а к дисгармонии: «Идеал [у Пушкина – О.К.] отнесен в необозримое будущее, предоставлен, как говорил А. Платонов, «для великой исторической работы» поколений, но безостановочность движения и связанная с ним обновляемость впечатлений растворяет и уравнивает дисгармонию сущего и должного» [2, с. 12].

Принципиально иной характер взаимодействия гармонии и дисгармонии, основанный не на «растворении и уравнивании» (Ю.В.Манн) и не на «динамическом отключении» (Б.И. Бурсов), представляет идея одновременного существования гармонии и дисгармонии в составе «единого универсума». Так, разработанная известным современным физиком и философом И.Пригожиным концепция синергетики предполагает, что «порядок и беспорядок сосуществуют как два аспекта одного целого и дают нам различное видение мира» [10, с. 50].

В современных философско-культурологических концепциях единого универсума снимается поляризация и абсолютное противопоставление внешнего и внутреннего, природы и человеческого сознания, мира и личности. Говоря о многовековом существовании «двух противоположных способов видения универсума: универсум как внешний мир, являющийся в конечном счете регулируемым автоматом; и универсум как внутренний мир человека», И. Пригожин замечает: «Сегодня, когда физики пытаются конструктивно включить нестабильность в картину универсума, наблюдается сближение внутреннего и внешнего миров, что, возможно, является одним из важнейших культурных событий нашего времени» [10, с. 48]. Следуя описанной выше логике, представляется продуктивным осмыслить гармонию в масштабе, соразмерном «единому универсуму», адекватным воплощением которого является концепция целостности художественного произведения. Понимаемая как эстетическая цель произведения, целостность, по слову М.М. Гиршмана, являет собой ту «совершенную и завершённую в себе гармонию, тот единый прекрасный мир, который осуществляется в каждом истинно художественном создании» [8, с. 56]. При этом «целостность не статический итог, а динамический процесс, в котором творчески создаваемая гармония не только «отражает дисгармонию чувств, смятенность сознания», но вообще вмещает в себя всю жизненную дисгармонию, вмещает и преображает, или, пользуясь глубоким суждением М.М. Пришвина, «переключает направление ее действующей силы». «Что такое творчество? – писал Пришвин. – Борьба со злом в первую очередь, но именно не борьба, как отрицание, а борьба как переключение направления действующей силы зла, вследствие чего зло и превращается в добро» [8, с. 58].

Идея творчества как осуществления гармонии (высшей гармонии) жизненных гармоний и дисгармоний во всей полноте реализует себя в творчестве Пушкина. Пушкинская гармония не просто в том, что он «дал право голоса каждой из сторон» (Ю.В. Манн [2, с. 10]), но в том, что этот голос звучит в хоре высшего единства классической гармонии, имеющей своим онтологическим центром полноту бытия. К пушкинской гармонии в полной мере

применимо высказывание А.В.Михайлова о том, что «... классический идеал гармонии идет от переживания реальной полноты бытия» [11, с. 357].

Именно в свете этого идеала возникает в творчестве Пушкина «гармонизация жизни в стиле и стилем – типологический принцип, родственный художественным системам Моцарта и Рафаэля» (Н.К. Гей [6, с. 112]).

Таким образом, дискуссия о пушкинской гармонии перерастает собственные границы, выводит из контекста литературного в сферу поэтического-музыкального-живописного, понимаемую не как конкретные реализации эстетического в их обособленности, но как специфический способ бытия, выходящий за рамки реально-обыденного существования, обнаруживающий в человеке особый избыток, неистребимую потребность превышения себя в творческом акте.

Нам представляется, что данная дискуссия чрезвычайно значима и для понимания пушкинского творчества в целом, и для анализа конкретных произведений. Так, очевидно, пушкинская трагедия «Моцарт и Сальери» (и цикл «маленьких трагедий» в целом) осуществляется энергией мощного притяжения поэзии и музыки; при этом ни поэзия, ни музыка не «иллюстрируют» друг друга, но осуществляют приращение смыслов, подобное тому, которое претерпевает здесь гармония (от музыкальной дисциплины – до силы, уравнивающей мир). Поэзия и музыка в пушкинском цикле «указывают» друг на друга с той же неизбежностью, с какою рядом оказываются имена Пушкина и Моцарта, при всей своей классической образцовости сохраняющих таинственность, неопределенность, трагическую глубину, скрытую за внешней легкостью, изяществом, лучезарностью.

Цитированная литература

1. Ломинадзе С.В. На фоне гармонии // Типология стилевого развития Нового времени. Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии. – М., 1976.
2. Манн Ю. В. Пушкин – певец гармонии? // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1990. – №2.

3. Палиевский П.В. Пушкин как классическая мера русского стилевого развития // Типология стилевого развития Нового времени. – М., 1976.
4. Подгаецкая И.Ю. К понятию «классический стиль» // Типология стилевого развития Нового времени. – М., 1976.
5. Глушкова Т.М. «Высшее единство в высшем разнообразии» (О философии гармонии у Пушкина и Константина Леонтьева) // Московский пушкинист. – V. – М., 1998.
6. Гей Н.К. Сопряжение пластичности и аналитичности // Типология стилевого развития XIX века. – М., 1977.
7. Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. – М., 1987.
8. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. – М., 1982.
9. Бурсов Б.И. Судьба Пушкина. – Л., 1985.
10. Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. – 1991. – № 6.
11. Михайлов А.В. Проблема стиля и этапы развития литературы Нового времени // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. – М., 1977.

Анотація

Статтю присвячено проблемі гармонічності пушкінської творчості. Були проаналізовані різноманітні наукові підходи, що створюють дискусію щодо адекватного розуміння феномену пушкінської гармонії. Зроблено висновок, що різноманітні точки зору відкривають перспективу як нового бачення пушкінського поетичного світу в цілому, так і драматичного циклу «Маленьких трагедій» зокрема.

Annotation

The article deals with the problem of harmony in Pushkin's works. Different scientific approaches analyzed in the article create wide discussion devoted to the adequate understanding of the phenomenon of Pushkin's harmony. The conclusion is made that different points of view give us a clue for new vision of Pushkin poetic world as a whole and his dramatic circle of *Small tragedies* in particular.

Стаття надійшла до редакції 21.05.2007
Статья поступила в редакцию 21.05.2007

УДК 82.0

Чернышева О.А.

ЧИТАТЕЛЬ В РОМАНЕ А.С.ПУШКИНА «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»

Одной из актуальных проблем современного теоретического литературоведения является проблема читателя. И хотя последнее время отмечено окончательным признанием вложенной в произведение программы воздействия, которая организует читательское восприятие и формирует читателя как рецептивную модель, многое в категории «читатель» остается еще не совсем проясненным. Это, в частности, касается вопроса участия читателя в событии художественного произведения. Попытка прояснения данного вопроса на материале романа А.С.Пушкина «Капитанская дочка» составляет цель статьи.

В очерке «Пушкин и Пугачев» М.Цветаева уже в первых строчках так определяет свою читательскую позицию: «Странно, что я в детстве, да и в жизни, такая не сообразительная, недогадливая, которую так легко можно было обмануть, здесь сразу догадалась, как только среди мутного кручения метели что-то зачернелось – сразу насторожилась, зная, зная, зная, что не «пень или волк», а то самое» [1, с.77]. М.Цветаева столь глубокую проницательность семилетнего ребенка, который уже знал, «что это не «добрый человек», как назвал его ямщик, а лихой человек, страх-человек, тот человек», объясняет тем, что «Вожатого... ждала всю жизнь», тем, что «это было... чудо». В силу подобного восприятия пушкинского романа «Капитанская дочка» свелась для поэтессы «к очным встречам Гринева с Пугачевым». Об одной из этих встреч – встрече на крыльце комендантского дома – М. Цветаева с упреком в адрес Гринева заметит: «... я в Пугачеве на крыльце комендантского дома с первого чтения Вожатого – узнала. Как мог не узнать его Гринев? И если действительно не узнал, как мне было не отнестись к нему с высокомерием? Как можно было – после того сна – те черные глаза – забыть?» [1, с. 81]. В чем же

причина столь негативного отношения М.Цветаевой к пушкинскому герою? Для ответа обратимся к теоретической стороне проблемы восприятия изображенного в художественном произведении, то есть к проблеме читателя.

В работе «Слово в жизни и слово в поэзии» В.Волошинов (М.Бахтин), говоря об участниках художественного события, подчеркнул: «Ведь взаимоотношение автора и героя никогда не бывает действительно интимным взаимоотношением двоих: форма все время учитывает третьего – слушателя, который и оказывает существенное влияние на все моменты произведения» [2, с. 79]. «Слушатель – как имманентный участник художественного события», имеет, по мысли ученого, «свое *незаместимое место* в событии художественного творчества; он должен занимать особую и притом *двустороннюю позицию* в нем: по отношению к автору и по отношению к герою» [2, с. 82]. Таким образом, указывая на читателя как на третьего участника художественного события, другими словами, «эстетического события», «события художественного произведения», М.Бахтин указал на эстетическое его бытие, для характеристики которого необходимо обратиться к процитированному выше положению о «двусторонней позиции» читателя в «событии художественного творчества».

В работе «Формальный метод в литературоведении» П.Медведев (М.Бахтин) писал о «составляющих» единого события художественного произведения: «Фабула разворачивается вместе с сюжетом: рассказываемое событие жизни и действительное событие самого рассказывания сливаются в единое событие художественного произведения» [3, с. 172-173]. Отсюда следует, что «двусторонняя позиция» читателя в «эстетическом событии» как позиция «по отношению к автору и по отношению к герою» в конкретизированной форме может быть определена как позиция по отношению к рассказываемому событию жизни героев и по отношению к событию рассказывания о нем. Субъектов, занимающих указанные позиции, возможно определить как «созерцатель» и «слушатель». Оба субъекта и есть выражение эстетического бытия читателя, то есть читателя как участника «эстетического события», осуществляющего «содержание эстетической деятельности (созерцания), направленной на произведение» [4, с. 269]. Здесь следует указать на два важных момента.

Момент первый. Формы эстетического бытия читателя – слушатель как субъект сюжета и созерцатель как субъект фабулы – разделены границей. О границе как компоненте эстетического объекта писал М.Бахтин. Он указывал, что между содержанием и формой проходит граница: «... намечена граница автора и героя, носителя смыслового жизненного содержания и носителя эстетического завершения его» [5, с. 198]. Граница указывает на запредельность содержания и формы. Сопрягаются они в нечто высшее, что превышает их, и что М. Бахтин определил как «целое произведение».

Момент второй. «Целое произведения» не имеет материального выражения. Об онтологическом статусе поэтического, эстетического целого М. Бахтин писал, что оно «не есть вещь, ибо его форма... не может быть, конечно, формой вещи, предмета» [4, с.318]. Поэтическое целое не дано в восприятии так же наглядно, так же непосредственно, как литературное произведение, представляющее собой итог литературной деятельности. Поэтическое целое существует в творческой фантазии автора-творца и читателя. Именно благодаря нематериальному характеру поэтического целого возможно вхождение читателя в произведение и восприятие изображенного словом в его природной форме. Как и благодаря чему изображенное воспринимается в его телесной, природной форме?

Поэтическое целое организуется поэтическим законом, под действием которого читатель приобретает свои эстетические формы созерцателя как субъекта восприятия героя в фабуле и слушателя как субъекта восприятия слова повествователя, изображающего героя. Точки зрения обоих субъектов утверждены в пространствах, разделенных границей. Сознание созерцателя соприродно изображенной жизни, в силу чего и становится возможным восприятие изображенного словом человека как живого и реального.

Теперь вернемся к роману А.С.Пушкина в восприятии М.Цветаевой. В поэтическом целом романа «Капитанская дочка» слово повествователя оформляется как рассказ Гринева-мемуариста. Здесь необходимо обратить внимание на один существенный момент: ближайшим объектом изображения является рассказ Гринева, но при этом ясно, что изображается не рассказ, отторженный от субъекта говорения, но именно высказывающийся человек. Своеобразие этого

изображения состоит в том, что субъект слова, в данном случае Гринев-мемуарист, хотя и изображается, но изображения в буквальном смысле слова нет: созерцатель не воспринимает в телесной форме Гринева-мемуариста как субъекта рассказа. Здесь имеет место другой род изображения, чем обычное, конкретно-чувственное, телесное изображение: мы не видим ничего внешнего, не воспринимаем ни мимики, ни жеста пишущего Гринева-мемуариста.

В мемуарах Гринева субъектом, объектом изображения, субъектом восприятия является персонально один и тот же человек – Гринев. Рассказ Гринева-мемуариста о «странных обстоятельствах» своей жизни, его жизненный поступок, специфика которого заключается в том, что его результатом становится обретение Гриневым словесной формы бытия, то есть изменение онтологического статуса. Такой рассказывающий о себе Гринев и является предметом изображаемого слова повествователя в поэтическом целом романа. Но этот предмет, как было сказано, не может быть изображен предметно, поэтому читатель, попадая в акте чтения в поэтический мир романа и приобретая в нем эстетические формы, как созерцатель воспринимает в телесной форме не Гринева-мемуариста, а предмет его слова, то есть Гринева-недоросля. Как слушатель читатель воспринимает изображающее слово Гринева-автора. Тот факт, что в «жизни» Гринев как лицо, о котором говорится, совпадает с Гриневым, лицом, которое говорит, не упраздняет различия автора и героя как участников художественного события. Гринев-недоросль и Гринев-мемуарист осуществляют свое бытие согласно своим внутренним нормам. Бытие Гринева-недоросля осуществляется согласно жизненным нормам его среды, нормам прозаическим, а бытие Гринева-мемуариста – согласно творческим, принятым им в качестве сочинителя мемуаров. Сознание созерцателя, чья точка зрения утверждена в жизненном пространстве Гринева-недоросля, соприродно воспринимаемой жизни и ограничено ею; точка зрения слушателя утверждена в пространстве сюжета, где звучит слово повествователя.

Гринев-мемуарист по сравнению с Гриневым-недорослем обладает избытком знания и видения, его кругозор шире кругозора Гринева-недоросля, и этот избыток проявляется в том, что в кругозоре Гринева-автора уже есть вожатый, Пугачев,

«пророческий» сон, то есть «странные обстоятельства» его жизни. В жизненном кругозоре Гринева-недоросля к моменту встречи с Пугачевым в Белогорской крепости были только вожатый и сон, не имевший для него никакого определенного значения. «Пророческим» он стал для Гринева-мемуариста ретроспективно, то есть в свете уже пережитых им событий «пугачевщины»: «Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое, когда соображаю с ним странные обстоятельства моей жизни» [6, с. 254]. «Странные обстоятельства» жизни разительно схожие с увиденным сном, заставили Гринева-мемуариста вспомнить и запомнить сон, увидеть в нем «нечто пророческое». Пока же, к моменту встречи с Пугачевым у крыльца комендантского дома, Гринев-недоросль сон не запомнил и не вспомнил.

Точка зрения М.Цветаевой как созерцателя утверждается в жизненном пространстве Гринева-недоросля, которому «среди мутного кручения метели» встретился вожатый и приснился сон. Встреча с вожатым закончилась подарком заячьего тулупа, а о сне молодой Гринев пока забыл, он не получил в его кругозоре никакой акцентировки, гораздо больше его заинтересовала наружность вожатого, которая показалась ему «замечательной». Встреча с Пугачевым впервые для Гринева произошла на крыльце комендантского дома, именно такой, первой, должна она быть и для Цветаевой-созерцателя, чья точка зрения утверждена в жизненном пространстве Гринева – молодого офицера гарнизона Белогорской крепости. Но в данный момент развития художественного события точка зрения Цветаевой-созерцателя, соприродная точке зрения юного Гринева, своеобразно корректируется. К моменту встречи Цветаева-читатель уже знает о пророческом характере сна, ибо как слушатель она знакома с рассуждениями Гринева-мемуариста, что и заставляет Цветаеву-созерцателя акцентировать свое внимание на мужике из сна Гринева. Изменение точки зрения, с которой воспринимается ситуация у крыльца комендантского дома, стало причиной высокомерного отношения Цветаевой к Пушкинскому герою.

В характере изображения и восприятия указанной ситуации проявляется разница эстетического поведения двух субъектов художественного события. Гринев-мемуарист сумел обрисовать

сцену суда, сцену встречи с Пугачевым изнутри сознания юного офицера Гринева, то есть, встав на его точку зрения. Цветаева-созерцатель с этой точки зрения сошла, тем самым нарушив правильность восприятия изображенного героя. Художественный такт Гринева-мемуариста свидетельствовал о литературном мастерстве того, чьи «опыты» «очень... похвалял» Сумароков.

Вторая причина указанного отношения Цветаевой к Гриневу кроется в следующем. К моменту встречи с Пугачевым в Белогорской крепости юный Гринев был более внимательным, чем это показалось Цветаевой: «Лицо его показалось мне знакомо». Но в этот момент читательская установка и внутренняя установка Гринева-офицера расходятся. Читатель, чей кругозор шире кругозора Гринева-недоросля, попадает в проблемную ситуацию, условием создания которой является знание читателем-слушателем того, что сон «пророческий», и знание читателем-созерцателем того, что лицо Пугачева показалось Гриневу «знакомо», с одной стороны, а с другой, события взятия Белогорской крепости. Читатель встает перед проблемой: как пророчество сна реализуется в жизни юного Гринева, то есть «страшный мужик» из сна не Пугачев ли, а показавшееся знакомым лицо Пугачева не напомнило ли Гриневу лицо вожатого, чья наружность была «замечательной»? Таким образом, в читательском сознании совмещаются знания читателя-слушателя и читателя-созерцателя, что и позволяет юной Цветаевой сказать, что она «в Пугачеве... Вожатого – узнала», а черные глаза мужика из сна помогли ей это сделать.

Установка Гринева была иной. Она состояла в необходимости перед лицом «злодея» и грозящей смерти сохранить честь дворянина и офицера. Эта установка поглотила всякие возможные рассуждения о показавшемся знакомом лице. Поэтому психологически убедительно выглядит совмещение в сознании Гринева-недоросля вожатого и Пугачева уже после подсказки Савельича:

«— Как, батюшка? Ты и позабыл того пьяницу, который выманил у тебя тулуп на постоялом дворе? Заячий тулупчик совсем новешенький; а он, бестия, его так и распорол, напяливая на себя!

Я изумился. В самом деле сходство Пугачева с моим Вожатым было разительно. Я удостоверился, что Пугачев и он были одно и то же лицо, и понял тогда причину пощады, мне оказанной» [6, с. 239].

Итак, расхождение в читательской установке Цветаевой и Гринева-офицера стало второй причиной высокомерного отношения юной поэтессы к пушкинскому герою.

Сделанные наблюдения проясняют некоторые моменты участия читателя в эстетическом событии (событии художественного произведения), которые в свою очередь позволяют утверждать, что высокомерие Цветаевой-читателя по отношению к Гриневу-недорослю некорректно.

Цитированная литература

1. Марина Цветаева. Мой Пушкин. – М., 1981.
2. Волошинов В.Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Бахтин под маской. Маска пятая (первая полумаска). В.Н. Волошинов, П.Н. Медведев, И.И. Канаев. – М., 1996.
3. Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении.– Л., 1982.
4. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. – К., 1994.
5. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. – К., 1994.
6. Пушкин А.С. Романы, повести, драматические произведения. – Фрунзе, 1975.

Анотація

У статті на матеріалі роману А.С.Пушкіна «Капітанська дочка» та нарису М.Цветаєвої «Пушкін і Пугачов» розглядається участь читача у події художнього твору.

Annotation

This article deals with reader's participation in literary event based on the material of Pushkin's novel *Captain's daughter* and Tsvetaeva's essay *Pushkin and Pugachov*.

*Стаття надійшла до редакції 20.04.2007
Статья поступила в редакцию 20.04.2007*

ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ДОМІНАНТИ В ХУДОЖНІЙ СИСТЕМІ ТВОРУ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ МЕЖІ ХІХ – ХХ СТОЛІТТЯ)

У сучасному літературознавстві проблема взаємопов'язаності всіх компонентів художнього твору залишається однією з найбільш актуальних. Зацікавлення нею зумовлюється як розвитком т.зв. динамічної поетики, так і поширенням інтерпретаційних методик. Поєднання обох підходів, на думку Джонатана Каллера, поставило питання про риторицистичність художнього дискурсу [1, с.79]. Вивчення прийомів мови і мислення, використаних для побудови результативного висловлювання, актуалізувало також проблему вибудовування сенсу.

Дослідження складної діалектичної природи художнього смислу відкриває перспективи і для конкретизації такої категорії динамічної поетики, як художня домінанта. Вважаючи домінанту індуктивним маркером авторської стратегії, *плануємо розглянути в цій статті** її специфічно художні функції у встановленні відношень елементів літературного феномена. Йдучи за мовознавчою традицією, розглядатимемо систему художнього твору як властивість складного об'єкта бути утвореним із частин, які не просто в сумі формують ціле, а володіють своєю внутрішньою індуктивною закономірністю.

Здатність художніх елементів через одиничне виражати загальне, нести у собі відбиток цілого, на нашу думку, забезпечується саме художньою домінантою. Вона, підтримуючи мозкові механізми інтуїтивного асоціювання, формує простір твору як динамічний відбиток авторського «проекту світу».

Головні завдання дослідження передбачають:

- аналіз внутрішньоформної семантики терміну «домінанта», яка відповідно зумовлює функціональність художньої домінанти у творі;

* Тут і надалі всі виділення наші. – С.Л.

- характеристику т.зв. ключових образів із погляду їх зумовленості культурним досвідом автора;

- дослідження ролі художньої домінанти у побудові таких макрорівнів художньої системи, як сюжет, фабула і композиція, жанр, хронотоп і стиль.

При характеристиці семантичної структури поняття «домінанта» слід передусім виділити такі атрибутивні складові його етимологічного відповідника – латинського слова *dominans* (панівний): стрижневий, провідний, істотний, переважаючий, частотний, заповнюючий, наділений «владою», переможний і т.д. Як бачимо, у наведеному переліку найбільш значущою є архісема «владний» (тобто керуючий) – у якісному і в кількісному сенсі. Інший аспект цього поняття розкриває «Етимологічний словник української мови», де, окрім традиційної семантики, відзначається взаємозв'язок слів «домінанта» та «доміно» [2, с.108]. Слово ж «доміно» в історії світової культури набуло кількох значень:

1. вид маскарадного костюма – *довгого одягу з каптуром*, що відзначався *контрастністю кольорів*;

2. *довгий одяг* католицьких ченців, який становив собою *плащ із відлогою*;

3. *гра*, в якій використовуються *пластинки з контрастним забарвленням*, а також самі ці пластинки [3, с.181].

Отже, діахронний зріз поняття «домінанта» дозволяє виділити в ньому ще й семантику «дії» або «процесу», здійснюваного за принципом бінарних чи контрастних протиставлень. Звідси випливає припущення про специфічне функціональне призначення домінанти в художньому творі: скеровувати діалектичний процес розгортання та сприймання художнього сенсу.

Звичайно, важливу роль у формуванні системи художніх елементів відіграє авторська установка. Зосередження на визначальних для письменника проблемах відбивається як у семантиці знаків художнього тексту, так і у їх взаємозв'язках. Назвемо явище зумовленості ключових образів того чи іншого автора його культурним досвідом (індивідуальним, колективним, провідною ідеєю часу) терміном «історіологічність». Поняття «історіологічність» уведене Левом Виготським як визначення однієї з трьох координат (поруч із соціонауковою та особистісною) у траєкторії руху творчої думки. Воно репрезентує собою інваріант

творчого пізнання, тобто його змістовну форму, яка є результатом інтелектуально-емоційної діяльності творця [див. 4, с.287].

Хоча Лев Виготський розглядав цю категорію загалом у контексті творчого мислення, все ж очевидно, що проаналізований ним принцип психічного детермінізму можна залучити і до розуміння художніх образів та мотивів. Якщо ж поєднати його підхід із хрестоматійним ученням Іполита Тена про три фактори (раса, середовище, момент), які визначають «головний характер», тобто пануючий тип людини, відтворений у мистецтві, то стане зрозуміло, що домінуючі в авторському світі проблеми підлягають подвійній детермінації. Психіка митця визначається як мозком, так і відображенням через нього зовнішнім світом; зовнішні причини діють у ній через посередництво внутрішніх умов.

У такому контексті можна говорити про специфічне подвійне переломлення в образних домінантах письменника не лише ключових проблем індивіда, суспільства та нації, а й відповідних особистих емоційних реакцій. Теорія Лева Виготського про емоції як пертурбації* в глибинах організму [див. 4, с.289] проливає світло на реалізацію в художньому висловлюванні механізму генерування мутацій у мозку митця під впливом нейрофізіологічної домінанти*. Діалектичний (бінарно-контрастивний) характер цього процесу, як бачимо, є аксіоматичним.

Проілюструємо сказане на прикладі драматичної поеми «У пущі» Лесі Українки. Мистецтво і релігія, індивідуальність та громада, мрія і реальність, свобода й обов'язок, іскра натхнення та відсутність фантазії, хист і ремесло – ключові категоріальні дилеми аналізованого твору. На їх перехресті формується, розквітає і гине талант Річарда Айрона. Кожна з названих антиномій у сюжеті драматичної поеми розігрується як окремий емоційний конфлікт у душі головного героя. І хоча завжди Айрон намагається обрати в таких ситуаціях першу альтернативу, все ж друга поступово

* *Пертурбація (лат.) – 1. Раптове порушення нормального ходу чогось. 2. астр. Зміна орбіти небесного тіла від діяння іншого тіла, що не є центральним для даного* [5, с.326].

* *Генерування мутацій – це явище кількарізного ритмічного підкріплення домінантного імпульсу в мозку митця. Воно здійснюється в процесі «заперечення» неістотних імпульсацій і саме завдяки цьому набуває інтенсивності, поступово активізуючи різні грані актуальної для підсвідомості письменника ідеї. Ось що пише з цього приводу Павло Симонов: «Феноменологія превентивного гальмування пронизана гармонійним поєднанням захисно-компенсаторної та координаційної його функцій... Адже некомпенсоване сигнальне збудження залишає після себе структурні зміни, в результаті чого кожен наступний сигнал викликає більше збудження. Так досягається інтенсивність, необхідна для розряду вставного нейрона до приходу підкріплюючої імпульсації. Унаслідок множини нових імпульсацій виникає домінанта з усіма характерними для неї ознаками» [6, с.216, 219].*

витісняє з його душі усвідомлення власного таланту. Найбільш виразними моментами емоційної пертурбації стають зустрічі Річарда з жителями Род-Айленда, котрі, немовби за змовою, пропонують йому вигідні в економічному плані ремісничі роботи. Так приходить усвідомлення глибини власного мистецького падіння. Воно поступово в сюжеті переростає в нову бінарність – мистецький конфлікт колишньої «грішної» статуетки з сучасною мертвою її подобою. Щойно названий контраст є логічним діалектичним продовженням ключових категоріальних дилем драми. Він невблаганно видозмінюється в усвідомлення Річардом фатальної небезпеки творчого спокою: тільки горіння, конфлікт і непримиренність здатні давати фантазії волю. Такою є провідна ідея драматичної поеми, культурно-історичною детермінантою якої могла стати ситуація байдужості, інертності та неприйняття інакомислячих в українському суспільстві початку ХХ століття.

Наснажена авторським проектом світу система ключових образів втілюється у відповідних жанрових структурах, що, як відомо, мають здатність до превалювання у творчості того чи іншого письменника. Явище такого переважання назовемо «жанровою домінантою», оскільки тип жанрового мислення відображається у відповідній художній канві*.

У більшості генологічних праць жанрова сутність визначається так (з обов'язковим уточненням про її історично сформований канон):

1. синтез істотних властивостей змісту і форми (Іван Денисюк) [8, с.3];
2. форма бачення й осмислення певних аспектів життя світу, тобто т.зв. «змістовна форма» (Михайло Бахтін) [див. 9, с.321];
3. стійке угруповання прийомів, яке має свою традицію, а тому стає визначальним в організації твору (Борис Томашевський) [див. 9, с.322];
4. засіб перетворення історичного саморуху життя у новий принцип художньої форми (Юрій Лотман) [див. 10, с.26];
5. структурна сутність усього тексту, яка задає контури розуміння (Ерік Гірш) [див. 11, с.191];
6. жанр – типова риса поета; «творчість несе на собі відбиток домінантного для неї жанру» (Ян Мукаржовський) [12, с.262].

* «Матриця жанру, за словами Миколи Ткачука, – це глибинна змістова структура, своєрідний код для узагальнень про сам жанр твору. Вона виявляється і на рівні змісту, й на рівні поетики» [7, с.5].

Якими б методологічно різними не видавалися ці визначення, у них все ж існує спільний критерій: діалектика співвідношень змісту і форми.

Отже, жанрова форма становить собою динамічну єдність із «внутрішньою логікою». Характер взаємостосунків змісту та форми в ній залежить як від специфіки авторської свідомості (психологічний аспект), так і від стильової домінанти (культурно-історична складова). Динаміка їх взаємодії, ймовірно, може бути описана за аналогією до характеризуваного вище механізму генерування мутацій. Формування «жанрової домінанти», таким чином, здійснюється в процесі кількарізних «заперечень» не органічних для автора або надто традиційних для його часу жанрових структур, завдяки чому домінуюча проблема інтенсифікується, поступово трансформуючись у новий тип художнього висловлювання.

Зміна стильових епох на межі ХІХ–ХХ століть зумовила інтуїтивне заперечення або художню переробку тогочасними митцями традиційних для реалізму жанрових канонів прози. Активізації драматичних, поетичних і здебільшого новелістичних (щодо епосу) жанрових схем сприяв також бурхливий розвиток психології. Процеси жанрового синкретизму стають своєрідною ознакою цього періоду.

Цікавим прикладом входження у названу закономірність є творчість Івана Франка. Сам письменник неодноразово зауважував, що не може писати великих творів, бо він – «мініатюрист і мікроскопіст» та звик «бачити світ у краплі води» [13, с.74]. Іван Франко більшості своїх прозових творів давав жанрове визначення «повістка», ймовірно, усвідомлюючи їх маргінальний статус. Сплав новелістичних і повістєвих ознак, взаємопроникнення ліричного та драматичного начал яскраво ілюструє повістка «Сойчине крило». За об'ємом зображених подій, шириною хронотопу твір наближається до повісті. Однак існують у ньому і ознаки новелістичної композиції, і лірична суб'єктивність, і драматично напружений конфлікт. Жанрова форма «Сойчиного крила», за твердженням Івана Денисюка, становить собою своєрідний «сплав різних родових і видових цінностей» і є виявом «універсалізму Франкового генія» [8, с.206].

Окрім формування жанрової матриці, художня домінанта відіграє важливу роль в упорядкуванні сюжетно-композиційного

ладу. Співвідношення фабули, сюжету і композиції дещо порізному тлумачиться літературознавцями. Однак етимологія цих понять (*лат. fabula* – байка, переказ, історія, *фр. sujet* – тема, предмет, *лат. composition* – побудова, створення) свідчить, що перше з них є найбільш вузьким і «планіметричним»; натомість друге і третє передбачають розгортання художньої дії у просторі та часі.

Погоджуючись із думкою Лії Левітан про фабулу як «координатну сітку сюжету», яка виникає на першому етапі осяяння і матеріалізується у т.зв. «розмітці речі» [14, с.5], хочемо підкреслити водночас зримий зв'язок категоріального статусу фабули та доміанти. Нейрофізіологічна доміанта, спричинюючи інсайт, допомагає підсвідомості митця формувати основу сюжету. «Фабульна розмітка» як праобраз сюжету, очевидно, становить собою систему ключових образів, у межах якої функціонує «силове поле» художнього світу.

За твердженням Юрія Лотмана, композиція є «просторовою рамкою сюжету», «кінцевою моделлю безграничного світу» [15, с.203], тобто базовим схематичним принципом переведу системи художніх доміант із площинного статусу в стереометричний.

Проілюструємо охарактеризовані лінії взаємозв'язку фабули, сюжету і композиції на прикладі новели «Моє слово» Василя Стефаника. Двійковий пошук нейрофізіологічної доміанти виражається тут текстуально передусім у бінарності ключових кольорів («білий – чорний»), які доповнені, крім того, архетипною символікою «добра – зла», «неба – безодні», «щастя – забуття». Ці доміанти наскрізь пронизують твір, формуючи певну фабульну канву. Вона розгортається у т.зв. «психологічний сюжет» пізнання ліричним героєм гірких законів життя. Кожен етап із цього процесу «створення свого світу» схематично виділений письменником як окрема композиційна площина, маркована навіть графічно. Скажімо, перший елемент новели презентує бінарність просторів «рідного дому» і «наймленої хати», другий – «діточого світу» та світу перших «невимовлених слів» і т.д. Останній компонент новели підсумовує нездійсненність пошуку людиною щастя в житті поверненням до символіки «життя – смерті», бо тепер, коли на мамині очі «смерть долоню поклала», ліричний герой шукає «щастя під небом» і падає [16, с.172-174]. Якщо використати термінологію

Лії Левітан, то саме так відбувається «замикання ланцюга «дійсність – твір» на його вході та виході» [17, с.321], тобто в ключових образах початку і фіналу. Ця просторова рамка сюжету стає моделлю світу саме завдяки дієвості системи композиційних зв'язків.

Сюжетно-композиційний лад, як бачимо, отримує зриму ідейне навантаження шляхом розгортання внутрішніх часопросторових ознак. Хронотоп стає немовби тією призмою, в якій безпосередньо переломлюється «провідна тема» народу, а також авторський «проект світу».

Узагальнюючи зауважені літературознавцями аспекти прояву взаємозв'язку змісту і форми у хронотопних характеристиках твору, виділимо такі їх основні ознаки:

1. «Мова просторових уявлень» належить до «первинних і основних» (Юрій Лотман); «усякий вхід у сферу смислу здійснюється тільки через ворота хронотопів» (Михайло Бахтін) [див. 9, с.248-249];

2. Часопростір здатен «виводити» словесну тканину на образ буття як цілого, на картину світу (Михайло Бахтін) [див. 9, с.249];

3. Хронотоп – категорія сюжетотворча (Михайло Бахтін) [див. 9, с.248];

4. Часопросторові ознаки виявляються на трьох рівнях – експліцитному, ігровому і внутрішньому, тобто у «стихії просторовості», яка «присутня в описах часу, свідомості, мислення, психічних і фізичних станів» (Володимир Топоров) [18, с.500].

Більшість зазначених тверджень свідчить, що хронотоп є ще однією формою існування культурної програми митця, яка наскрізно виявляється в усіх знаках художньої системи. Лейтмотивне маркування часопростору авторською суб'єктивною стратегією відбувається завдяки художній домінанті. Воно, ймовірно, володіє пертурбативним характером, бо, як пише Михайло Бахтін, «часопросторові визначення... завжди мають емоційно-ціннісне забарвлення» [19, с.399]. Отже, експліцитний рівень хронотопу є другорядним у порівнянні з іншими. Він виконує тільки фонову роль у сюжетотворенні, яку можна зіставити за функціональним навантаженням із «фабульною розміткою». Формування ж просторової динаміки проходить незримо, немовби на маргінесі художнього дискурсу. І все ж у підсумку саме

емоційна «стихія просторовості» або її художнє розігрування виявляються найбільш дієздатними та естетично значущими.

Проілюструємо сказане на прикладі оповідання «Під оборогом» Івана Франка, у якому вже заголовкова семантика задає тон просторового тлумачення. У згаданому творі яскраво виражені два рівні хронотопу – експліцитний та внутрішній, причому перший із них становить немовби контур другого. Композиційний прийом просторового обрамлення (докладні описи навколишньої місцевості, де зростає малий Мирон – незвичайна дитина, для якої ліс і природа є «його церквою») здійснює «вхід у сферу смислу». Він відтінює сюжет дивовижного рятунку села хлопчиком – шляхом боротьби з градовою стихією на вершечку оборогу. Ця битва дитини супроти градо-громового велетня має передусім внутрішній характер: у ній наскрізно розлита емоційна «стихія просторовості» у якості мікрообразів сприйняття Мироном своєї пасіонарної ролі. Хлопчик спостерігає громову навалу крізь щілину оборогу, саме тому в його очах стихія збільшується і нестримно наростає. Ця щілина водночас сприяє психологічному самоусвідомленню героя, так що він у момент найбільшої емоційної напруги, втрачаючи відчуття часу і простору, цілим єством приймає на себе роль визволителя села. Підняті угору руки хлопчика нагадують жест Мойсея у боротьбі Ізраїлю з Амаликом (2 М. 17:11,12). Із асоціативного зв'язку цієї головної сюжетно-просторової деталі твору («Він чув, що послабни він тепер, опусти руки, знизь голос, і найближча хвиля принесе спустошення на все село») з біблійною, міфологічною метафорою впливає актуальна для часу Івана Франка ідея пробудження етнічної свідомості української нації, котру – подібно до Мойсея – виводить із «рабства» проводир із «особливою натурою», спорідненою «з якимись надприродними силами». В аналізованій ситуації немовби відбувається зімкнення експліцитного та внутрішнього хронотопів («Під рев вітру, клекіт граду над лісом і шум дощу над оборогом... він, з головою заритий у сіно, запав у глибокий сон» [20, с.48]), унаслідок чого на перший план виходить смислова домінанта твору. Як бачимо, проявові сформульованої вище художньої ідеї найбільше сприяв пертурбативний хронотопний рух у емоційну сферу сюжетно-композиційного ладу. Все це засвідчує здатність часопросторових ознак виводити словесну тканину на картину світу автора.

Цілісна система художнього твору формується також під безпосереднім впливом домінанти стильової епохи, яка має здатність проникати у різні поетикальні компоненти.

За твердженням Валентина Халізева, стиль літературної епохи сьогодні розуміють як комплекс формально-художніх властивостей, який визначає творчі принципи письменників [9, с.372], тобто як властивий часові спосіб розвитку ідеї.

Формуючи естетичні установки, стильова домінанта зумовлює творчий метод митця, а відтак – проникає в усі елементи художньої системи і структури. Процес цей діалектичний, бо стиль, як пише Ясія Ельсберг, є динамічним «стержнем змістовної форми»: «дійсність і зміст твору посилають могутні імпульси, які народжують стиль, але, народившись, останній не тільки оформлює, але й своїми специфічними засобами розвиває зміст» [21, с.39]. Цікаве увиразнення описаного діалектичного явища, здійснюваного шляхом кількарізних підкріплень через заперечення, знаходимо у Петра Палієвського: «Зазвичай стиль розсіяний у «нейтральному» матеріалі і тільки організовує форму, даючи їй у вирішальний момент напрям, удар, але згодом він пропадає і пливе десь усередині; варто їй десь у певний час відхилитись, – і стиль знову проявляє себе якоюсь різкою рисою. Це явище можна було б назвати... «загостренням стилю»; воно відоме всім, хто сприймав підряд декілька текстів однієї художньої школи» [22, с.18]. Як бачимо, специфіка функціонування стильової домінанти у багатьох рисах суголосна з діяльністю нейрофізіологічної домінанти у процесі «психічного мутагенезу». В обох випадках задіяний механізм переходу однієї протилежності в іншу, завдяки якому відбувається народження нової змістовної форми; а він, згідно з законом «протилежного жесту» Георга Гегеля, керує розвитком духовних сил людства, вибудовуючи спіраль стильових епох [див. 23, с.31]. Отже, стильова домінанта, немов камертон, налаштовує живий процес розвитку художнього висловлювання на всіх його етапах – від народження до реалізації в слові письменника і думці реципієнта. Проявляючи в собі культурну програму письменника, домінанта стильової епохи визначає ключові образи, «фабульну розмітку», жанрову і хронотопну модель, надаючи їм статус формально-змістової канви. Ця «розмітка» не є застиглою, з неї виростає стиль – як динамічне вираження руху думки письменника (поміж численними

антиноміями, дилемами) на шляху пізнання художнього об'єкта і осягнення істини.

Оминаючи поки що докладний опис типології стильових доміант*, дослідимо прояв доміанти експресіонізму (гіперболізації – за теорією Марії Моклиці) у поетиці новели «Катруся» Василя Стефаника. Естетика межових емоційних станів «розлита» в усій художній системі цього твору. Нею зумовлені і жанровий різновид новели настрою з характерною для неї перевагою внутрішнього сюжету, і наскрізна «стихія просторовості», і ключові образні дилеми «життя – смерті», «надії – розпачу», «співчуття – байдужості». У такому «силовому полі» експліцитний міні-сюжет рятунок батьком доньки від безнадійної хвороби сприймається реципієнтом як той момент нейтралізації ознак художньої форми, який змушує стиль «проявити себе різкою рисою». Прикладом діалектичного народження змістовної форми «камінного» стилю новели «Катруся» може слугувати композиційний рефрен – незначна видозміна слів на зразок: «Відай, тобі таки нема виходу», що передає високу експресію переживань героїв і рух їхньої думки від передчуття до фатальної впевненості. Якщо у першій композиційній частині згадані слова належать матері, а у другій – батькові та Катрусі, то у третій їх промовляє сусід як стороння людина, судження якої зумовлені не відчуттями, а фактами. Процес болісного впевнення родини у неминучості прийдешнього увиразнено численними стилістичними фігурами, більшість із яких сприяють максимальному нагнітання ситуації безвиході: епізевкис – «Коби-с вже *або суда, або туда!* А мужикам лиш такий лік здатний, що *або суда, або туда!*», асиндетон – «А відки ж я наберу на вас, на дохторі, на аптики та на дідька рогатого?!», кондублікація – «*Лежиш та лежиш, та й ні життя, ні смерті*», риторичне запитання – «Що то з тебе зробилоси?» [25, с.51-54] і т.д. Так під «контролем» стильової доміанти гіперболізації розгортається у художній системі твору на усіх його рівнях властива для експресіонізму естетика страждання, яке, так би мовити, допомагає людині пізнавати духовне в чистому вигляді.

Отже, виникнення художнього висловлювання у підсвідомості письменника спричинюється нейрофізіологічною доміантою, яка

* Див., наприклад, про доміанти модерністських стильових течій [24].

діє за принципом психічного мутагенезу. Механізми функціонування художньої домінанти у системі твору є аналогом пертурбативного характеру емоційної реакції письменника на культурну програму діяльності нації в певному історичному часі. Трансформація в художньому творі історіологічних доміант відбувається на макрорівнях жанру, сюжету і композиції, хронотопу та стильової манери Саме вона найбільш повно ілюструє собою діалектику «одиничного – загального» в художній системі.

Цитована література

1. Каллер Дж. Теория литературы: Краткое введение/ Перев. с англ. А.Георгиева. – М., 2006.
2. Етимологічний словник української мови: У 7 т. – Т.2. – К., 1985.
3. Словник іншомовних слів/ Уклад. С.М.Морозов, Л.М.Шкарапута. – К., 2000.
4. Ярошевский М.Г. Л.С.Выготский: В поисках новой психологии. – СПб., 1993.
5. Сліпушко О.М. Тлумачний словник чужомовних слів в українській мові: Правопис. Граматика. – К., 1999.
6. Симонов П.В. Три фазы в реакциях организма на возрастающий стимул. – М., 1962.
7. Ткачук М.П. Жанрова структура прози Івана Франка: Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції. – Тернопіль, 2003.
8. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – Львів, 1999.
9. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. – М., 2000.
10. Тмарченко Н.Д. Русский классический роман ХІХ века: Проблемы поэтики и типологии жанра. – М., 1997.
11. Лановик З.Б. Герменевтична концепція Е.Д.Гірша і термінологічні аспекти новітнього літературознавства// Терміносистеми сучасного літературознавства: Досвід розробки і проблеми: Науковий семінар/ За ред. Р.Т.Гром'яка. – Тернопіль, 2006. – С.182-199.
12. Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. – М., 1996.
13. Франко І.Я. До А.Я.Чайковського: Лист// Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.5. – К., 1986. – С.74.

14. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Основы изучения сюжета. – Рига, 1990.
15. Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 1998.
16. Стефаник В.С. Моє слово// Стефаник В.С. Моє слово: Новели, оповідання, автобіографічні та критичні матеріали, витяги з листів/ Упоряд. Л.С.Дем'янівська. – К., 2000. – С.172-174.
17. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. – Рига, 1990.
18. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995.
19. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе// Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С.234-407.
20. Франко І.Я. Під оборогом// Франко І.Я. Зібр. творів: У 50 т. – Т.22. – К., 1979. – С.35-52.
21. Эльсберг Я.Е. Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения// Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Стыль. Произведение. Литературное развитие. – М., 1965. – С.34-59.
22. Палиевский П.В. Постановка проблемы стиля// Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Стыль. Произведение. Литературное развитие. – Москва, 1965. – С.7-33.
23. Лифшиц М. Эстетика Гегеля// Эстетика Гегеля и современность: Сборник статей. – М., 1984. – С.22-51.
24. Моклиця М.В. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк, 1998.
25. Стефаник В.С. Катруся// Стефаник В.С. Моє слово: Новели, оповідання, автобіографічні та критичні матеріали, витяги з листів/ Упоряд. Л.С.Дем'янівська. – К., 2000. – С.51-54.

Аннотація

В статті розглядається категорія художественної доминанти з точки зору її зв'язів з культурним досвідом письменника, а також її ролі в процесах виникнення дискурсу. В частині, аналізується функціональність доминанти на таких макроуровнях художественної системи, як сюжет, фабула і композиція, жанр, хронотоп і стиль.

Annotation

In the article the category of artistic dominance is observed in the way of its connections with author's cultural experience as well as its role in the birth processes of the discursion. Specifically, the function of dominance in such macrolevels of artistic system as plot and composition, genre, chronotop and style is analyzed.

Стаття надійшла до редакції 04.07.2007
Статья поступила в редакцию 04.07.2007

РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА, ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82-94

Марченко Т.М.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИСТОРИОГРАФИЯ В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ НЕКАНОНИЧЕСКИХ ЖАНРОВ

Первая половина XIX века, которая, как известно, прошла в русской литературе под знаком становления и расцвета романтизма, ознаменована интересными процессами, происходившими в системе жанров. Во-первых, рушилась традиционная иерархия жанров, стирались привычные междужанровые границы, распадались устоявшиеся жанровые модели. Во-вторых, жанровые структуры, имеющие многовековую историю, подтвердили своё право на существование. Структурную устойчивость приобрели вновь возникшие жанры или жанровые образования. Усилился интерес к массиву произведений, которые к этому времени так и не обрели чёткой жанровой определённости и с формальной точки зрения не укладывались в существующие классификации. Так, в круг чтения широкой аудитории прочно вошла так называемая беллетризованная историография, интерес к которой во многом объясняется эстетическими постулатами, культурными и идеологическими реалиями эпохи. Характеризуя особенности духовного развития своего времени, В.Г.Белинский констатировал: «Век наш – по преимуществу исторический век. Историческое созерцание могущественно и неотразимо проникло собою все сферы современного сознания. История сделалась теперь как бы общим основанием и единственным условием всякого живого знания: без неё стало невозможно постижение ни искусства, ни философии»[1, с. 90].

Осмысление историографии как феномена научного и художественного одновременно началось ещё в XIX столетии, затем продолжилось литературоведами, работавшими в советские десятилетия. Как отмечал Л.В.Черепнин в монографии «Исторические взгляды классиков русской литературы»,

«историография далеко вышла за рамки так называемой академической науки» [2, с. 4]. О наличии тесной связи, генетического единства новейшей русской литературы с так называемой «профессорской культурой» писал В.К.Кантор: «Начиная с Ломоносова, основателя Московского университета, поэта, художника, учёного, выразившего внутренний пафос молодой русской культуры, ...можно назвать учёных, профессоров, бывших в то же время и участниками живого литературного процесса, ... сделавших многие события в учёном мире фактами литературной жизни» [3, с. 24]. Сегодня изучение связей историографии, публицистики и художественной литературы представляется перспективным в свете идей литературного маргинализма, так называемых пограничных и неканонических жанров. Попытка подобного подхода и будет предпринята в настоящей статье. Её цель – показать сколь сложным и неоднозначным в культурно-исторической ситуации первых десятилетий XIX века был вопрос о внутренней территории и границах искусства слова, сколь многими путями одновременно шла русская литература, вступившая в свой «золотой век».

Итак, в 1818 году вышли в свет первые восемь томов «Истории государства Российского» Н.М.Карамзина, которые, говоря словами А.С.Пушкина, открыли современникам историю отечества, до тех пор запечатлённую в труднодоступных летописях и архивных документах. Великий историограф оказался перед сложной дилеммой: как совместить «художественное словесное произведение» и строгость науки, где «нельзя прибавить ни одной черты к известному». Поэтому столь велико различие между тем, что он писал в примечаниях и в основном тексте своей «Истории...», т.е. «для публики». Над этими текстами, считает доктор исторических наук А.Ф. Смирнов, как будто трудились два человека: один – глубокий учёный, критик источников, другой – писатель, парящий на крыльях творческого вдохновения [4, с. 52]. «Живописность его пера необычайна: в истории же России это главное дело: мысль разрушила бы нашу историю, кистью одной её можно создать» [5, с. 268]. Этот восторженный отклик П.Я. Чаадаева об «Истории...» Н.М. Карамзина отмечает впоследствии ставшее традиционным стремление русской литературы к эстетизации исторического мышления, установку на восприятие истории не только как научного, но и как эстетического артефакта.

Ряд исторических произведений, имеющих как научное, так и художественное значение, продолжили Д.Н. Бантыш-Каменский, автор четырёхтомной «Истории Малой России» (1822 г.), М.А. Максимович, возбуждавший читательский интерес к историческому очерку, эссе, писавший в жанре письма, посвящённого исторической проблематике. Широкой популярностью в 20-30-е годы пользуется к тому времени ещё рукописная «История Руссов», ошибочно приписываемая тогда белорусскому писателю архиепископу Георгию Конисскому. Авторы названных произведений следовали принципу скорее художественному, нежели научному, который исповедовали ещё античные историографы – «изложил и изобразил». Именно поэтому эти тексты сразу же стали не только богатым источником исторических знаний, но и литературных сюжетов для писателей-современников и представителей нескольких последующих поколений. Более того – сила воздействия такого рода исторических трудов на художественное сознание и воображение современников была столь велика, что подвигла к серьёзным занятиям историей профессиональных писателей («История Пугачёва» А.С. Пушкина, «История Малороссии» Н.А. Маркевича).

Литературные достоинства указанных выше историографических трудов высоко оценили современники, в их отзывах впервые отмечены жанровые признаки «художественной истории», «истории беллетризованной». К примеру, А.С. Пушкин пишет о «сочетании поэтической свежести летописи с критикой, необходимой в истории, ... глубоким изучении достоверных событий и ясном, остроумном изложении их причин и последствий» [6, с. 90], а В.Г. Белинский выделяет «занимательность рассказа и искусное изложение событий ..., художественную обрисовку характеров» [7, с. 51].

Интересно, что Н.В. Гоголь в 1832 году попытался нарисовать образ человека, который смог бы выполнить сложную задачу воссоздания истории. Получилось некое обобщение черт учёного и писателя. Это человек, «постигший глубину результатов Гердера, нисходящих до самого начала человечества», обладающий «быстрым, огненным взглядом» Шлецера, «изыскательностью, расторопную мудростью» Миллера. Кроме того, произведения такого историка отличаются высоким драматическим искусством, характерным для Шиллера, занимательностью рассказа, которая

свойственна творениям Вальтер Скотта, наконец, шекспировским искусством «развивать крупные черты характеров в тесных границах» [8, с. 89]. Давая характеристику историческим трудам П. Кулиша, писатель отмечал, что тот мог бы «составить живые статьи для альманаха и в них рассказать просто о нравах и обычаях прежних времён, не вставляя этого в повесть или драматический рассказ, подобно тому, как некогда рассказывал Корнилович о временах Петра и при Петре» [8, с. 425].

Итак, Н.В.Гоголь требовал от историка широты взглядов и глубины мысли, ясности понятий и образности в передаче прошлого, художественности изложения, живости рассказа. Непременный признак художественной истории – её доступность не только университетскому профессору, а широкой читательской аудитории. Для этого всякий автор, взявшись за перо, должен обязательно «вообразить себе живо личность тех, кому и для кого он пишет» [9, с. 407-408].

О праве историографических произведений занять место в системе современных литературных жанров заявил в 40-е годы XIX века В.Г.Белинский: «Одна из самых характерных черт нашего времени – стремление к единству и сродству доселе разрозненных элементов умственной жизни... В науке и искусстве резко проявляется теперь это стремление к единству путём взаимного соприкновения разнородных элементов... В недавнее время возникла наука, которая есть вместе с тем и искусство и в которой сходится сухое фактическое знание, холодный рассудочный анализ, высшее философическое созерцание, рабская подчинённость действительности, живое поэтическое чувство и творческая фантазия. Эта наука – история» [7, с. 44, 49].

Точность наблюдений великого критика подтверждает творческое наследие Н.И. Костомарова – ведущего учёного-историка своего времени и, одновременно, талантливого писателя. Его исторические романы и повести, стихотворения, драмы, не станут предметом рассмотрения в настоящей статье, мы отметим художественную ценность исторических научных трудов учёного. В 1857 году в восьми номерах «Отечественных записок» печаталась монография Н.И. Костомарова «Богдан Хмельницкий», которая, по признанию самого автора, написана «не в виду систематической истории, а рассказа; не для учёного круга специалистов, а для публики». М.А. Максимович, один из самых строгих читателей

книги, счёл этот факт её главным достоинством: «Такая форма сочинения дала возможность автору придать истории всю занимательность романа и через то провести в массу читателей богатство сведений о столь любопытной и важной эпохе в русской жизни, каково десятилетнее гетманство Богданово» [10, с. 192]. Публикация на страницах «Вестника Европы» ещё одного яркого труда – «Последние годы Речи Посполитой» – дало основание представителю либерально-народнической историографии В.И. Семевскому заявить, что современная историческая литература не имеет равных Костомарову авторов в художественном изображении событий истории [11, с. 207-208]. Наряду с традиционными источниками, такими как летописи, дипломатическая документация, мемуары, историк широко пользовался фольклорными и этнографическими сведениями, расширяя художественные возможности исторического материала. В качестве приложения к монографии автор издал собранные им стихи современников Хмельниччины, считая их интересным материалом для характеристики времени и общественных настроений. Он сознавал, что сфера непосредственного влияния художественной историографии значительно шире, чем академических научных трудов. Художественное слово как средство общения с читателем несравненно действеннее, доступнее и понятнее, чем научные определения, логические умозаключения и понятия, основанные на материале цифр, фактов, источниковедческих экскурсов и сопоставлений.

«Русская история была для него музеем, наполненным коллекцией редких или обыкновенных предметов. Он равнодушно проходил мимо последних и останавливался перед первыми, долго внимательно любовался ими. Через несколько времени читающая публика получала прекрасную монографию и прочитывала её с наслаждением, отнимавшим всякую охоту спрашивать, как и из каких материалов построена эта привлекательная повесть. Так накаплился ряд исторических образов, оторванных от исторического прошедшего и связавшихся неразрывно с их автором. Мы говорим: это костомаровский Иван Грозный, костомаровский Богдан Хмельницкий, костомаровский Стенька Разин, как говорили: это Иван Грозный Антокольского, это Пётр Великий Ге и т.п. Мы говорим: пусть патентованные архивариусы лепят из архивной пыли настоящих Грозных, Богданов, Разиных –

эти трудолюбивые, но мёртвые слепки будут украшать археологические музеи, но нам нужны живые образы, и такие образы даёт нам Костомаров. Всё, что было драматичного в нашей истории, особенно в истории нашей юго-западной окраины, всё это рассказано Костомаровым, и рассказано с непосредственным мастерством рассказчика, испытывающего глубокое удовольствие от своего собственного рассказа» [12, с. 177-178]. Эта характеристика «учёно-литературной судьбы» Костомарова, сделанная В.О. Ключевским, глубока, эмоциональна и образна, она несёт на себе отпечаток личности академика изящной словесности, учёного, который исходным пунктом своего собственного творчества избрал труды своего старшего коллеги.

Далеко не все отзывы современников об историографических трудах Н.И. Костомарова были столь восторженными. Многие обоснованно отмечали, что он нередко впадал в крайности, стремясь представить исторические лица в виде живого образа, вводя в исторические труды оригинальные эмоциональные описания. Особенно острым было выступление И.Е. Забелина, обвинившего Н.И. Костомарова в произвольной интерпретации фактического материала и в «злоупотреблении драматическими украшениями там, где молчат источники» [13, с.357]. Этот упрек весьма показателен в контексте наших рассуждений о Костомарове историке и литераторе, о беллетризованной историографии вообще. Учёный был первоклассным источниковедом, он стоял у истоков источниковедения как самостоятельной научной дисциплины, настаивая на важности беспристрастного анализа исторических документов. В то же время, Костомаров-учёный хорошо понимал, сколь многое из летописных фондов утрачено для научного изучения безвозвратно, сколь скудны или кратки архивные источники. Наблюдая многочисленные попытки реконструкции утраченных текстов и документов, он настаивал на том, что это возможно лишь на художественном уровне. Только в сфере литературного творчества возможно проникновение в «дух эпохи» при отсутствии строгой научной методики, с помощью творческого образного мышления, сочетания исторических сведений и художественного воображения при воссоздании картин былого. Как видим, историк и литератор – ипостаси пограничные, но всё же разграниченные в творческом облике Н.И. Костомарова.

Воскресив интерес читающей публики к жанрам исторического очерка, исторической биографии, жизнеописания, исторического портрета, находящимся на границе науки и искусства слова, Н.И. Костомаров, по сути, закрепил право на существование в рамках литературного процесса такой его маргинальной отрасли как художественная историография. О большом спросе на историко-литературные произведения, о перспективности этой сферы словесности свидетельствует успех журнала «Вестник Европы», который И.С. Тургенев назвал журналом Костомарова [14, с. 66], имея в виду влияние известного историка, писателя, этнографа на содержание и общий тон журнала, популярность журналов «Русский Архив», «Русская старина», «Исторический вестник».

Вместе с тем стоит признать, что жанры художественной историографии находились на периферии литературного процесса, на междисциплинарном, историко-литературном пограничье. Однако, осознавая свою «инаковость» (но не второстепенность, малозначительность), они так и не обрели устойчивых, твёрдых жанровых признаков и норм и воспринимаются нами как неканонические.

Цитированная литература

1. Белинский В.Г. Руководство к всеобщей истории // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. – Т. VI. – М., 1955.
2. Черепнин Л.В. Исторические взгляды классиков русской литературы. – М., 1968.
3. Кантор В.К. Среди бурь гражданских и тревоги. Борьба идей в русской литературе 40-70-х годов XIX века. – М., 1988.
4. Смирнов А.Ф. Страницы жизни и творчества историка. Вступительная статья // Костомаров Н.И. Русская история в жизнеописаниях её важнейших деятелей. – М., 2004.
5. Чаадаев П.Я. Статьи и письма. – Л., 1989.
6. Пушкин А.С. Собрание сочинений Георгия Конисского, архиепископа Белорусского / Собр. соч.: В 10 т. – Т. VI.
7. Белинский В.Г. История Малороссии Николая Маркевича // Белинский В.Г. Полн. собр. соч. – Т. VII. – М., 1955.
8. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 15 т. – Т. VIII – М., 1952.
9. Гоголь Н.В. Письмо С.Т. Аксакову. 22 декабря 1844г. // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 15 т. – Т. XII – М., 1952.

10. Максимович М.А. Письма о Богдане Хмельницком // Максимович М.О. Выбранные творы. – К., 2004.
11. Семевский В.И. Николай Иванович Костомаров 1817-1885 // Русская старина. – 1986. – Т. 49.
12. Ключевский В.О. Неопубликованные произведения. – М., 1983.
13. Русский архив. – 1872. – Кн. 1.
14. Тургенев И.С. Письмо А.А. Фету // Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: В 28 т. – М., Л., 1963. – Т. VI.

Анотація

В статті йдеться про проблему художніх достоїнств та жанрову своєрідність історіографічних творів XIX століття. Автор розглядає життєпис, історичний нарис, історичний портрет, історичну біографію як маргінальні та неканонічні жанри, але доводить, що вони посіли своє особливе місце в літературному процесі епохи і не повинні сприйматись як другорядні.

Annotation

The article is centred round the problem of artistic merits and genre nature of historiography of XIX century. The authoress regards historical biography, historical essay, historical portrait as marginal and non-canon genres but affirms, that they keep special place in the literary process of epoch and must not be interpreted as minor genres.

*Стаття надійшла до редакції 5.03.2007
Стаття поступила в редакцію 5.03.2007*

МИР И ГЕРОИ «КАМЕННОГО ГОСТЯ» А.С. ПУШКИНА

«Маленькие трагедии» А.С.Пушкина в последнее время являются объектом пристального внимания исследователей. Диапазон проблематики широк: от автобиографических подробностей и характера героев к проблеме пушкинского мира вообще, к тому, что сейчас называют «космосом» Пушкина. В этой последней области затрагиваются, в частности, и такие проблемы, как взаимосвязь мира и героев в трагедиях, а также апокалипсические мотивы драматического цикла. И об апокалипсических мотивах, и о взаимосвязи мира и героев в произведениях Пушкина заговорили сравнительно недавно - в 80-е годы прошлого века. Поэтому эти темы остаются актуальны и в наше время. Среди наиболее значительных работ, посвященных указанной проблематике, можно отметить следующие: «Опыт драматических изучений» Р. Дуганова, «Поэзия и судьба» В.С. Непомнящего, «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории» Н.В. Беляк и М.Н. Виролайнен, «Пушкинский космос. Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина» М. Новиковой.

Целью данной статьи является рассмотрение проблемы взаимосвязи героев и мира, в котором они действуют. Мы хотим показать, что состояние мира в художественном произведении напрямую зависит от поступков и помыслов героев; более того, что мир способен реагировать на них, отвечать, а значит - вести с героями диалог. Это – не словесный диалог, он происходит на уровне поступков и явлений, и от этого становится только значительнее.

Учитывая проблематику статьи, мы будем опираться, прежде всего, на указанные выше работы В.С. Непомнящего, М. Новиковой и Н.В. Беляк и М.Н. Виролайнен.

В.С. Непомнящий в своей работе «Поэзия и судьба» указал на подвижность пушкинского мира, его устремленность к диалогу с героем: «Феномен мироздания как «действующего лица», с которым человек может сообщаться не путем самоутверждения и монолога, а путем вопрошания и диалога, встал перед Пушкиным»

[1, с.218]. Герой Пушкина вплетен в этот динамичный, постоянно меняющийся мир, и порой вступает с ним в диалог, даже не подозревая об этом. Потому что мир этот, с точки зрения героя, непредсказуем. Об этом пишет и М. Новикова: «В пушкинском мире малое – велико, тихое – громкозвучно, случайное – неслучайно, а твердозапланированное – сплошь да рядом – призрачно» [2, с.121].

А между тем, мир Пушкина имеет вполне стабильные ориентиры, которые объективно не могут менять свое местоположение. Это верх, земная горизонталь и низ, которые к физическим ориентирам, по сути, не имеют отношения, а скорее являются бытийственной вертикалью космоса, сотворенного божественным началом.

Таким образом, герой Пушкина, с одной стороны, совершает свои поступки и вынашивает свои помыслы в сфере земной горизонтали, а с другой – все они оказываются вписаны в божественную вертикаль. Именно поэтому то, что незначительно в плоскости горизонтали, становится значимым в области вертикали. Потому-то поступок героя или его мысль могут обернуться неожиданными последствиями.

Обрисованный нами образ мира характерен и для «Маленьких трагедий» вообще, и для «Каменного гостя» в частности. Обращаясь к проблеме взаимосвязи героя и мира в трагедии, мы также сталкиваемся и с особым типом героя, который предлагает нам автор. Это герой, ведомый страстью, герой-индивидуалист, чья обособленность приводит к отрицанию традиций и устоев миропорядка. В своем стремлении к обретению личной свободы он не знает преград. Вот каким видится герой "Маленьких трагедий" Н. Беяк и М. Виролайнен: «Пушкинский трагический герой обладает такой мерой самостоятельности и обособленности мировоззрения, что претендует не просто на "поправку к мирозданию", не просто участвует в некоем внутреннем конфликте, обнаруженном в мироустройстве, но создает свою собственную, глубоко индивидуальную картину мира, строит свой собственный индивидуальный космос, центром которого является он сам, и космос этот он противопоставляет всему остальному миру» [3, с.86].

Однако, как это ни парадоксально, именно такой герой и нужен был Пушкину, потому что только он мог привести мир в движение. Оказывается, что диалог мира с человеком становится возможен

только тогда, когда человек отходит от должного в мире, поступает миру наперекор, выпадает из общей ценностной системы. Именно таков Дон Гуан, герой «Каменного гостя».

Кроме страстной натуры, крайней индивидуальности и способности «расшатывать» мир, Дон Гуан обладает пограничностью, которая и движет его поступками и помыслами. В чем именно заключается пограничность героя, мы выясним, обратившись к тексту трагедии.

В «Каменном госте» четыре сцены, и каждая из них происходит то на пороге, то при покойнике, то у могилы, и, наконец, в последней героям является ожившая статуя Командора, само воплощение смерти.

Все сцены изображают героя находящимся на пороге живого и мертвого.

Мечтая умереть у ног своей возлюбленной, Дон Гуан мыслит свое место захоронения все там же, у порога:

О пусть умру сейчас у ваших ног,
Пусть бедный прах мой здесь же похоронят,
Не подле праха, милого для вас,
Не тут – не близко – дале где-нибудь,
Там – у дверей – у самого порога...

Желая быть похороненным у порога, герой не просто признает свою пограничность; это желание вообще очень странное для человека-христианина. Тем более что порог, упоминаемый здесь, не порог дома, а порог монастыря, то есть грань между землей освященной и неосвященной. Желая такого захоронения, Дон Гуан желает себе «неполного» или «неспокойного» упокоения. Опираясь на это высказывание героя, мы не можем не признать, что он сам себя ориентирует в пространстве, сам себя определяет во всем, сам организовывает свою жизнь и свою смерть. Точнее сказать – желает организовывать, потому что последнее слово будет сказано не им. Как окажется впоследствии, герой будет лишен и такой могилы, он вообще будет ее лишен, потому что последняя ремарка трагедии – «проваливаются».

Из всего вышесказанного вырисовывается новый облик Дон Гуана. Это не просто герой-индивидуалист, стремящийся к абсолютной свободе, но герой, застрявший где-то между миром праха и земным миром и стремящийся выйти из этого состояния. Чтобы достичь своей цели, герой не брезгует ничем, для него все

средства хороши: соблазнить ли женщину, убить ли соперника – не имеет значения. Все, к чему бы ни прикоснулся герой, разрушает мировые и человеческие ценности, а вместе с ними и миропорядок. Таким образом, вина Дон Гуана заключается не в том, что он «портит» женщин, и не в том, что он легко отправляет на тот свет всякого, кто станет у него на пути, а в том, что он разрушает космический порядок, вносит своими поступками в мировой космос хаос. Казалось бы, это сближает нашего героя с героем античных трагедий, но на самом деле только отдаляет: античный «разрушитель» таковым становится по велению самого мира, через него восстанавливается космос, герой же «Каменного гостя» таковым становится по собственной воле, миру вопреки. Трагический итог «Каменного гостя» заключается в том, что Дон Гуан окончательно определяется как герой-разрушитель. Его способность созидать через любовь терпит фиаско – женщины, которых он любит, близки к смерти (болезненная Инеза, демоническая Лаура, вдовствующая Анна), а, следовательно, его любовь оказывается с червоточиной.

Проследим ту цепочку женских персонажей, которая предстает перед нами в трагедии. Первые женщины, которых упоминает герой – женщины тех мест, где он был в ссылке.

Увидел я, что с ними грех и знаясь—
В них жизни нет, все куклы восковые.

Однако женщины болезненные или стоящие на пороге жизни и смерти все же привлекают героя. Подтверждение тому – Инеза:

...странную приятность
Я находил в ее печальном взоре
И помертвелых губах. Это странно.

А голос

У ней был тих и слаб – как у больной.

Следующей женщиной Дон Гуана в трагедии является Лаура, хотя нам известно, что герой знаком с ней уже давно. Один из героев «Каменного гостя» – Дон Карлос – называет ее «милый демон», и демонизм Лауры оказывается не пустым звуком: ее неангельская натура обнажается в тот момент, когда в ее комнате Дон Гуан убивает Дона Карлоса. В ее реплике по поводу этого удручающего события нет ничего, кроме легкой досады:

Эх, Дон Гуан,

Досадно, право. Вечные проказы –
А все не виноват.

И, наконец, последняя женщина в жизни Дон Гуана - Дона Анна. Она видится герою и ангелом небесным, и богиней, которой он был бы рад служить рабом. В совершенстве этой женщины Дон Гуан ищет земного счастья и небесных благ, и, кажется, что они достижимы, но в конечном итоге эта любовь приводит к смерти героя.

Внимательного читателя не может не настораживать та невероятная легкость, с которой Дона Анна прощает Дон Гуану смерть мужа и из неутешной вдовы превращается в светскую даму. Невероятно быстрое преобразование героини сближает ее и с Лаурой, и с самим Дон Гуаном (вообще, герои «Каменного гостя» чрезвычайно скоры в принятии решений). Дона Анна делает шаг в сторону личной свободы. Она преступает традиции и принятые нормы морали, когда дарит герою поцелуй. А как принято себя вести вдове, она прекрасно знает:

Я грешу,
Вас слушая, – мне вас любить нельзя,
Вдова должна и гробу быть верна.
... О, Дон Альвар уж верно
Не принял бы к себе влюбленной дамы,
Когда б он овдовел. – Он был бы верн
Супружеской любви.

Традиция нарушена героиней дважды: возлюбленный принят вдовой да еще и награжден поцелуем. Особенно интересен тот факт, что стук в дверь ожившей статуи раздается именно тогда, когда Донна Анна решается на поцелуй:

Какой ты неотвязчивый! на, вот он.
Что там за стук?

Цепочка женщин в «Каменном госте» выстраивается по логике «от праха к небесам». Причем, это логика Дон Гуана, ведь все женщины поданы читателю с его точки зрения. Через любовь в «идеальной» женщине (Доне Анне) герой пытается достичь небес, но его избранница оказывается не так уж идеальна, и вместо ожидаемого результата – приобщения к ангельскому, – герой приближается к смерти.

Смерть героя в тот момент, когда он думает, что достиг своей цели; явление ожившей каменной статуи, нарастание присутствия

смерти от сцены к сцене – не что иное, как доказательства пришедшего в движение мира, его ответной реакции на поступки героя. К тому же, если внимательно присмотреться к персонажам трагедии, то окажется, что не только Дон Гуан повинен в нестабильности мира, в проникновении в него хаоса.

Герои «Каменного гостя» как бы смотрятся друг в друга, время от времени сливаются, а затем вновь обретают индивидуальность.

Так, «милый демон» Лаура оказывается женской ипостасью Дон Гуана, а его мужским двойником, как это ни парадоксально, становится Дон Карлос. Сближает персонажей их решительность и быстрота в принятии решений.

С другой стороны, Дон Карлос является и двойником убитого Гуаном Командора, потому что он его родной брат, а кроме того, еще и «угрюмый гость» (по мнению Лауры). Поединок Дон Гуана с Доном Карлосом – повторение поединка с Командором, обе дуэли имеют одинаковый исход. Через близость с Дон Карлосом Дон Гуан сближается с самим Командором.

В этой всеобщей взаимосвязи героев, как мы уже заметили, сливаются не только мужские персонажи, но и женские, женское начало сближается с мужским. И это не может не настораживать, поскольку «червоточина» обнаруживается не в одном герое, а проникает и в других, что становится уже не индивидуальной чертой персонажа, а объективным качеством населения «Каменного гостя».

Есть еще одна черта, которая роднит многих героев трагедии – это их способность жить мгновением. Отсюда и легкомыслие в поступках, и легкость в принятии решений. Память, прошлое, мысли о вечном их волнуют мало, а если такое случается, то ненадолго. Особое легкомыслие наблюдается в мыслях и поступках Дон Гуана и Лауры. Даже скорбящая Дона Анна, увлекшись новым чувством, забывает о погибшем муже и дарит его убийце поцелуй, тем самым не только предавая память о супруге, но и поправ общечеловеческие ценности. Становится ясно, что разрывы родственных связей, потеря памяти об умерших, обесценивание таких понятий как жизнь и смерть, – все это разрушает стабильность мира трагедии. Мир приходит в движение и «произносит» ответную реплику. Ею становится смерть Дон Гуана.

Однако, даже устранив главного виновного, мир не может восстановить тот порядок и гармонию, которые он разрушил: «...

объективный порядок культурного космоса, даже уничтожая героя, не кладет границ его страсти. Атом трагического парадокса остается в мире и как щепотка бродильных дрожжей перестраивает его структуру». [3; 87] А мы убедились, что не один Дон Гуан расшатывает миропорядок «Каменного гостя». Так что же говорить о степени того разрушения, которое приносят в мир еще живущие герои?

Подводя итоги, мы делаем вывод, что вина в расшатывании устоев миропорядка лежит не на одном Дон Гуане, но и на многих других персонажах трагедии. Мировая гармония нарушается, и это приводит к воистину апокалипсическим последствиям, в чем мы можем убедиться, если обратимся к последней трагедии цикла – «Пиру во время чумы».

Цитированная литература

1. Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. М., 1983.
2. Новикова М. Пушкинский космос. Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина М., 1995.
3. Беляк Н.В., Виролайнен М.И. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 14. Л., 1991.

Анотація

У статті проаналізована проблема співвідношення герою та світу у трагедії «Кам'яний гість» О.С. Пушкіна. Автор показав, що вчинки та думки героя руйнують загальнолюдські традиції та цінності, а разом з ними й світову гармонію.

Anotation

This article analyses the problem of the correlation of the hero and the world in the tragedy «Stone visitor» by A. Pushkin. The author showed that actions and thoughts of the hero destroy the human traditions and values and, at the same time, the world harmony.

*Стаття надійшла до редакції 21.11.07
Стаття поступила в редакцію 21.11.07*

**ПРОСТРАНСТВО СНА.
К ВОПРОСУ О ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ
ОРГАНИЗАЦИИ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ
20-30 гг. XIX ВЕКА**

В проблеме пространственно-временной организации одного из самых интересных и незаслуженно забытых явлений русской литературы – фантастической повести конца 20-х – начала 30-х гг. XIX века, остро стоит вопрос о роли такого конституирующего элемента произведения как пространство сна. Дело в том, что мотив сна является одним из наиболее устойчивых мотивов и характеризуется высокой степенью повторяемости в произведениях разных авторов. Таким образом, возникает задача типологической идентификации пространства сна, выяснения его природы и роли, которую оно выполняет в пространственно-временной организации произведения в целом. А учитывая традицию писателей-романтиков изображать в пределах одного топоса два различных и даже противоположных по своим характеристикам пространственно-временных типа – реальный и ирреальный – и высказывание Ю.В.Манна о мотиве сна, целью которого являлось не только создание в произведении ситуации «другой жизни», но и «замаскировать ее [жизни – Н.Д.] ирреальную природу» [1, с.59], можно сформулировать вопрос: является ли сон одним из выше названных типов пространств или же это самостоятельное пространство особого свойства, обладающее индивидуальными характеристиками и законами.

Если обратиться к статье И.Б.Роднянской, впервые вышедшей в «Краткой литературной энциклопедии» и переизданной в 2003 году, где перечислены способы авторской «манипуляции временем», «в результате которых намного резче становятся и осознаются композиционные грани произведения (сжатое авторское изложение, ускоряющее бег сюжетного времени; описание, останавливающее его ход ради обзора пространства; драматизированные эпизоды, композиционное время которых идет более или менее «в ногу» с сюжетным временем)» [2, стлб. 1175],

становится очевидным, что сон фантастической повести не относится ни к одному из них, потому как в отличие от снов-отступлений (вынесения «повседневных, многократно действующих на человека обстоятельств за рамки времени действия» [там же, с.1176]), фантастический сон является пространством, в котором совершаются значимые действия, определяющие жизнь героя. Здесь можно говорить о своеобразном воплощении хронотопа порога: моменте перехода из реального типа пространства в ирреальный. Например, в повести Н.В.Гоголя «Майская ночь, или Утопленница» сон Левка начинается с обозрения ирреального пространства: «...ночь казалась перед ним еще блистательнее. Какое-то странное, упоительное сияние примешивалось к блеску месяца... Серебряный туман пал на окрестность ... С изумлением глядел он в неподвижные воды пруда: старинный господский дом, опрокинувшись вниз, виден был в нем чист и в каком-то ясном величии» [3, с.200-201], но в продолжение сна совершаются события, значимые не только в пределах этого пространства, но и в реальном, «дневном» существовании героя (он получает записку, согласно которой голова не только должен был женить Левка, но и починить мосты и даже «...не давать обывательских лошадей...судовым паничам» [3, с.206]). В «Страшной мести» именно во сне Катерине впервые открывается то, что ее отец – колдун; в «Портрете» Чартков сначала во сне получает тысячу червонных, впоследствии приведших его к гибели; в «Страшном гадании» А.А.Бестужева-Марлинского события сна открывают герою страшные «следствия безумной любви» [4, с.339]; в «Космораме» князя Одоевского Элиза во сне получает наставления о дальнейшей манере общения с мужем и т.д, и т.д. Эти и многие другие примеры свидетельствуют о том, что перед нами не просто способ «игры со временем» в пределах определения заданного пространственного типа, но изображение принципиально нового пространства, одной из основных временных характеристик которого является отсутствие границ между прошлым и будущим, что тесным образом сближает сон с мотивом прозрения. С этой точки зрения интересны размышления Дж.У.Данна, согласно которым «каждому во сне дана толика индивидуальной вечности, которая позволяет ему увидеть ближайшее прошлое и недалекое будущее» [5, с.175]. А если обратиться к началу предполагавшегося продолжения

«Косморамы», сохранившегося в архиве В.Ф.Одоевского и озаглавленного «Тринадцатый час», где говорится о том, что «между полночью и часом утра проходит странное время, не замеченное земными часами, но которое ощущается душою, ибо она в этот чудный час проживает века» [цит. по: 6, с.629], становится очевидным, что всякий момент сна – это ситуация проживания неограниченной по внутреннему времени «другой жизни» в ограниченном отрезке внешнего времени «реальной» жизни героя, время-мгновение, которое – по определению М.М.Бахтина – как бы не имеет длительности и выпадает из нормального течения биографического времени [7, с.183].

Обратимся еще к одному моменту, указывающему на принципиальную важность пространства сна. Интересно, что в пределах одного структурно-смыслового единства, момент проживания героем «другой жизни» в пределах пространства сна (параллельного пространству обычной жизни героя), соотносимый с мотивом прозрения, реализуется на двух уровнях: смысловом и структурном, что придает пространству сна ценностно-смысловую отмеченность. На композиционном уровне мотив прозрения, выраженный формой сна, представляет собой пролепсис – «рассказ, забегающий вперед основного повествования, чтобы объяснить значимость совершающихся в настоящем событий» [8, с.90]. В работе «Время и рассказ. Конфигурации времени в вымышленном рассказе» П.Рикёр, вслед за Женнетом, определяет событие рассказывания, как «рассказывание о чем-то, что само по себе не является рассказом», а «просто передается, воссоздается (*wie dergabe*); с другой стороны, то, что рассказывается, по сути, представляет собой темпоральный образ жизни», но «сама жизнь не рассказывается, а проживается» [8, с.85]. Поэтому исследователь различает время рассказа (*erzähl zeit*) – хронологическое время, «чьим эквивалентом является число страниц и строчек опубликованного произведения» – и рассказываемое время (*erzählte zeit*) [8, с.84-86]. С этой точки зрения объем и границы сна символически значимы. Например, с позиции «хронологического времени» сон героя в «Страшном гадании» по объему приблизительно равен основному повествованию, описание событий сна Чарткова из гоголевского «Портрета» занимает около пяти страниц, ровно столько же, сколько понадобилось для описания всех событий от начала повествования до момента сна.

Следовательно, действия, совершаемые героем в пределах пространства сна и происходящие события, исключительно значимы: герой Антонио сначала умирает во сне, а потом и наяву, в том же порядке Владимир получает письмо от матери (А.К.Толстой «Упырь»), воскресает граф Б*** и умирает Софья (В.Ф.Одоевский «Косморама»), предстает в облике колдуна отец Катерины (Н.В.Гоголь «Страшная месть»). Можно привести пример и из повести «Портрет» Н.В.Гоголя, о которой уже упоминалось. Хотя исследователи по способу изображения действительности относят ее к реализму, следует помнить, что творчество писателя никогда не было «рисовкой... действительности» [9, с.172], а сам автор отмечал, что у него «никогда не было стремления быть отголоском всего и отражать в себе действительность, как она есть вокруг нас» [10, с.274]. Сама повесть имела две редакции: «Арабесок» (1835 г.) и «Современника» (1842 г.), но, несмотря на осуждение В.Г.Белинским первой редакции за чрезмерную фантастичность, в окончательном варианте она не была полностью снята: пространство сна стало одной из форм проявления ирреального пространства. «Романтическое внутреннее содержание, – по справедливому замечанию Г.В.Ф.Гегеля, – в состоянии обнаруживать себя при любых обстоятельствах» [11, с.602], а определенная фантастичность произведения, его хронологические рамки, способ репрезентации пространства сна, основные характеристики и символическая отмеченность позволяют нам обращаться к этому произведению в рамках заявленной темы.

В повести «Портрет» момент сна особенно значим: во-первых, как уже оговаривалось, сон – это текст в тексте, пролепис: тысячу червонных, впоследствии появившихся в реальной жизни, Чартков впервые получает именно во сне. Эта неразрывная связь будущего с настоящим и прошлым, напоминает об известном парадоксе времени, при котором сопрягаются внешне противоположные понятия. Так о будущем мы можем сказать, что оно станет прошлым, а любой конкретный отрезок прошлого всегда был будущим по отношению к другому отрезку времени. Этот феномен впервые описал Аристотель в «Физике»: «У времени ... одни части уже были, другие – будут, и ничто не существует. А «теперь» не есть часть...» [12, IV 10, 218 а 1-7]. Так, образ времени, если следовать рассуждениям Аристотеля, далек от его геометрической

модели. Время нужно было бы представить не линией, а скорее точкой, в которой имплицитно присутствуют все временные характеристики отдельно взятого пространственного типа.

Во-вторых, пространство сна не вариативно реальному или ирреальному пространствам, но соединяет в себе черты и бытового, и фантастического. Будучи естественным продолжением реальной жизни героя, нам репрезентируется пространство, в котором ход событий и образы диктуются законами ирреального мира. Это объясняется тем, что герои вследствие разных причин не принадлежат полностью бытовому миру, поэтому предположительно «чужой» им мир и обретает на них – героев – некоторые права. Обычно переход из состояния «внешней жизни» героя в пространство сна совершается «невольнo», «неожиданно», независимо от желания или нежелания действующего лица. Начало сна внешне никак не отмечено, но момент появления, а точнее, **проявления** акцентируется автором. Сравним: «Между тем товарищ мой, стоя сзади меня на коленях, произносил непонятные заклинания; но голос его затихал постепенно; он роптал уже подобно ручью, катящемуся под снежною глыбою...]подчеркнуто мной – Н.Д.] — Идет, идет! — воскликнул он, упав ниц» [4, с.326], или «Не знаю, как рука моя вырвалась из рук мертвеца: я почувствовал себя свободным, и животный инстинкт заставлял меня кидаться в разные стороны, чтоб избежать обваливающихся стропил... В эту минуту только я заметил перед собою как будто белое облако» [13, с.347], или «Чартков закутал портрет простыней, лег в постель, стал думать о бедности», «а между тем глаза его невольнo глядели сквозь щелку ширм на закутанный простыней портрет. Сиянье месяца усиливало белизну простыни, и ему казалось, что страшные глаза стали даже просвечивать сквозь холстину. Со страхом вперил он пристальнее глаза, как бы желая удостовериться, что это вздор. Но наконец уже в самом деле...он видит, видит ясно: простыни уже нет... портрет открыт весь и глядит мимо всего, что ни есть вокруг, прямо в него, глядит просто к нему вовнутрь.... У него захолонуло сердце. И видит: старик пошевелился и вдруг уперся в рамку, обеими руками» [14, с.97]. Таким образом, переход выделяется графически (многоточие), описанию бытовых действий характерна растянутость и неопределенность, что достигается глагольной формой прошедшего длительного времени. Времени сна (соотносимого

здесь с характеристиками течения времени ирреального пространства) присущи ускоренность, быстрая и частая смена последовательности действий. Если при изображении бытового пространства автор использует описательные и драматизированные эпизоды, позволяющие максимально приблизить эту модель времени к реальной, то при описании событий, совершающихся в пространстве сна – переходе к ирреальному – наблюдается ускоренный бег времени, чему способствует сжатое авторское повествование, отсутствие ретроспекций, широких панорам и диалогов. Значима и глагольная форма прошедшего совершенного времени: «воскликнул он», «я заметил» «старик пошевелился», «уперся в рамку», «приподнялся на руках», «выпрыгнул из рам». Кроме этих примет переход от состояния бодрствования ко сну внешне ничем не выражен. Но обнаруживается пороговый характер пространства сна: с его помощью очерчиваются границы реального и ирреального миров и вся условность этих границ. С другой стороны, в условиях пространства сна способ течения времени соотнесен с простором этого мира и не отличается от способа движения во времени в мире бытовом.

Фантастический мир – это мир, где отменены все границы, где совмещается несовместимое и вообще исчезает какая-либо определенность, в условиях которого герой не может существовать, так как он уже не ощущает той внутренней меры, которая является непременным условием жизни человека и его внутренним центром. Сам герой, вовлеченный в оба типа пространства, не только осуществляется «в соответствии с законами этих пространств» [15, с.278] (например, ратификация чувственной формы существования фантастического мира), но в пограничной ситуации сна может соотносить свое время со временем иномира. Для этого необходимы концентрация (как средоточие внутренних сил), отчаяние (решимость) или крик (как протест против бездействия): «Я кончался, но с неизъяснимым мучением души и тела. Судорожным последним движением я сбросил с себя тяготеющее бремя...все виденное мною был только сон...» [4, с.338], «Руневский увидел, что это не Даша, а Прасковья Андреевна. Он громко закричал и проснулся» [16, с.61], «С непостижимым трепетом и томительным биением сердца схватил он записку и... проснулся» [3, с.204]. Интересен с этой точки зрения сон Чарткова. Во время сна герой просыпается три раза, и эти три момента

пробуждения построены по одной модели: «Полный отчаяния, стиснул он всею силою в руке своей сверток, употребил все усилие сделать движенье, вскрикнул – и проснулся» [14, с.98], «С воплем отчаяния отскочил он – и проснулся» [14, с.99], «Господи, боже мой, что это! – вскрикнул он, крестясь отчаянно, и проснулся» [14, с.100]. Посредством пробуждения герой ускоряет бег сюжетного времени, «вырезая» из него опасные для своего существования моменты. Например, ни нам, ни Чарткову не известно, как старик вернулся и отнял деньги, так как художник обнаруживает себя уже в тот момент, когда «старик ушел в рамки, мелькнула даже пола его широкой одежды» [14, с.99]. Движение во времени сопровождается перемещением в пространстве. Так, Чартков сначала лежит на кровати, после первого пробуждения «заметил он, что не лежит в постели, а стоит на ногах прямо перед портретом» [14, с.99], а после второго – обнаруживает, что «лежит на постели в точно таком положении, как заснул» [14, с.99]. Подобные перемещения в пространстве можно пронаблюдать и в других произведениях, к анализу которых мы обращаемся в этой статье.

Значимо и то, что герой, равно как и читатель, узнает о сюжете своего сна только после пробуждения, а автор настаивает на достоверности происходящего: «нет, то был не сон» [13, с.331], «так живо, как будто наяву» [3, с.204], «в самом деле» [14, с.97], – что свидетельствует об утверждении сна как особой реальности, обладающей своей временной и пространственной протяженностью: передвижение героя в данном «сюжетно значимом локусе» [17, с.483] возможно во всех направлениях, а время может длиться сколько угодно долго, органическим образом воплощая в пределах одного художественного пространства неразрывную связь прошлого, настоящего и будущего, иными словами, всю полноту времен.

Цитированная литература

1. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М., 1988.
2. Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство // Литературная Энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина – М., 2003.
3. Гоголь Н.В. Майская ночь, или Утопленница // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7т. – Т.1. – М., 2006.

4. Бестужев-Марлинский А.А. Страшное гаданье // Бестужев-Марлинский А.А. Собр. соч.: В 2т. – Т.1. – М., 1981.
5. Данн Дж.У. Опыт со временем // www.booking.org/main/d/12102
6. Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820-1840 гг.): Сб. произведений. – Л., 1990.
7. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб., 2000
8. Рикёр П. Время и рассказ. Конфигурации времени в вымышленном рассказе: В 2 т. – Т.2. – М.; СПб., 2000.
9. Розанов В.В. Мысли о литературе. – М., 1989
10. Гоголь Н.В. О «Современнике» // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7т. – Т.6. – М., 2006.
11. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 2-х т. – Т.1. – СПб., 2001.
12. Аристотель. Физика // Аристотель. Соч. в 4-х томах. Т.3. – М., 1978
13. Одоевский В.Ф. Косморама // Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. – М., 1989.
14. Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7т. – Т.3. – М., 2006.
15. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. — М.: Просвещение, 1988.
16. Толстой А.К. Упырь // Толстой А.К. Собр. соч.: В 4т. – Т.2. – М., 1969
17. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995.

Анотація

У статті розглядаються особливості просторово-часової організації фантастичних повістей 20-30 років ХІХ сторіччя, де центральне місце займає простір сну. Доводиться, що простір сну є автономним простором особливого типу, що органічно поєднує характеристики реального та фантастичного світів з власними індивідуальними характеристиками, де у межах єдиного просторово-часового локусу втілюється уявлення про цілісний зв'язок минулого, теперішнього та майбутнього.

Annotation

The article is devoted to some peculiarities of the Space-and-Time's organization of fantastic novels of first third of the XIX-th century, and Space of Dream especially. It is proved that it is the autonomous space of original type that unites its own characteristics with characteristics of real and unreal worlds. And idea as for the strong tie of the Past, Present and Future is embodied in the common locus of Space-and-Time.

Стаття надійшла до редакції 21.02.07
Стаття поступила в редакцію 21.02.07

УДК 82' 0

Шестакова Э.Г.

СТИХОТВОРЕНИЕ Н.ГУМИЛЕВА «ИНДЮК» В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ МОТИВА ДЕТСТВА

Мной уже была затронута и в общих чертах описана проблема детства в художественном мире Н.С. Гумилёва [1]. В частности, в этой статье указывалось на следующие ведущие моменты для понимания мотива детства в поэзии Н.С. Гумилёва.

Так, уже в 20 – 30-х гг. XX ст. критик А.Я. Левинсон отметил, хотя и вскользь, *мудрую детскость* поэмы «Мик» [2, с.459], а затем, в конце 90-х гг. Вяч.Вс. Иванов в статье, открывающей сборник стихотворений Н.Гумилёва [3], пожалуй, единственный из исследователей обратил внимание на особую роль детства в мире поэта. Размышляя о специфике отношения Н. Гумилёва к своей биографии, осмысления ее как продолжения творчества, а творчества – как продолжения биографии, Вяч.Вс. Иванов написал о важности для поэта темы детства. Анализируя известное стихотворение «Память», он сделал акцент на детстве как одномоментом срезы жизни лирического героя. При этом исследователь актуализировал мотив детства характерной для модернизма постнищеванской идеей сверхчеловека и ее сложного преодоления в мире Н. Гумилёва. Упомянув, в общем, о проблеме детства, Вяч.Вс. Иванов уже не возвращался к ней. Он завершил затронутый разговор о детстве лишь как об обязательном факте

эмпирической биографии поэта, нашедшем неперменное для Серебряного века воплощение в его поэтической биографии.

При первичном приближении к поэтическому миру Н. Гумилева, когда, по тонкому наблюдению С.К. Маковского, веришь поэту на слово, вполне может показаться, что в этом, переполненном, порой даже чрезмерно плотно представленном различными культурами, самыми невероятными временами, пространствами, героями мире, нет места детству и ребенку. Если при этом не говорить о поэмах «Мик» и «Звездный ужас», как о произведениях явно близких к романтической трактовке мира и, естественно, типологически сходных в изображении детства и ребенка с Серебряным веком. Относительно поэмы «Мик» на это специально указывают, в частности Г. Гальский, сопоставляя ее с произведениями Р. Киплинга [2, с.463], и Р.Н. Иванов-Разумник, отсылая к «Мцыри» Ю. Лермонтова как к литературному истоку поэмы Н. Гумилёва [2, с.464].

Однако непосредственное погружение в мир Н. Гумилёва, когда происходит своеобразное преодоление чрезмерно манифестированной и явно иронично-игровой позиции лирического героя, обнаруживает необычайный по своей сущности и по авторскому решению стройный мотив детства.

Причем, мотив детства у Н. Гумилёва почти всегда крайне неожиданным, парадоксальным образом переплетается и взаимодействует с мотивами любви и одиночества, оставленности мира и предельного, не-детского знания о нём. Анализ стихотворений «Дон Жуан», «Царица, иль, может быть, только печальный ребенок»..., «В саду», «Однообразные мелькают...» показал, что мотив детства появляется всегда семантически и эстетически внезапно, обнаруживая и обнажая такие немислимые глубины бытия мира и человека, которые возможно ощутить лишь через наивное прозрение-сопоставление принципиально разнородного, удаленного и отделенного друг от друга устойчивым культурным опытом, культурным фондом памяти, для которого значим *побочный чувственный смысл* явлений (Э. Сепир).

Мотив детства в мире Н. Гумилёва даже при всей его, мира, направленности на необычайность, стремление смешать все нормальные представления, слишком аномальный по своей сущности. Он, как правило, сочетается с несвойственными и даже антитетичными для него мотива любви, болезни,

Богооставленности, обнаруживая именно через них свою аномальную сущность, трагически-космические, не конвенциональные основания и ценности мира.

При этом в статье специально оговаривалось несколько моментов, которые важны для меня и сейчас, в логике рассуждений о проблеме детства в стихотворении «Индюк», вошедшем уже в посмертный сборник поэта [3]. Так, при всей значимости и для культуры Серебряного века и для всей последующей за ней культуры XX ст. открытий З. Фрейда, фрейдизма и психоанализа, художественный мир Н. Гумилёва не рассматривается с психоаналитических методологических подходов. Как представляется, фрейдизм в литературоведении направлен не столько на уникальность, самостоятельность и самоценность внутренней сущности художественного произведения, а на его жесткую взаимосвязь и обусловленность прежде всего внешней, публично-социальной сферой бытования человека. Меня же интересует в первую очередь именно художественный мир как особая эстетическая реальность.

Кроме того, мотив детства в поэзии Н. Гумилёва, не рассматривается и с позиции социальных отклонений, извращений, которыми полны произведения, например, Ф. Достоевского, В. Набокова, делающих акцент на социально-психологических, культурно-общественных проблемах. В таком случае детство актуализируется, в первую очередь, тем, что М. Фуко определял как сфера великого неразумия или неразумного, и воспринимается в статусе некоего условного *пространства изоляции* (М. Фуко). В него человек заточен не только в силу естественных возрастных особенностей, но и общественно-культурным опытом, отгораживающим, локализирующим любую инаковость. А детство, преимущественно, воспринимается и осмысливается в понятиях инаковости относительно нормального и нормирующего мира взрослого человека. Но мир поэзии Н. Гумилёва, фактически, не знает такого рода отношений, когда смысловой и эстетический акцент делается на социально-общественных, культурно-нравственных аспектах бытия, соотношения детства и взрослости.

В статье также отмечалось, что в художественном мире Н. Гумилёва все же есть несколько стихотворений, непосредственно посвященных детству. Это «Детство», «Детская песенка», «Индюк», «Девочка». В них поэт именно изображает детство как

особое, невозвратимое, милое и навсегда утраченное душевное состояние, о котором помнит и которое пытается воспроизвести лирический герой – взрослый, умудренный жизнью человек. В этих стихотворениях Н. Гумилёв, скорее, идет за общекультурной и общепозитической традицией осмысления детства, актуализируя вполне уже знакомые по русской литературе смыслы и проблемы, соотносимые с детством. Это и наивность, открытость, непосредственность ребенка, его близость природе и удаленность от цивилизации, до-культурная бесхитростная и естественно простая тяга к смерти как к такому же инаковому состоянию, что и само детство. Однако, если образ детства традиционен, а порой даже хрестоматиен в своем решении, когда, например, лирический герой, вспоминая себя ребенком, вполне ожидаемо, в контексте стабильных представлений о детстве и взрослости признается:

Я ребенком любил большие,
Медом пахнувшие луга.
Перелески, травы сухие
И меж трав бычачьи рога

Каждый пыльный куст придорожный
Мне кричал: «Я шучу с тобой,
Обойди меня осторожно
И узнаешь, кто я такой!»

«Детство» [4, 232],

то мотив детства иной по своей сущности. И под этим углом зрения интересно проанализировать одно из поздних стихотворений Н. Гумилёва – «Индюк» (1920).

Именно в этом стихотворении образ и мотив детства удивительно тонким образом встречаются, обнажая предельную сплетенность и значимость оксюморонных, общекультурно-индивидуальной по своей сущности, памяти, мира и человека у Н. Гумилёва. В «Индюке» *мудрая детскость*, иронически осмысленный и в полной мере принятый опыт взрослого человека, рассудительная обреченность и безысходность циклически проживаемой жизни обнаруживают некую неустойчивость, неважность и в то же время неустранимость, судьбоносность.

На утре памяти неверной
Я вспоминаю пестрый луг,
Где царствовал высокомерный

Мной обожаемый индюк.

Была в нём злоба и свобода,
Был клюв его, как пламя, ал,
И за мои четыре года
Меня он остро презирал.

Ни шоколад, ни карамели,
Ни ананасная вода
Меня утешить не умели
В сознании моего стыда.

И вновь пришла беда большая,
И стыд, и горе детских лет:
Ты – обожаемая, злая –
Мне гордо отвечаешь: «Нет!»

Но все проходит в жизни зыбкой –
Пройдет любовь, пройдет тоска,
И вспомню я тебя с улыбкой,
Как вспоминаю индюка.

«Индюк» [4, 312],

Внешне стихотворение построено на явном сопоставлении мира детства и мира взрослого человека, сопряженных живой памятью, яркими воспоминаниями, которые стали прочным и ничем не устранимым опытом восприятия и переживания жизни. Мир детства и мир взрослости к тому же в одинаковой мере актуализируются иронией, самоиронией, игрой, которые образуют дистанцию и между прошлым человека, и между его настоящим, и даже между ним и его будущим, создавая стойкое мировоззренческое семантическое пространство. Оно, кажется, почти непроницаемо для глубинно-потаенных чувств, подлинных эмоций, переживаний лирического героя.

Сопряжение, точнее даже, прямое и развернуто обоснованное сопоставление детство/взрослость, индюк/возлюбленная, детское бессилие, горе и стыд перед индюком/отчаяние, беда, тоска из-за отказа женщины изначально настраивают на шутливо-забавное, утонченно-ироничное, безразлично-изящное восприятие и признание любовной неудачи. При этом не состоявшаяся любовь и

в детстве, и во взрослости в равной мере приняты памятью, уравниены ею и, фактически, стали значимой и вполне уже осмысленной, иерархически принятой частью жизни лирического героя. Именно тотально ироническое восприятие любовных неудач, что *на утре памяти неверной*, что сейчас, во взрослой жизни, что в будущем, когда *пройдет любовь, пройдет тоска*, как того, что действительно помнится, выступает аксиологической основой памяти, не позволяет рассматривать мир и лирического героя как циничных, не знающих подлинных ценностей. Память и детство выступают, казалось бы, теми ипостасями, которые и конституируют жизнь человека.

При таком подходе, когда действительно веришь Н. Гумилёву на слово, детально описанный мир детства, припомненная и воспроизведенная с мельчайшими подробностями психология детского восприятия мира, жизненных ценностей, себя кажутся вполне приемлемыми, семантически и эстетически емкими образами для постижения глубины чувств взрослого человека. И здесь уместна идея Вяч. Вс. Иванова о роли памяти в художественном мире поэта, когда «подобно современным нейропсихологам, установившим реальность одномоментных срезов жизни, которые существуют в памяти человека, Гумилёв обзирает такие срезы своей жизни, называя их «душами»...» [3, с.14-15]. Ироничность и отчужденность, равно применяемые для осмысления разнородных одномоментных срезов жизни (детского, в котором господствовала восторженная любовь-обожание к индюку, и взрослого, определяемого любовью-обожанием к женщине) вполне можно трактовать как то, что позволяет проявиться и состояться памяти. И более того, цельности и даже целостности лирического героя. И в таком случае детство – это первичный и наиболее сильный, глубокий образ, который впоследствии естественно и вполне закономерно определит настроения, взгляды, жизненные позиции взрослого человека, что вполне подтверждается и открытиями З. Фрейда, и изысканиями современных нейропсихологов.

Однако если следовать за такой логикой рассуждений, которую определяют и сам текст стихотворения, и наблюдения исследователей гумилёвского мира, то один важный вопрос все же останется не проясненным. При всей внешне демонстративно выраженной двух частности стихотворения наблюдается явная

аксиологическая дискриминация мира взрослости. Миру детства, миру прошлого и миру взрослости, миру реального и гипотетического настоящего (не случайно, в последней строфе будущее разворачивается как фактически состоявшееся и наполненное вполне предсказуемыми и стабильными смыслами) отводится формально равное внимание (по три строфы). Именно это и создает стойкий эффект равнозначного сосуществования, сопоставления разнообразных одномоментных срезов жизни. Но если детство, при всей изначально и убежденно провозглашаемой *памяти неверной*, все же вспоминается в деталях, чрезмерно ярких и конкретных образах (*пестрый луг, высокомерный индюк, шоколад, карамели, ананасная вода*), четких настроениях (*мною обожаемый индюк, Меня утешить не умели / В сознании моего стыда*), то настоящее, наоборот, излишне размыто и необоснованно схематично, даже обобщенно-стереотипно. Если индюк помнится в нюансах, причем чувственных (*Была в нём злоба и свобода, / Был клюв его, как пламя, ал*), то возлюбленная, к тому же только сейчас причинившая боль непонимания и неприятия, фактически не видится. Она даже не ощущается как не то, что самоценное, но хотя бы самостоятельное существо. Во всем стихотворении ей посвящено две строки, предельно культурно и литературно тривиальным образом, представляющие неудавшуюся, отвергнутую любовь, недостижимую возлюбленную:

Ты – обожаемая, злая –

Мне гордо отвечаешь: «Нет!»

При этом характеристики индюка из детства полностью перенесены, до культивируемой тождественности, на женщину: они оба обожаемы, горды, злы, в одинаковой мере причиняют *беду большую, стыд и горе* и вспоминаются *с улыбкой*. Пожалуй, единственное, что их различает, так это степень возвеличения и восхищения. Индюк оказывается для лирического героя более значимым и даже во взрослом состоянии более недостижимым, чем женщина: он по-прежнему не просто вспоминается, но именно видится, как тот, кто *царствовал высокомерный* и в ком *была злоба и свобода*, а она – всего лишь *обожаемая, злая, гордая*, принеся *тоску*. Более того, и стихотворение называется «Индюк», изначально и однозначно апеллируя тем самым к значимости образов, памяти и опыта детства, их, а не взрослости. Хотя, казалось бы, вполне понятно, что сопоставление с индюком важно

не столько как самоценное описание детства, а именно как то, что позволяет глубже и серьезнее понять трагедию вечно не состоявшейся любви, постоянный ужас вновь не выбранного и надменно отвергнутого человека. Константность изгойства в жизни лирического героя становится и особо очевидной и, главное, особо ощутимой именно в проекции встречи и совмещения одномоментных срезов жизни.

Тогда непонятно, почему же образам детства отдается явное и однозначное предпочтение, а тому, что происходит здесь-и-сейчас – нет? Почему чувственно-страстная, болезненно переживаемая неудавшаяся любовь к женщине вызывает развернутые образы и чувства детства, которые изначально в стихотворении давят своей детскостью, даже некой инфантильностью и увлеченностью этим самого лирического героя, а мир взрослых чувств обозначается преувеличено шаблонно и поэтически ординарно? В связи с чем и зачем стихотворение, описывающее любовные муки и тоску уже вполне взрослого и эмоционально состоявшегося, обладающего тонкой психологией человека, настойчиво апеллирует и детально воскрешает подробности детства? Почему же любимая и трагедия не-выбранности, актуализируются лишь детством, как бы ничего семантически нового не приобретая, не накопив эмоционально-чувственного, психологического опыта? По какой внутренней причине возможно для лирического героя, в принципе, семантически некорректное и чрезмерно прямолинейное сопоставление индюка и женщины, однозначное утверждение:

И вспомню я тебя с улыбкой,
Как вспоминаю индюка?

Ведь индюк, с точки зрения и мировой, и русской культуры, – не очень благородное животное, отягощенное рядом контаминаций или того, что Э. Сепир называл побочным чувственным смыслом явлений. А в то же время лирический герой Н. Гумилёва отнюдь не ощущает и не выказывает пренебрежения ни к индюку, ни к женщине, сопоставляемой с индюком, ни к вновь ворвавшемуся в его жизнь изгойству. Наоборот, стойкая память, не проходящее восхищение и любовь к индюку только подтверждают силу, глубину чувств и по отношению к женщине, их непреходящую сущность. В связи с этим лирического героя вполне можно обозначить как ироника, глубоко и последовательного, но отнюдь ни как циника, дистанцированного пренебрежением к жизни и этим

в определенной мере защищающегося ото всего происходящего. Это ирония, которая явно выступает определяющей основой сопряжения разнородных явлений, времен и пространств жизнечувствования героя, и которую, скорее можно интерпретировать как экзистенциальный парадокс. В экзистенциальном парадоксе, по мнению В.О. Пигулевского и Л.А. Мирской, «нигилистическая ирония сливается с иронией парадоксальной на почве потери интереса к действительности, что образует парадокс существования без всякого юмористического флера или цинизма» [5, с.99]. Однако при этом все же остается вопрос: почему именно детство с такой силой и глубинной активизировалось из-за любовной тоски взрослости и вечного изгойства человека?

Конечно же, если находится в пространстве психоаналитики и даже просто нейропсихологии, то ответ будет вполне традиционен. Воспоминания и комплексы детства, как хорошо известно, – наиболее стойкая и определяющая для психики, и в целом для личности человека, пора жизнедеятельности. Как отмечает Ч. Райкрофт в статье «Память», размещенной в «Критическом словаре психоанализа»: «память выполняет биологическую функцию, позволяющую организмам реагировать на обстоятельства настоящего в свете прошлого опыта и тем самым заменять простые, автоматические, «инстинктивные» реакции более сложными, избирательными, приобретенными ответами. Фрейдовская теория памяти есть, в сущности, теория забывания. Согласно ей, весь опыт или, по крайней мере, весь значимый опыт фиксируется в памяти, однако часть его перестает быть доступной сознанию в результате вытеснения, механизм которого приводится в действие потребностью в уменьшении тревоги. <...> эта теория объясняет случаи забывания, которые действительно демонстрируют связь с невротическим конфликтом...» [6, с.121]. Приведенная обширная цитата из словаря явно корректирует с текстом стихотворения, который, казалось бы, служит её прямым подтверждением, иллюстрацией.

Действительно, на сюжетном уровне вполне очевиден и неоспорим тот факт, что детские воспоминания об индюке и сложных психологических отношениях с ним актуализировались лишь тогда, когда в жизни лирического героя вновь произошла трагедия не-признания:

И вновь пришла беда большая,
И стыд, и горе детских лет.

И этим вполне, в духе психоанализа, объяснимо и невротическое состояние, вызвавшее, в деталях воскресившее и развернувшее в памяти события жизни, вытесненные самим человеком из-за своей повышенной тревожности и патогенности. Можно предположить, то, что длительное время было предано забвению, но что стало неким опытом, мировоззренческой основой, вновь предстало как бы в своем живом и непосредственном переживании, ощущении. Память и забывание, приобретенный значимый опыт и, в принципе, неартикулируемые чувства здесь тесно взаимосвязаны и приведены в действие через один повторяющийся момент: не-выбранность женщиной точно так же, как в детстве индюком. И так же вполне закономерно, именно с фрейдистской точки зрения, и то, что взрослый человек уже знает и механизмы вытеснения, забвения памятью разрушительных, психически девиантных моментов. Именно поэтому предопределен и вывод:

Но все проходит в жизни зыбкой –
Пройдет любовь, пройдет тоска,
И вспомню я тебя с улыбкой,
Как вспоминаю индюка.

Однако вряд ли стоит воспринимать художественный мир Н. Гумилёва как прямое свидетельство и непосредственное воплощение психоаналитических комплексов, реализованные в поэтической форме. Как представляется проблема сложнее. И в этом стихотворении ведущим является не столько развернутое воспоминание о детстве, представленное образом индюка, сколько семантически и эстетически тонкое взаимодействие образа и мотива детства. Если следовать в определении мотива за А. Веселовским (как простейшей повествовательной единицы) и А. Беме (как «предельной степени художественного отвлечения от конкретного содержания произведения, закрепленной в простейшей словесной форме» [7, с.231]), то именно так можно обнаружить эстетическое целое недоступное, психоаналитическому подходу. Причем эта недоступность обусловлена, в первую очередь, качественно иными ценностными установками, нежели предполагает традиционное литературоведение, актуализирующее особую, художественное-эстетическую, ценность слова.

Так вот, если рассматривать первые три строфы стихотворения ни как репрезентацию самоценного образа детства, давнего, почти младенческого, воспоминания, активизировавшегося при сходной ситуации в уже взрослой жизни, а именно как мотив детства, аномальный по своей сущности, то обнаружатся интересные эстетические смыслы. В художественном мире Н. Гумилёва, как уже отмечалось, мотив детства всегда, во-первых, вводится через сравнение, во-вторых, самым глубинным образом сопряжен с мотивами любви, экзистенциальной трагедии не-выбранности, изгойства, Богооставленности мира и человека, в-третьих, появляется до несообразности неожиданно, упорно следуя принципу *вдруг*. Именно это и позволяет говорить о не важности существования одномоментных срезов жизни.

Значимым оказывается несколько иное, направленное на прояснение статуса детства в мире, его отношений с человеком и теми жизненными смыслами, которые конституируют его сущность. Детство у Н. Гумилёва постоянно оказывается тем состоянием, которое реализуется не только как память или как особый дар наивности, непосредственности, близости к природе, ее онтологическим законам, что культурно и литературно традиционно по своей сущности. Если подходить именно из позиций, то говорить необходимо об образе или образах детства, которыми полон художественный мир поэта и которые уже вполне устоялись в пространстве мировой словесности, создав даже мифологему детства. Об этом свидетельствуют исследования, так или иначе затрагивающие детство в произведениях, например, Ф. Достоевского, М. Цветаевой, А. Платонова, В. Набокова, К. Воннегута, У. Голдинга, О. Хаксли. Однако если обратиться непосредственно к мотиву единства, глубинной сопричастности детства – подлинной, высокой, трагической любви, то в мире Н. Гумилёва обнаружатся и предельно обнажаться нетрадиционные смыслы. Об этом свидетельствуют несколько моментов.

Мотив детства в мире Н. Гумилёва не только не традиционен по своей сущности. Он интересен и по своей формально-смысловой представленности в тексте: она константа и выявляется через сопоставление. Не случайно, и в этом стихотворении последние, семантически и эстетически акцентированные слова (*Как вспоминаю индюка*) – это сравнение чувств и отношения к женщине с тем, что уже доказало свою жизненность, витальную силу и

неустранимость в бытии человека. Следовательно, можно говорить, что детство выявляет не просто свою первоначальность и неустранимость в жизни человека, конститутивный характер своего опыта для всего последующего жизнеощущения, актуализируя себя как основу мировоззренческих установок и представлений. Оно оказывается не только состоянием и пространством, когда и в котором человек учиться чувствовать, во всей полноте и беспредельности воспринимать мир и себя, что тоже волне традиционно. Детство у Н. Гумилёва – это ещё и напряженное, существующее независимо, параллельно взрослости пространство бытия человека, способное в особые, судьбоносные моменты открываться миру, экзистенциально, помимо воли и сознательного желания самого человека определять его жизнь. Проникновение и соприкосновение детства и взрослости именно в тот момент, когда до предела активизировалась ситуация экзистенциальной заброшенности и вечного изгойства, в своём единстве преодолевают конвенциональную иерархичность мира, установленные традиционные связи, смыслы, ассоциации. Именно в таком случае манифестировано не признаваемые в своей ценности и судьбоносности явления (*Но все проходит в жизни зыбкой – /Пройдет любовь, пройдет тоска*) на самом деле обнаруживают свою непреходящую, экзистенциально значимую сущность. Как *память неверная* все же четко и принципиально надежно хранит во всех подробностях психологизм и многогранность чувств по отношению к индюку, так же она уже хранит и любовь к женщине, опыт изгойства. А главное, умение его принять во всей полноте и тем самым выбрать себя, может быть, неведомо подлинного и целостного.

Глубоко ироничная позиция лирического героя позволяет ему ощутить, воспринять и осуществить через собственное бытие то, что называется *ирония судьбы* и то, что еще со времен С. Кьеркегора и впоследствии экзистенциализма определяется как субъективно-ироническое преодоление судьбы. Сопоставление в едином смысловом пространстве любви к индюку и любви к женщине, в равной мере не-выбранность ими – это как раз и есть проявление страдания существования, активизирующего проблему выбором человека себя, точнее даже по-хайдеггеровски, быть или не быть собою. Именно в экзистенциальной традиции специфическим образом актуализируется одна из извечных

проблем человеческого бытия, когда, по мысли Г.М. Тавризян, важна «проблема выбора самого себя, ведь человек сам есть свобода отрицания, но изменить условия он не может, ибо обезличенный мир непоколебим по отношению к активности индивида» [8, с.103-104]. Для Н. Гумилёва обезличенность мира еще во многом может быть преодолена или хотя бы нивелирована стойким естественно-природным началом, по отношению к которому все собственно культурно-человеческие смыслы и ценности проходят проверку на подлинность и существенность. По отношению к индюку и пестрому лугу, актуализированных и хранимых наиболее подлинным и осязаемо сопричастным бытийным началом состоянием детства, проявляется экзистенциальный парадокс. Мотив детства обнаруживает ситуацию выбора и бытия человека, когда повторяющееся изгойство и его настойчиво ироническое осмысление – это момент утверждения собственного бытия, стремление постичь и, приняв, пережить страдание существования.

Таким образом, мотив детства обнаруживает в мире Н. Гумилёва крайне важный для XX ст., особенно его разнообразных художественно-литературной, философско-эссеистической практик, опыт экзистенциального сознания. Именно через аномальный по своей сущности мотив детства в его сопричастности к бытийным проблемам с особой остротой становится очевидной «мечта о победе на судьбой и ясное осознание невозможности этой победы, символизация противоречия, несущественность страдания существования» [5, с.99]. Лирический герой Н. Гумилёва, с одной стороны, сохраняя некую иронически проявляемую, но все же значимую верность конвенциональным смыслам, традициям, утверждает важность внешней, общепринятой и общезначимой жизни, где доподлинно известно: *Но все проходит в жизни зыбкой*. Здесь проявляется кьеркегоровски ироничное отношение личности к действительности, реализуемое, в частности, и через юмор, когда «юмор сводит к нелепости всё действительное, социальное, человеческое» [5, с.90] и когда трагедия не-выбранности проявляет себя в принципе юмористическим сопоставлением индюка и женщины. Но с другой стороны, лирический герой уже знает и проявляет трагедию подлинности, внутренне напряженной жизни через экзистенцию, отстранение, непоследовательность, алогичность поступков, чувств и безразличие по отношению ко всему.

Актуальними здесь являются неизбежность и экзистенциально-онтологическая неразрешимость, что проявляется через улыбку (*И вспомню я тебя с улыбкой*) как символ экзистенциальной неартикулируемости и неотвратимости происходящего. Детство – это не просто возраст, специфически преходящее состояние мира и человека или же существующий одномоментный срез жизни. Для Н. Гумилёва детство – это прежде всего константное семантическое пространство, через которое человек способен прикоснуться к неконвенциональным основаниям и ценности мира, ощутить экзистенциальную значимость подлинного страдания существования.

Цитированная литература

1. Шестакова Э.Г. Аномальная сущность мотива *детства* в мире Н. Гумилёва // Сборник научных трудов (находится в печати, Днепропетровский национальный университет)
2. Н.С. Гумилёв: pro et contra / Сост., вступ. ст. и прим. Ю.В. Зобнина. – Спб., 1995.
3. Иванов Вяч.Вс. Звездная вспышка (Поэтический мир Н.С. Гумилёва) // Гумилёв Н.С. Стихи; Письма о русской поэзии. – М., 1990.
4. Гумилёв Н.С. Стихи; Письма о русской поэзии. – М., 1990.
5. Жигулевский В.О., Мирская Л.А. Символ и ирония. – Кишинёв, 1990.
6. Райкрофт Ч. Критический словарь психоанализа. – СПб., 1995.
7. Бем А. К уяснению историко-литературных понятий // Известия ОРЯС. – 1918. – Т.23. – Кн. 1.
8. Тавризян Г.М. Проблема человека во французском экзистенциализме. – М., 1977.

Анотація

У статті аналізується пізній вірш М. Гумільова «Індик» у контексті розвитку мотиву дитинства та доводиться, що у художньому світі поета складним чином взаємодіють образний та мотивний рівні.

Annotation

In clause N. Gumilev's poem *The Turkey-cock* in a context of development of motive of the childhood is analyzed and proved, that in the art world of the poet in the complex image cooperate figurative and motive levels.

Стаття надійшла до редакції 7.06.2007
Статья поступила в редакцию 7.06.2007

УДК 821.161.1 – 3Добычин.09

Шеховцова Т.А.

ЗЕРКАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ПРОЗЕ Л.ДОБЫЧИНА

Среди немногочисленных сохранившихся рисунков Л. Добычина есть набросок под названием «Старая дева перед зеркалом», датированный 1925 годом. К этому времени были написаны рассказы «Тимофеев», «Кукуева», «Нинон», «Евдокия», «Письмо» («Козлова»), «Встречи с Лиз». В каждом из этих рассказов (кроме первого) присутствует мотив отражения в различных вариациях. При переработке «Тимофеева» в «Тетку», а затем в «Прощание» автор вводит сразу два «зеркальных» эпизода: один из героев смотрится в зеркало, другой видит свое отражение в лакированной конторке. В более поздних текстах данный мотив становится практически «общим местом», что подтверждает его значение для добычинского мирообраза. В числе важнейших стилевых закономерностей прозы Добычина исследователи справедливо называют закон тождества (уравнивания, идентичности, однотипности) различных вещей и явлений [1, с.102]. По мнению В. Эйдиновой, этот закон определяет стандартизованность добычинского мира, в котором господствует «принцип штампа, шаблона, стереотипа» [1, с. 103]. Наиболее отчетливым воплощением данной стилевой закономерности исследовательница считает мотив зеркала, репрезентующий «вторичность «живого» в сравнении с «предметным», «структуру отраженной жизни человека» [1, с. 104, 105]. Обращаясь к конкретному материалу, В. Эйдинова выделяет мотив зеркала в его буквальном виде и косвенные «зеркальные» мотивы (различные варианты отражений), однако ни функционально, ни семантически их не разграничивает. Между тем добычинская «зеркальность»

имеет, на наш взгляд, более разнообразную и сложную семантику, исследование которой и станет задачей данной статьи.

«Зеркала» Добычина многочисленны и многообразны: это и обычное зеркало во всех возможных вариантах (карманное зеркальце, зеркало «в рост» человека, осколок зеркала), и водная гладь, и зеркалоподобные предметы: зеркальные кресты и шары, окна, мраморные стены, полированные столбы, лаковые столы, лоснящиеся скамейки; наконец, это разные виды «двойников» и другие проявления симметрии.

Простейший вариант «зеркального» мотива – человек, смотрящийся в зеркало. В мире Добычина это в равной степени женское и мужское занятие: для персонажей важен взгляд на себя со стороны как подтверждение своей состоятельности и безупречности внешнего облика («Иван Ильич смотрелся в лак конторки и со скромным видом освежал пробор» [2, с.48] («Прощание»); «Оглядывая друг друга, расхаживали по залу, мимоходом взглядывали в зеркало» [2, с.65] («Савкина»); «Ерыгин взял с комода зеркальце, поднес к окну и посмотрелся: белая рубашка с открытым воротом была к лицу» [2, с.69] («Ерыгин»); «Он, бравый, <...> стоял перед зеркалом и протирал стетоскоп» [2, с.78] («Дориан Грей»); «Взглядывая в зеркальце, положенное в стол, она закусывала» [2, с.99] («Портрет»)). Для женщин зеркало может стать причиной огорчений и беспокойства: «Сорокина смотрелась в зеркало: под глазами начинало морщиться» [2, с.78] («Дориан Грей»). Мужской взгляд в зеркало чаще всего оказывается проявлением эгоистически-нарциссических склонностей («Ерыгин», «Кукуева», «Лекпом»). Правда, ни один из героев-мужчин не оказывается самодостаточным: им необходимо признание и восхищенное внимание окружающих. На эту особенность нарциссизма нового времени обратил внимание Ю. Левин, анализируя зеркальные мотивы у В. Набокова: «Нарцисс влюблен в свое отражение; он нуждается лишь в себе – и единственном зеркале; его трагедия – в невозможности слияния в акте любви со своим призрачным двойником. Современный нарцисс экстенсифицирует и «этернизует» влечения древнего: ему нужно обставить себя как можно большим числом зеркал и, по возможности, увековечить свои отражения в них, – причем этими зеркалами должны быть другие люди, и эти другие нужны лишь как зеркала» [3, с.21-22].

В минималистской прозе Добычина экстенсификация, подобная набоковской, невозможна, однако суть «современного нарциссизма» передана писателем точно. Таков фельдшер, гордо именующий себя «лекпомом»: сойдя с поезда на незнакомой станции, где его должны встретить, он первым делом вытаскивает зеркальце, а затем оглядывается по сторонам («Лекпом»). Очаровывая провинциалку рассказами о городской жизни, этот герой «заливался <...> и сам же заслушивался» [2, с.84], не замечая того, что молоденькая телеграфистка, озабоченная болезнью матери и сама нездоровая, оказывается не слишком благодарной слушательницей.

В рассказе «Кукуева» о зеркале прямо не упоминается, однако герой, зашедший домой перекусить, не забывает напудриться (надо думать, перед зеркалом). Зеркальный мотив в этом рассказе возникает трижды. Первое отражение воссоздает земной мир и, хотя героиня «в кадре» еще не появилась, сопровождается сравнением из женского кругозора: «В воде была гора с садами и церквями, расплывчатая, словно вышитая шерстью по канве» [2, с.333]. Второе отражение («В лоске скамеек отражалась краснота заката»), соединяющее землю и небо, передает, вероятнее всего, видение повествователя, поскольку Шурочка смотрит только на входящих, поджидая своего избранника, а Жоржу такого рода подробности вряд ли интересны. «Краснота заката» объединяет красный – цвет крови – с семантикой конца. «Лоск скамеек» отобразится в «лакированном кресте» – распятии, к которому подведет Шурочка недоумевающего Жоржа. Предварением сцены в церкви станет третье отражение: «Из воды смотрело небо с облаками» [2, с.333]. В этом троекратном повторе прослеживается достаточно четкая логика: отражаемое воспроизводит движение вверх, по вертикали, передавая душевные устремления влюбленной Шурочки. Переступив порог церкви, герои попадают в сакральный мир, созвучный чувствам Шурочки, но не Жоржа: «Господь висел на лакированном кресте. Иоанн и Мария стояли.

– Так бы и я стояла, – прошептала Шурочка.

– Около меня?» [2, с.334].

Интересно сопоставить, как используются аналогичные (первое и второе) «отражения» в рассказе «Встречи с Лиз», куда Добычин перенес эти «украшения» из неопубликованной «Кукуевой». Известие о гибели Лиз предваряют три зеркальных мотива. В

очередной раз упустивший Лиз Кукин сопровождает бабушку Александриху: «Возвращались вместе <...> и белесым отражением мелькали в черных окошках» [2, с.59]. Черные окошки, как открытая дверь церкви в «Кукуевой», обозначают границу иного мира, только это не мир духовности, а мир небытия, антимир, темное зазеркалье. Черный цвет в рассказе – цвет Фишкиной, двойника-антипода Лиз и ее «соперницы». Черный галстучек Кукина маркирует его еще неосознанную принадлежность этому миру.

Далее следует упоминание об увиденной свадьбе, которую герой истолковывает как хорошее предзнаменование, а автор обрамляет слегка видоизмененными фразами из «Кукуевой»: «В лоске скамеек отсвечивалась краснота заката» и «В воде расплывчато, как пейзаж на диванной подушке, зеленелась гора с церквями» [2, с.59]. Иная последовательность отражений передает обратное по сравнению с «Кукуевой» направление движения: не снизу вверх, а сверху вниз. Последнее, «водное» сравнение обозначает ту стихию, которая станет причиной смерти Лиз, а церкви напоминают о соборе святого Евпла, где свадьбу вскоре сменит похоронная процессия.

Усложняется подтекстная семантика зеркального мотива и в рассказе «Хиромантия». На первый взгляд, его герой представляет собой уже знакомый нам нарциссический мужской тип. Он как будто бы вполне доволен собой, выглядит весьма удачливым и наслаждается жизнью: «Петров с наслаждением вдохнул продушенный воздух», «он благоухал», «Петров смеялся», «пел мысленно Петров, ликуя», «похохотал Петров» [2, с.90]. Однако этот персонаж живет в мире предвестий и предсказаний, отыскивая скрытый смысл в самых обычных фразах и случайных совпадениях: «Я успел, – посмеялся Петров и подумал, что это к хорошему»; «Он задумался: она не согласилась – предзнаменование, пожалуй, неблагоприятное» [2, с.90]. Между благоприятным и неблагоприятным предзнаменованиями оказывается эпизод с зеркалом. Дочитав «Хиромантию», с помощью которой герой надеется добиться благосклонности Маргариты Титовны, он «присел к зеркальцу и вспомнил стишки, которые когда-то разучивал в школе:

исполнен долг, завещанный от бога
мне, грешному» [2, с.90].

В контексте рассказа зеркальце вызывает в памяти святочные гаданья: действие происходит в канун Рождества и герой, похоже, строит matrimониальные планы. Возможна аналогия и с мачехой из пушкинской «Сказки о мертвой царевне»: Петров точно так же любит себя и явно ждет от зеркальца подтверждения собственной неотразимости. В то же время припомнившиеся герою слова престарелого Пимена-летописца содержат скрытый намек на возраст «жениха», подтверждаемый портретными деталями: усы и бородка, покрытые инеем (возможно, и с проседью), очки. Сюжет сказки не сулит герою исполнения желаний: царевна, как известно, отказала сразу семерым воздыхателям. Отношение Маргариты Титовны также оставляет желать лучшего: «Как всегда, она шмыгнет в другую комнату, мать будет ее звать, она придет, зевая и раскачиваясь, и состроит кислую гримасу» [2, с.90]. Свои надежды герой связывает с хиромантией. Роль волшебного зеркала должна сыграть ладонь: «Не смущаясь, он задержит ее руку, повернет ладонью вверх, прочтет, что было и что будет, кого надо избегать. Она заслушается...» [2, с.90]. Однако желаемое вряд ли окажется действительным: как и полагается в сказках, волшебное зеркало показывает, «что происходит с интересующим смотрящего героем в ином мире» [3, с.38]. В реальной жизни мечты героя неосуществимы, и не случайно в его финальных жестах, несмотря на командный тон, чувствуются неуверенность и смущение: «Билет, – потребовал он, посучил усы и тронул бороду и хиромантию, выглядывающую из кармана» [2, с.91].

Приуроченность действия к Рождеству позволяет рассматривать «Хиромантию» как травестийную версию рождественского (святочного) рассказа об устроенной на святках женитьбе. Рождественского чуда сближения и воссоединения людей не происходит, возлюбленные не встречаются, чудесные перемены в судьбах героев вряд ли возможны. «Приспосабливается» к этому сюжету и функция зеркала как окна в иной мир. Перед зеркальцем герой вспоминает стихи «из детства», что косвенно связано с рождественской тематикой: «Рождество всегда пробуждало в человеке потребность обращения мыслями в прошлое, особенно в детство, которое вспоминалось как время полного благополучия и счастья, противопоставленное тому, что он переживает в настоящее время. Отсюда и мотив «воспоминания»,

служивший своеобразной компенсацией «чуда» – его замены» [4, с.206].

Однако в рассказе Добычина детство отнюдь не становится синонимом «золотого века», напротив, всплывшие из детской памяти строки содержат неутешительный для героя намек. Кроме того, Добычин «переворачивает» и традиционный сюжет «зеркального» святочного гаданья: о суженом положено мечтать и гадать девушке, здесь же в аналогичной роли оказывается немолодой мужчина, которому иронически приписан «феминный» жест: «пел <...>, ликуя и покачивая станом» [2, с.90]. Старомодный оборот представляет героя как человека из прошлого, недаром он достигает полного взаимопонимания с матерью девушки. Даже их эмоциональные реакции симметричны: «посочувствовала» – «вздыхнул», «посмеялась» – «похохотал». В отношениях с Маргаритой симметрия отсутствует: избранница вовсе не собирается стать зеркалом его души, да и сам Петров верно отразить ее внутренний мир не способен. Следуя веяниям времени, барышня вместо всенощной отправляется в «показательный музей «Наука» с отделениями гинекологии, минералогии и Сакко и Ванцетти» [2, с.90], снизивший цены ради праздника. Запотевшие очки, которые последовавший за ней герой протирает при входе в музей, напоминают о фразе из предыдущего абзаца: «Церкви с тусклыми окошками смотрели на луну». Это небесное светило становится аналогом героини, в обозримом сюжете недостижимой для неудачливого поклонника: «Высокая луна плыла в зеленом круге»; «Маргариты Титовны не оказалось дома» [2, с.90].

Рассказ «Козлова» может служить любопытной иллюстрацией к теоретической дискуссии о зеркальном энантиоморфизме (свойстве зеркала менять местами правое и левое). У. Эко в своем известном эссе «Зеркала», опубликованном в 1986 году, отрицал энантиоморфизм зеркального отражения, настаивая на абсолютном совпадении образа и объекта: «Сами по себе зеркала ничего не обращают и не переворачивают. Зеркало отражает правую сторону именно справа, а левую – слева. <...> Трудности с определением правого и левого возникают только когда мы антропоморфизируем отражение, когда начинаем соображать, где находились бы левая и правая стороны, если бы виртуальный образ был реальным объектом» [5, с.221]. Авторы сборника «Зеркало. Семиотика зеркальности» (Тарту, 1988), рассматривая зеркало как

семиотический объект, истолковывали зеркальные эффекты, в том числе мену правого и левого, как «знаки других организаций»: «зеркало в большинстве случаев выступает как граница семиотической организации и граница между «нашим» и «чужим» мирами» [3, с.4]. Как справедливо отмечают позднейшие комментаторы, «речь идет не о взаимоисключающих подходах при изучении одного предмета, но о исследовании различных предметов», поскольку «зеркало и зеркальный образ – не одно и то же» [5, с.242].

Рассказ Добычина как будто совмещает оба подхода. Его героиня вспоминает о своей дружбе с уехавшим в «прекрасную Францию» мосье Пуэнкарэ. В ее памяти всплывают «зеркальные» сцены: «Он берет за шляпу, Козлова встает, и они отражаются в зеркале: он, аккуратненький, седенький, раскланивается, она – прямая, в длинном платье; пальцы левой руки в пальцах правой, тонкий нос немного наискось, на узких губах – старомодная улыбка» [2, с.51]. Зеркало в этом случае выступает как «модель памяти» [3, с.17], сохраняя однажды отразившийся в нем образ. Тема памяти – центральная тема рассказа – подкрепляется мотивами сна (одной из разновидностей отражений) и кладбища. Сновидческая и реальная действительность оказываются зеркально обратимыми, а граница между ними – проницаемой. В реплике героини («Так и вы, мосье, забудете нас, как сон») сном названа реальность, для «старомодной» Козловой неприемлемая. Во сне же она получает обещанную при отъезде «хартию» от месье, в которой он намекает на возвращение к прежней жизни. Этот сон воспринимается героиней как вещий, пророческий: «Недолго мучиться, – радостно думала Козлова» [2, с.53]. Связь с прошлым знаменует собою и кладбище, в описании которого также присутствуют зеркальные мотивы: «В зеркальных крестах горело солнце. <...> Рябины с красными кистями напоминали Козловой земляничные букетики. Она остановилась, наклонила набок голову и, держа левую руку в правой, картинно любовалась» [2, с.54]. Как видим, отражение в зеркале и «реальная» поза героини идентичны (энантиоморфизм отсутствует), при этом в сюжетной последовательности именно отражение оказывается первичным. Тем самым подчеркиваются, с одной стороны, приоритеты героини, с другой – зыбкость, непрочность ее нынешнего положения. Ведь даже школа, в которой мосье Пуэнкарэ учил французскому, теперь

носит «двойное» революционное имя Карла Либкнехта и Розы Люксембург. Героиня «укрепляется» в ставшем чужим мире только за счет отраженного прошлого, воспоминаний, «следов» прежней жизни (дореволюционные моды, приложения к «Ниве», коробочка с фиалками, которые она сама нарисовала, «когда была молоденькой»).

Неуверенные в себе, непрочно укорененные в жизни и в социуме добычинские персонажи нуждаются в собственных отражениях, используя самоудвоение как своего рода поддержку, жизненную опору. Аналогом зеркального мотива становится мотив двойника. В рассказе «Нинон», где действие происходит в доме покойницы с завешанными зеркалами, две старухи, встретившиеся после сорокалетней разлуки, объясняются друг другу в неугасшей любви: «Они тихонько смеялись беззубыми ртами, и своими страшными коричнево-лиловыми руками Барб нежно гладила страшные ручки Мари и мутными белесыми глазами глядела в ее мутные белесые глаза» [2, с.336].

Персонажи рассказа «Евдокия» также постоянно ищут и находят двойников, существуют в мире отражений. Соположение различных пар нередко передает авторскую иронию. Первый «дуэт» рассказа – две Анны – тут же дополняется вторым:

« – А где же ваша Цодельхен?

– Вот она, гуляет с Эльзом, – смотрите, какие это есть веселы две собачки» [2, с.339].

Водное зеркало, отражающее закат, наводит персонажей на размышления о человеческом единении, только родственные души каждый выбирает по себе: «Они обернулись и посмотрели на двойной красный овал лежащего на поверхности речки солнца: – Катерина Александровна, зрелище этих двух солнц не говорит ли вам о двух братствах: святого Александра и святой Евдокии?.. – Но Катерина Александровна думала не о двух братствах, а о двух дамах: величественные, в светлых платьях, розоватых от вечерних лучей, они смотрят с горы и, растроганные, обмениваются отборными фразами...» [2, с.350]. Однако мечты Катерины Александровны о сближении с «изысканной» графиней (кстати, тоже Анной) так же смешны и нелепы, как попытка заменить речку Елдыжку благородным «двойником», переименовав ее в реку святой Евдокии.

В последней главке рассказа мотив отражения наполняется новым содержанием. В роли зеркала выступает небо: «На небе было много звездочки, я голову подняла и смотрела <...> Тогда я замечала там один цветок – как раз как моя брошка, эта маленькая ромашечка, которую мне Карльхен привез из Риги... И я была счастливая и думала, что это есть душа от моей брошки, стояла и смеялась» [2, с.351]. Трогательное воспоминание о покойном муже героиня дополняет сообщением о смерти одной из собачек, что заставляет собеседницу тут же вспомнить и о второй: «Сегодня Цодельхен, завтра – Эльза, а там... – Она замолчала и подняла глаза на серенькое небо» [2, с.351-352]. Двойничество, парность теперь предстают как свойства природного мира: «Два узких желтых листика висели на красно-коричневой ветке», «Обрыв на другом берегу был желто-красный...» [2, с.352-353].

Последняя персонажная пара вначале дана в подчеркнуто бытовом антураже: «Гаврилова и ее дачница дочистили крыжовник <...>. Вытерли шпильки и воткнули их на место, в волосы. Сполоснули руки, разулись, повязали головы, поставили самовар и спустились под откос – купаться». Авторский взгляд фиксирует последние мгновения счастья и единения: «Наплавались и, с счастливыми лицами, скрестив руки, тихо стояли в воде» [2, с.353]. Идиллию разрушает сообщение о начале войны. Толпа с флагами, идущая по улице (антигерманская «манифестация»), оказывается псевдообъединением, как и все прочие человеческие сообщества, основанные на групповых амбициях и противопоставляющие «свое» «чужому». В последнем «кадре» рассказа человек наг, одинок, слаб и беспомощен перед надвигающейся опасностью: «Она одна стояла над водой... Трясущимися руками завязывала тесемки и застегивала крючки» [2, с.353]. Символична попытка героини «завязать» и «застегнуть», то есть восстановить разрушенные связи (тесемки и крючки предполагают пары). Так мотив отражения/удвоения становится воплощением закона всеобщей связности, не позволяющего миру превратиться в хаос. Важную роль играет здесь и женское начало, которое, как показывает автор, может быть разрушительным, но в природе своей таит все же созидание. Недаром в финальной сцене участвует женщина, а действие разворачивается над водой – женской, материнской стихией, отражающей все сущее и воспроизводящей зеркальные отображения как элементы однажды ею порожденного мира.

В романе «Город Эн», где ведущую роль играет визуальный комплекс (мотивы видения, наблюдения, подглядывания, прозрения и т.п.), на первый план выдвигается проблема верного/неверного отражения. В субъективных представлениях героя то и дело возникают разнообразные двойники-уподобления: дама, похожая на картинку «Чичиков»; фельдшер, напоминающий портрет Ницше; Серж и «страшный мальчик»; Вася Стрижкин и любимый ученик Христа Иоанн; Тусенька и Сикстинская мадонна. Достоверность подобных характеристик подрывается сообщением о близорукости рассказчика. Герою так и не удается узнать, был ли Серж тем напугавшим его озорником и похожа ли Тусенька в самом деле на мадонну.

Ситуация «герой перед зеркалом» еще более наглядно демонстрирует несовпадение отражения и отражаемого. В середине 1920-х годов над этой проблемой размышлял М. Бахтин: «Мы видим отражение своей наружности, но не себя в своей наружности, наружность не обнимает меня всего, я перед зеркалом, а не в нем» [6, с.34]. Примечательно, что на рисунке Добычина, о котором мы упоминали в начале статьи, в зеркале нет отражения, лишь некий неясный блик. Примеры из добычинского романа как будто иллюстрируют рассуждения Бахтина об ориентации на «возможного другого, с помощью которого мы и пытаемся найти ценностную позицию по отношению к себе самому» [6, с.34]. Итоговая мысль Бахтина – «Я не один, когда я смотрю на себя в зеркало, я одержим чужой душой» [6, с.35] – близка идейной концепции «Города Эн», ядром которой оказывается проблема взаимоотношений «я» и «другого» («других») (следует подчеркнуть типологический характер данных сближений). Роль зеркала при этом играет чужое видение, «оптика» других людей («...даже свою собственную наружность человек сам не может по-настоящему увидеть и осмыслить в ее целом, никакие зеркала и снимки ему не помогут; его подлинную наружность могут увидеть и понять только другие люди, благодаря своей пространственной вменяемости и благодаря тому, что они *другие*» [6, с.353]).

Два главных героя «Города Эн» – рассказчик и маман – противостоят друг другу прежде всего в отношении к «другому», чужому мнению. Для героини это мнение первостепенно, рассказчик же по мере взросления старается освободиться от его диктата, преодолеть «избыток другого» [7, с.71]. Вот как описана

маман, собирающаяся к знакомым встречать Новый год: «Завитая и необыкновенно причесанная, она прямо стояла у зеркала. Две свечи освещали ее» [2, с.115]. Заметим, что Добычин не описывает отражение в зеркале, но подчеркивает необычность, неестественность позы и внешности героини. Ориентация на чужую оценку здесь очевидна, равно как и подмеченное Бахтиным особое выражение, «которое мы желали бы видеть на своем лице, опять, конечно, не для себя, а для другого: ведь мы всегда почти несколько позируем перед зеркалом, придавая себе то или иное представляющееся нам существенным и желательным выражение» [6, с.35]. Упоминание о новогодней ночи и стоящих перед зеркалом свечах, а также произнесенная чуть позже реплика маман «я полна была светлых предчувствий» [2, с.116] вызывают ассоциации со святочным гаданьем. Будущее, однако, так же далеко от предвкушаемого счастья, как отраженный в зеркале праздничный облик героини от ее обыденной сущности.

В другом эпизоде центральной фигурой становится сам рассказчик: «– Серж любит публичность, – сказал я себе и приподнял перед зеркалом брови» [2, с.169]. Речь идет об откровенном «романе» Сержа с Ольгой Кусковой, который поощряет его мать. Рассказчик же тщательно скрывает свои интимные переживания от маман и боится, «что она вдруг решится и начнет говорить что-нибудь из «Опасного возраста» [2, с.169]. Поэтому на всякий случай он «примеряет» перед зеркалом одну из возможных защитных реакций на подобного рода сообщение – удивление или недоумение, рассчитанные на «другого». Функции зеркала в этих сценах совпадают: оно отражает нетождественность зеркальной копии и оригинала в его подлинности. Окончательным развенчанием зеркальности можно считать поведение подростков на реке: «Мы прыгали и протыкали ногами отражение неба» [2, с.158]. В сущностном плане зеркальное отражение оказывается неким симулякром: «это дутый, фиктивный продукт, замутняющий оптическую чистоту бытия» [6, с.34]. Поэтому зеркальные мотивы «Города Эн» можно рассматривать как необходимую составляющую того, по выражению Бахтина, «оптического подлога» [6, с.34], который и образует «пуант» романного сюжета – обретение героем нового, верного (с его точки зрения) видения.

Таким образом, в добычинской модели мира зеркальность оказывается одной из амбивалентных характеристик: это

органическое свойство реальности, форма ее существования, и вместе с тем порождение героичности субъективности; проявление закона всеобщей связности и отражение вторичности, неоригинальности как субъекта, так и объекта; способ постижения мира и свидетельство его непознаваемости. Дальнейшее исследование проблемы предполагает включение прозы писателя в литературный контекст его эпохи.

Цитированная литература

1. Эйдинова В. О стиле Леонида Добычина // Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. – СПб., 1996.
2. Добычин Л. Полное собрание сочинений и писем. – СПб., 1999.
3. Зеркало. Семиотика зеркальности // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. –1988. – Вып. 831. Труды по знаковым системам XXII.
4. Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: становление жанра. – СПб., 1995.
5. Метафизические исследования. – Вып. 11: Язык. – СПб., 1999.
6. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
7. Бахтин М.М. Собр. соч. – Т.5: Работы 1940-х – нач. 1960-х годов. – М., 1996.

Анотація

Стаття присвячена дослідженню семантики «дзеркальних» мотивів у прозі Л. Добичина. Показано, що у добичинській моделі світу дзеркальність є однією з амбівалентних характеристик: це органічна властивість реальності, форма її існування, і разом з цим породження суб'єктивності героя; виявлення закону загальної зв'язності і водночас відображення вторинності, неоригінальності; засіб осягнення світу і свідчення його непізнаваності.

Annotation

The article deals with semantics of mirror motifs in L. Dobychin's prose. The author shows that reflectivity is one of ambivalent characteristics in the model of the world created by Dobychin. It is the natural property of the reality, the form of its existence, and at the same time the product of hero's subjectivity; the manifestation of law of universal coherency and the reflection of non-originality; the way of comprehension of the world and the evidence of its uncognizability.

*Стаття надійшла до редакції 15.02.2007
Стаття постуила в редакцію 15.02.2007*

**ПРОБЛЕМА ENCOUNTER (ВСТРЕЧИ/СТОЛКНОВЕНИЯ
«СВОЕГО» И «ЧУЖОГО») В РАССКАЗЕ ОСКАРА УАЙЛЬДА
«КЕНТЕРВИЛЬСКОЕ ПРИВИДЕНИЕ»**

Рубеж XIX-XX веков стал переломным моментом в социально-политической и культурной жизни как Старого, так и Нового Света. Как известно, в это время в европейских странах уже произошел промышленный переворот, а в США началась ускоренная индустриализация. Увеличение роли буржуазии как класса, научно-технический прогресс, новая философия позитивизма – все эти факторы сопутствовали зарождению «новой» технократической культуры и «нового» мироощущения, приметами которого стали абсолютизация здравого смысла, прагматизм и практицизм.

Юная американская нация, не имея многовековой истории, с легкостью воспринимала «новую» культуру и философию. В этом видятся главные истоки конфликта между необыкновенно предприимчивыми и практичными американцами, воспринимающими все события с точки зрения здравого смысла, и европейцами со «старым» мироощущением, основанным на национально-культурных традициях.

Не удивительно, что проблема encounter – встречи/столкновения различных культур - стала одной из ключевых проблем как американской, так и западноевропейской литературы. Однако если для американцев актуальным в разрешении этой проблемы было нахождение компромисса в столкновении «своего» и «чужого», то для европейских писателей актуальным стало разрешение encounter в контексте противостояния «старого» жизненного уклада и «нового» мироощущения, размышление над возможностью сохранения «старой» культуры в «новом» обществе.

Одним из представителей европейской литературы, отобразившим проблему encounter в своем творчестве, стал английский писатель Оскар Уайльд. Как известно, в 1881-1882 гг.

Уайльд путешествует по Америке, что дает ему возможность непосредственно познакомиться со всеми особенностями «нового», или, как говорил сам писатель, «фронтирного» (frontier), мироощущения. Уже находясь в Англии, поборник культа Красоты остро ощущал, как «новая» философия позитивизма начинает уничтожать способность людей к воображению, их веру в прекрасные миры, созданные произведениями искусства; как «новая» культура и «новый» способ жизни начинают вытеснять многовековые культурные традиции и ценности «старого» патриархального жизненного уклада, грозя полностью уничтожить наследие прошлых времен. Поэтому, при изображении конфликта англичан и американцев Уайльд не просто сталкивает две различные культуры, но и показывает отступление и разрушение «старых» традиционных историко-культурных ценностей под натиском «нового» технократического уклада, совершенно чуждого для социально-культурной жизни старой Европы. Все это писатель отображает в одном из своих ранних произведений – небольшом и, на первый взгляд, незатейливом юмористическом рассказе «Кентервильское привидение».

Исследование рассказа в контексте encounter – встречи/столкновения «старого» патриархального мироощущения и «нового» технократического жизненного уклада, прекрасного романтического мира чудес и воображения, вера в который была характерной чертой «доиндустриального» взгляда на мир, и «новой» философии позитивизма – еще не проводилось в отечественном литературоведении. И даже сам рассказ в XX веке оставался на периферии литературоведческих интересов: ученые либо вообще не упоминали произведение, либо давали ему беглую оценку. Так, еще Ф. П. Шиллер рассматривал рассказ как сатиру писателя на модное увлечение викторианской публики рассказами о призраках, теософией и спиритизмом [1, с. 66]. К. Чуковский, а за ним и С. Бэлза считали произведение примером знаменитого уайльдовского парадокса, где тривиальный сюжет средневековых легенд о встрече реальных людей с представителем потустороннего мира «выворочен наизнанку» [2, с. 638; 3, с. 16;]. Ю. Ковалев утверждал, что в рассказе есть все атрибуты сказочного жанра [4, с. 12-13]. О. Поддубный и Б. Колесников находили в «Кентервильской привидении» необычное смешение элементов «готического» и обычного стилей, что, по их

мнению, придает «Кентервильскому привидению» «прелесть новизны» и будит воображение [5, с. 373].

Исследования рассказа в контексте поэтики сказочного и готического жанров продолжается и на рубеже XX-XXI веков. Так, М. Г. Соколянский, Е. Нестеренко, О. В. Матвиенко [6; 7; 8] рассматривают произведение как остроумную пародию на готический роман. Исследуя многочисленные жанрово-стилевые приметы готической литературы, используемые в произведении, в частности, обилие «страшных» эпизодов встречи реальных людей с представителем потустороннего мира, ученые указывают на то, что переизбыток художественных приемов является «поводом для осмеяния, введенным в повествование осознанно», «фоном для парадоксально развивающегося действия», свидетельством пародийного характера рассказа [6, с. 83-84; 7, с. 129]. В контексте такого подхода О. В. Матвиенко, например, сравнивает произведение Уайльда с готическими пародиями Джейн Остин («Нортенгерское аббатство») и Томаса Пиккока («Аббатство кошмаров»). Однако, как справедливо отмечает исследовательница, в романе Джейн Остин понятие «литература ужасов» становится синонимом фальшивого, иллюзорного знания о жизни, а в самом романе отображен «выход» главной героини из обожаемого ею «готического» мира фантазий, грез, воображения и приобщение к миру реальному. По мнению литературоведа, писательница показывает неполноценность и неприспособленность готической ментальности к обыденной жизни, а жанр готической литературы девальвирует до уровня «домашней готики» (domestic Gothic) [8, с. 35-36]. Однако если персонажами романа Остин были психологически достоверные характеры, то Пиккок превращает своих героев в марионеток, которыми управляет ироничный скептик - автор-кукольник. Подобное превращение, по мнению литературоведа, является примером иронизирования Пиккока над одной из главных составляющих мира готической прозы – идеей вселенской обусловленности, власти незримой десницы Господней и таинственных сверхъестественных сил над судьбами всех людей [8, с. 38]. О. В. Матвиенко обращает внимание на большое количество ироничных парадоксов и афоризмов в произведении Пиккока, что, по мнению исследовательницы, указывает на появление новой стратегии борьбы с готической традицией – не только с позиции common sense (как это было у Джейн Остин), но и

с позиции английского wit [8, с. 39]. Как справедливо утверждает литературовед, новая стратегия Пикока стала предвестницей игрового стиля рассказа Уайльда, в котором знаменитый эстет, подобно Пикоку, также обыгрывает штампы готической литературы. Однако Уайльд, продолжая пародийную традицию, идет еще дальше своих предшественников: он вводит традиционный сюжет готической литературы в игровой контекст и трансформирует его в озорную сказку. Поэтому литературовед называет рассказ писателя апогеем войны готического и пародийного миров [8, с. 40].

По мнению О. В. Матвиенко, готика в рассказе писателя не является всего лишь атрибутом прошедших времен и устаревшего романтического способа мышления, который не соответствует реальной жизни. Как утверждает исследовательница, Уайльд впервые в английской литературе переводит столкновение «готического» мироощущения и философии позитивизма в план столкновения английского и американского менталитетов.

Действительно, автор показывает в рассказе конфликт американцев, несущих в старинный английский замок «новую» индустриальную культуру, и призрака английского аристократа, являющегося хранителем «старого» мироощущения и «старой» культуры. По ходу произведения Уайльд высмеивает штампы готической литературы как изжившие себя. Но не для того, чтобы расстаться со всем этим, а для того, чтобы поставить вопрос о месте, значимости мира романтики, фантазии, чудес, воображения и литературного вымысла в «новом» индустриальном обществе, окончательно сформировавшемся в Америке и формирующемся в Европе.

Малоизученность «Кентервильского привидения» и отсутствие его анализа в контексте проблемы encounter – встречи/столкновения «старого» и «нового» мироощущения – делают исследование рассказа актуальным. В фокусе предлагаемой статьи поставлено изучение того, как соотносится «старая» и «новая» культура, возвышенный мир поэзии, воображения, сверхъестественного, созданный «старой» культурой, и «новый» взгляд на мир с точки зрения здравого смысла. Внимание обращено и на художественные средства, с помощью которых автор рассказа воплощает эту ключевую проблему произведения.

Уайльд дает своему рассказу подзаголовок – «A hylo-idealistic romance» - «Материально-идеалистическая история» (перевод М. Г. Соколянского). Слова «идеалистический» и «романс» указывают на принадлежность произведения к жанру готического романа, как бы подготавливая читателя к восприятию истории – интересной, с идеальными героями, которые будут действовать в атмосфере фантастических событий и ужаса.

Н. А. Соловьева дает иной перевод подзаголовка – «гило-идеалистическая история». Как известно, гилозоизмом называлось философское учение XVII века, отрицавшее границу между материальным и идеальным мирами. Определение «гило-идеалистическая» указывает на то, что в произведении будут тесно переплетены два мира: мир реальный и мир сверхъестественный, и на то, что сверхъестественное будет «материализоваться», взаимодействуя с обыденной, житейской стороной. Таким образом, Уайльд уже в самом названии рассказа сталкивает парадоксальным образом два совершенно противоположных понятия: «материальный» (т.е. «обыденный, легко познаваемый») и «идеальный» (т.е. «находящийся за гранью материального», «принадлежащий к духовной сфере»), как бы подготавливая читателя к главному конфликту произведения, воплощенному в парадоксальной встрече/столкновении обыденного, прозаичного и сверхъестественного.

По ходу произведения перед читателем действительно разворачивается конфликт обычных людей и представителя нематериального мира. Однако этот конфликт оказывается не просто проявлением сверхъестественных сил, вызывающих страх у обитателей реального пространства (как это было в готических романах), а конфликтом представителей «нового» общества конца XIX века с их позитивистским мироощущением и представителя «старого» жизненного уклада, чье мироощущение есть воплощение суеверий и мира воображения, созданного в рыцарских и готических романах.

Появление примет «нового» мироощущения происходит уже в самом начале произведения. Бывший владелец поместья лорд Кентервиль серьезно обеспокоен тем, что привидение действительно живет в замке и уже напугало нескольких его родственников и служанок. В контексте готической традиции атмосферой страха должен был бы проникнуться и новый владелец

замка – американец мистер Отис от одной лишь мысли о том, что ему и его семье придется жить вместе с привидением. Но тут возникает парадокс: американский посол не только не пугается встречи с потусторонним, но еще и предается меркантильным размышлениям: ведь если бы привидение существовало, то его «бойкие» (spry) соотечественники уже давно бы сделали его достоянием общественного музея. Будучи уверенным, что призраков не существует, мистер Отис готов сделать исключение в этом случае и «купить» привидение вместе с предметами мебели в замке.

Таким образом, упоминание о призраке оказывается поводом для проявления чрезмерной прагматичности американца, позволяющей последнему даже нематериальное существо рассматривать в первую очередь как объект материальных отношений. А сам образ привидения и сопутствующие ему страх и смерть больше не могут напугать представителя «новой» нации, не воспринимающего серьезно выдумки (как ему кажется) европейской готической литературы.

Уайльд, подобно авторам готических романов, использует различные приемы из богатого арсенала готической прозы, сначала для создания атмосферы напряженности и тревоги, а потом и для появления у читателя чувства настоящего ужаса: упоминание «загадочной тишины» (curious stillness) вокруг Кентервильского замка, описание потемневшего неба, длинных замковых коридоров, старинных гобеленов, черного платья экономки миссис Амни и ее странной и загадочной манеры разговора, «загадочного шума» (curious noise) ночью в коридоре и наконец описание самого призрака. Все это согласно логике готического романа должно было довести участников событий до состояния смертельного ужаса. Однако этого не происходит. Напротив, американцы совершенно спокойно слушают «леденящую душу» историю убийства, а практичная миссис Отис требует удалить пятно крови на месте преступления. Ежедневное обновление пятна несколько не пугает американскую семью, ведь оно воспринимается как интересный и забавный феномен. Во время встреч с привидением супруги Отис предлагают ему самые современные достижения науки и техники, а их дети вообще начинают издеваться над сэром Саймоном.

И даже сам призрак, как справедливо замечают О. Матвиенко и Н. А. Соловьева, получился слишком очеловеченным [9, с. 100; 10, с. 139]. Действительно, писатель всегда очень подробно описывает эмоциональное состояние своего нематериального героя (чего не было в готических романах), показывая при этом, что сэр Саймон может анализировать происходящие с ним события, чувствовать гордость и обижаться – следовательно, ему не чужды человеческие чувства и эмоции. Персонификация привидения начинается уже с того, что у него есть имя - сэр Саймон. Следует обратить внимание на тот факт, что при описании своего нематериального героя автор упоминает наиболее «реалистичные», обыденные детали: привычку призрака снимать обувь, чтобы не шуметь, его способность на мелкие проступки (кражу красок у Вирджинии).

Как справедливо считает Е. Нестеренко, наиболее примечательной «человеческой» чертой призрака-аристократа является его способность испытывать страх перед явлениями материального мира [7, с. 129-130]. Действительно, если в готических романах таинственный и непостижимый обитатель потустороннего мира внушал ужас реальным людям и даже грозил им смертью, то теперь сэр Саймон не только не может повлиять на судьбы живых людей, но сам страшно напуган их «чрезмерным материализмом» (*gross materialism*), причем по ходу сюжета его страх все больше усиливается. Автор как бы «меняет местами» представителей материального и идеального миров, полностью изменяя при этом традиционный сюжет готической прозы и создавая таким образом юмористический эффект.

В рассказе не «срабатывает» ни один штамп европейской готической литературы, вводимый автором. Создается впечатление, что Уайльд просто высмеивает традиции английской «литературы ужаса», как бы акцентируя в пародийной форме их исчерпанность.

Тем не менее проблема «жизненности» готической литературы, вселяющей в людей веру в сверхъестественное, глубоко волнует автора. В ходе сюжета становится ясно, что Уайльд не просто иронизирует над старыми предрассудками и стереотипами, рожденными «литературой ужаса», а пытается ответить на вопрос, действительно ли навсегда умерли для «нового» общества мир романтики, вымысла, сверхъестественного,

воображения, в которых современные люди более не нуждаются. Этот вопрос становится трудноразрешимым для писателя.

До кульминационной сцены рассказа (разговора сэра Саймона и Вирджинии) читателю кажется, что Уайльд все же считает фантазию и веру в существование сверхъестественного изжившими себя. Так, при описании «страшных» попыток сэра Саймона напугать американцев с помощью приемов, взятых из готической литературы, автор обязательно развенчивает созданную штампами этой литературы атмосферу «благоговейного ужаса», вводя в эпизод какую-нибудь совершенно банальную, прозаичную деталь. Таким образом, атмосфера страха наполняется авторской иронией и юмором, а главным принципом в создании юмористического эффекта оказывается столкновение возвышенно-поэтического и прозаического, мирочувствования, основанного на воображении и вере в чудеса, и реальности. Но одновременно иронико-юмористическая позиция автора раскрывается и в критической оценке валидности примет поэтического мировосприятия, связываемых чаще всего с поэтикой готического романа.

Столкновением возвышенного и банального автор как бы «разоблачает» средневековые суеверия и тот мир иррационального, который стимулировал особое отношение к явлениям действительности. Все это, как известно, становилось материалом для готической литературы, которая как феномен воображения и фантазирования человека видится писателю изжившей себя и ненужной в эпоху научно-технического прогресса, идущего на смену эпохи чудес. Ведь даже сам представитель мира сверхъестественного, созданного готическими романами, начинает использовать «новое» американское средство для смазывания цепей, а, значит, сдается под натиском «новой» философии и «новой» культуры.

Следует заметить, что нематериальный герой Уайльда как явление невидимого, идеального мира оказывается хранителем прекрасного мира чудес и фантазий, отображаемого сначала в средневековой, а потом и в готической прозе. В ходе развертывания сюжета читатель узнает, что сэр Саймон при жизни был представителем высшей английской аристократии и приближенным королевы Елизаветы I, а, значит, и сторонником старого патриархального жизненного уклада. Из всего этого можно сделать вывод, что призрак-аристократ оказывается также

хранителем «старых» традиций и ценностей. Более того, можно утверждать, что сэр Саймон становится олицетворением самого доиндустриального способа жизни английского общества с богатыми национально-культурными традициями и верой в мир романтики и фантазий, воображения и сверхъестественного. Нематериальный герой рассказа оказывается символом всего того, что можно назвать одним словом – английскость (Englishness) – совокупность специфических культурных особенностей, сформировавшихся в ходе развития английской нации и отличающих последнюю от других народностей. Однако, как видим, хранитель «английскости», поддерживавший в англичанах «традиционную» веру в мир чудес и сверхъестественного, вынужден уступить представителям «новой» нации, приспособиться к «новому» жизненному укладу. Призрак, создававший вокруг Кентервильского замка поэтический и романтический ореол, оказывается бессильным перед практичностью и прагматизмом «нового» общества. Страдая от отношения к нему современных реальных людей, сэр Саймон начинает осознавать, что ему, жителю иной эпохи, никогда не удастся напугать практических материалистов конца XIX века, в жизни которых не остается места привидениям, если только из последних нельзя извлечь выгоду.

Впервые сэр Саймон испытывает сначала страх, а потом и «депрессию» от осознания своей неспособности напугать представителей «новой» нации во время встречи с «Привидением Отисов». В этом эпизоде юные американцы, будучи полностью безразличными к дорогим для призрака старинным культурным и литературным традициям, попросту смеются над ними, переиначивая на «обыденный» лад приемы изображения сверхъестественных существ в средневековой, а затем в готической литературе.

Именно в этом сюжетном фрагменте автор явственно показывает появление «новых» культурных традиций, характерных для индустриального общества, детально описывая «знакомство» призрака-аристократа с феноменом рекламы. Этот феномен, незнакомый для жителей Старого Света, делает «Привидение Отисов» символом неизвестной, «чужой» культуры, «новых» ценностей, постепенно овладевающих сознанием людей и уничтожающих «свое», родное, испокон веков английское.

Типичный для Америки рекламный проспект юные Отисы пишут старинным шрифтом, как древнюю рукопись, однако придерживаются всех стилистических и синтаксических особенностей составления рекламного текста. Автор как бы сталкивает возвышенно-поэтическое и обыденное, традиции готической литературы и жизнь не только на уровне смысла, но и на уровне языка. Именно контраст «высокого» и «низкого», сверхъестественного и реального, непознанного и жизненного, возвышенного и банального является главным приемом создания юмористического эффекта не только в этом эпизоде, но и во всем рассказе.

Реклама – «новый» феномен обыденной жизни реальных людей, сопровождающий явление нематериального мира, шокирует и читателя, и сэра Саймона как представителя иного цивилизационного уровня развития общества, где подобное не имело места. Однако это не единственная реалия из американской жизни, которая упоминается в произведении. Так, читатель встречает названия научно-технических новинок, любимых игр американской молодежи, указание на то, что семья Отис молится согласно обрядам американской церкви. Все это усиливает американский колорит рассказа. Интересно, что имена и фамилия новых владельцев замка также являются аллюзиями на историю США. Так, Джеймс Отис (Otis) был критиком британской колониальной политики перед войной за независимость, а затем одним из лидеров американской революции. Имя старшего сына Отисов – Вашингтон (Washington) – отсылает к американской истории и к образу первого президента США, а имя его младших братьев – «звездно-полосатые» (Stars and Stripes) – явная аллюзия на традиционное в Америке название государственного флага.

Английскость (Englishness) тоже имеет очевидные языковые и стилевые формы воплощения. Так, следует обратить внимание на важную аллюзию на английскую культуру – упоминание королевы Елизаветы I, сторонником которой был при жизни сэр Саймон. Как известно, Елизавету I называли «королевой-девственницей» (the Virgin Queen). «Второе» имя королевы оказывается семантическим ядром имени дочери Отисов – Вирджинии (Virginia). Следовательно, через имя героини намечена некая историко-культурная связь между эпохами и странами, у которых в конечном счете одни исторические корни.

Семантическая связь между именем Вирджинии и королевы Елизаветы прогнозирует дальнейшее развитие сюжета и то, что именно дочь Отисов окажется способной понять мироощущение сэра Саймона и помочь ему. Так и происходит в ходе развертывания сюжета: Вирджиния единственная из американцев пытается поговорить с привидением и в конце концов помогает ему обрести покой в Саду смерти.

Эпизод встречи Вирджинии и сэра Саймона является кульминационной сценой рассказа, за которой следует разрешение encounter английской и американской сторон. Следует заметить, что в этом эпизоде выясняется любопытный факт: призрак обновлял пятно крови...красками, взятыми из коробки героини. Таким образом, Уайльд «снимает» ореол таинственности с самого феномена чуда - появления этого пятна.

Итак, в появлении кровавого пятна не было ничего сверхъестественного, вследствие чего у читателя возникают сомнения и по поводу сэра Саймона как представителя потустороннего мира, и по поводу реальности всей рассказанной Уайльдом истории. Игровой модус рассказа создает впечатление литературного розыгрыша автора, с помощью которого он развенчивает штампы готической литературы, но вместе с этим он, в конце концов, обманывает и веру читателя в существование мира чудес и вымысла. Ведь есть же моменты в повествовании, когда автор как бы поддерживает уверенность своих американских героев в том, что любой феномен объясним с научной точки зрения. Кажется, что «новая» философия «здорового смысла» окончательно восторжествовала над привычным для английского менталитета, но изжившим себя «старым» миром фантазий и суеверий, создаваемым в готических романах.

Однако дальнейший ход сюжета показывает, что Уайльд, пытаясь ответить на вопрос о значимости мира воображения и сверхъестественного для «нового» общества, все же дает читателю шанс поверить в чудеса и возвращает фантазию и романтический вымысел в мир владельцев замка Кентервилей, откуда все это бесцеремонно изгонялось.

Так, Вирджиния, вместе с сэром Саймоном, попадает в потусторонний мир. Юная американка не только становится свидетельницей настоящего чуда, но и сама совершает его. Благодаря девочке, члены ее семьи также становятся свидетелями

взаимодействия реального и сверхъестественного миров. Прагматичные представители «новой» нации, которые до этого момента не верили в чудеса, видят собственными глазами, как их дочь проходит сквозь стену. Сперва Отисы находят вполне «научное» объяснение случившемуся – все, что они видят, кажется им глупым розыгрышем, устроенным Вирджинией; однако вскоре им приходится поверить ее рассказу. Изумленные американцы начинают осознавать, что стали свидетелями настоящего чуда. Возможно, впервые в жизни они понимают, что «научное объяснение» не соотносится с увиденным. Осознание того, что сверхъестественное существует, укрепляется в Отисах еще больше, когда они видят, что за окном расцвело миндальное дерево, которое до этого было совершенно сухим.

Образ миндального дерева, расцветшего чудесным образом, возникает в рассказе несколько раз. Впервые он обнаруживает себя, когда Вирджиния читает строки из пророчества – средневекового текста, написанного готическим шрифтом, которым она давно заинтересовалась, хотя и не поняла его смысл. Далее цветы на засохшем дереве видит один из младших сыновей Отисов, что окончательно убеждает американцев в существовании сверхъестественного. В третий раз образ миндального дерева возникает в эпизоде похорон сэра Саймона, которые, как указывает автор, американцы проводят уже согласно средневековым традициям.

Из всего этого можно сделать вывод, что образ необычного возвращения миндального дерева к жизни соотносится с возвращением представителей «новой» нации к вере в поэзию, воображение, чудо. Не случайно и то, что первым «очевидцем» расцвета засохшего дерева становится самый юный член американской семьи, воплощающий надежды автора на то, что творчество и прекрасное «искусство лжи» найдет свое место и на американском континенте.

При описании похорон сэра Саймона автор не случайно акцентирует словосочетание «старая традиция» (an old custom), обращая особое внимание на тот факт, что похороны были организованы в полном соответствии с традициями доиндустриальной эпохи. А участие в церемонии американцев, которые до этого времени с полным безразличием воспринимали историко-культурные ритуалы средневековья, свидетельствует об

их приобщении не только к английской истории и культуре, но также к возвышенному миру поэзии и воображения, с которыми средневековые традиции соотносятся. Однако, без сомнения, Уайльд осознавал, насколько велик разрыв между миром фантазии, воображения и реальностью. И то, что сэр Саймон - хранитель мира поэзии, чудес и романтики, соотносимого с готической прозой, - не принадлежит к материальному миру, свидетельствует о призрачной ценности этого опозитизированного мира, самой способности воображать и поэтизировать реальность. Похороны сэра Саймона символизируют победу мира позитивизма и прагматизма над миром поэзии и воображения. Тем не менее, в развязке произведения автор заставляет американцев соприкоснуться с миром сверхъестественного, а своих читателей – поверить в то, что фантазия и чудеса все же не исчезли бесследно под напором «нового» жизненного уклада.

В этом аспекте интересен разговор Вирджинии и Сесила во время их приезда в Кентервильский замок после свадьбы. Главная героиня признается мужу, что очень многим обязана призраку, так как он показал ей, «что означают Жизнь и Смерть и почему Любовь сильнее обеих» (“what Life is, and what Death signifies, and why Love is stronger than both”). Общение с хранителем «старой» культуры позволило американке узнать и об иных ценностях мира.

Встреча «своего» и «чужого» завершается компромиссом, воплощением которого в рассказе становится свадьба американки и английского аристократа. Подводя, казалось бы, к счастливому финалу, автор, тем не менее, ставит свою «точку»: он замечает, что все гости были в восторге от молодоженов, кроме старой маркизы Дамблтон. Маркиза пыталась выдать за будущего мужа Вирджинии одну из своих семи дочерей и дала по этому поводу «не менее трех дорогих званых обедов» (“...no less than three expensive dinner-parties”), рассчитывая на возвращение денег, и, возможно, с прибылью, после свадьбы дочери с герцогом Чеширским.

Образ расчетливой английской маркизы – ироничный парадоксальный выпад Уайльда против своих соотечественников, которым, как и напористым американцам, вовсе не чужды практичность и прагматизм. Повествуя о крушении планов маркизы Дамблтон, писатель высказывает свое опасение, что очень скоро все особенности «индустриального» мироощущения, присущего американцам как «новой» нации, станут свойственными и его

соотечественникам, и даже влияние богатых культурных традиций не сможет «уберечь» англичан от стремления «извлекать максимальную выгоду из любого явления, в том числе, из привидения».

И все же Вирджиния – эта юная представительница «новой» нации осознает, что ее сограждане никогда не смогут понять истинного смысла вечных ценностей, если будут с пренебрежением относиться к культурному наследию прошлых времен. Хотя ясна и позиция Уайльда, который понимал, что осуществимость «возвращения» поэзии в мир позитивизма весьма проблематична. Ведь и само произведение писателя, где все это показано, является вымыслом на грани возможного, игрой и иронизированием над самой способностью воображать и той литературой, которая была ориентирована на воображение. Попытка Уайльда вернуть современному обществу способность воображать и верить в чудеса так и остается попыткой.

Цитированная литература

1. Уайльд О.//Шиллер Ф. История западноевропейской литературы нового времени. Т. 3. М., 1937, с. 72-86.
2. Уайльд Оскар (1854-1900)//Чуковский К. И. Люди и книги, изд. 2. Гослитиздат., 1960, с. 625-670.
3. Бэлза С. Роман жизни Оскара Уайльда//Оскар Уайльд. Избранное. – М., 1989, с. 5-26.
4. Ковалев Ю. Вступление//Oscar Wilde. Fairy tales. – М., 1979, с. 12-19.
5. Поддубный О. Колесников Б. Оскар Уайльд//Уайльд О. Избранное. – М., 1990, с. 360-377.
6. Соколянский М. Г. Оскар Уайльд: очерк творчества. – К., 1990. – с. 83-86.
7. Нестеренко Е. Пародирование готической традиции в “Кентервильском привидении” О. Уайльда//Проблеми сучасного літературознавства: зб. Наукових праць: вип. 10/Шляхова Н. М. Сивокінь Г. М. – Одеса, 2002, с. 125-133.
8. Матвієнко О. Лабіринт, що веде до кімнати сміху (готичні пародії Дж. Остен, Т. Л. Пікока, О. Уайльда)//Вікно в світ, 2001, № 3, с. 30-46.

9. Матвиенко О. В. Готика в зеркале пародии (повесть Оскара Уайльда «Кентервильское привидение»)//Вісник Донецького університету, серія Б, гуманітарні науки, 1999, № 2, с. 99-104.
10. Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма. – М., 1988, с. 84-139.
11. Wilde O. The Canterville ghost//Collected works of Oscar Wilde. – Wordsworth Editions Ltd, Hertfordshire, 1997.

Анотація

У статті розглядається одна з головних проблем західноєвропейської та американської літератури ХІХ століття, що втілена в оповіданні “Кентервільський привид” англійського письменника Оскара Уайльда, – проблема зустрічі/зіткнення (encounter) позитивістського світовідчуття та технократичної культури “нового” індустріального суспільства із “старим” світоглядом патріархального життєвого ладу, заснованим на багатих національно-культурних традиціях та марновірствах. Зокрема, досліджуються художні засоби, використані автором для зображення зіткнення матеріального і духовного, піднесено-поетичного і банального, непізнанного і прозаїчного, світосприйняття, заснованого на уяві і вірі у чудеса, та повсякденного життя, світу надприродного і реальності.

Annotation

The article dwells upon one of the main problems of Western European and American literature of the XIX century, which is reflected in the story “The Canterville ghost” by the English writer Oscar Wilde. It is the problem of encounter – collision between the “new” philosophy of positivism and technocratic culture of the “new” industrial society and the “old” world-view based on rich cultural traditions, prejudices and superstitions which is characteristic of the patriarchal lifestyle. In particular, the research concerns style devices being used by Wilde for representation of the encounter of the «ideal» and the «material», the world of miracles and imagination and reality, elevated poetical world-view and commonplace one.

УДК 821.112.2 – 312.1

Е.А. Король

МОТИВ ИЗБРАННИЧЕСТВА В РОМАНЕ Т. МАННА «ЛОТТА В ВЕЙМАРЕ»

Мотив избранничества достаточно прочно укоренился в европейской литературной традиции. Уже античные мифы и библейские предания используют и варьируют сюжет, где избранник – греческий герой или библейский пророк – выполняет особую миссию, возложенную на него высшими силами. В дальнейшем сам концепт избранничества переходит в национальные литературы.

Мотив избранничества укореняется и в немецкой литературе. Особое место уделяется ему в эпоху романтизма. Можно отметить, что для данного периода развития литературы, независимо от национальных особенностей, вообще характерно акцентирование внимания на исключительной личности, особым образом отмеченной в массе посредственностей и тем самым словно бы избранной провидением. Тем не менее, в мотиве избранничества у немецких романтиков имеется существенная отличительная особенность. Она состоит в том, что место избранника здесь занимает носитель творческого начала, художник, противопоставляемый ограниченным филистерам.

Образ художника будет занимать важное место в творчестве немецкоязычных авторов и в XX веке. Достаточно упомянуть имена Г. Гессе, Г. Броха, Р. Музиля, Л. Фейхтвангера и Т. Манна. При этом разработка образа художника, а вместе с ним и мотива избранничества наполняется новыми смыслами, что зависит и от сложившейся историко-политической ситуации. Первая мировая война, а затем утверждение фашистского режима послужили толчком к пересмотру ценностей. Теперь на первый план выводится вопрос ответственности. При этом для немецкой литературы свойственно задаваться вопросом не только об ответственности правителя и политика (избранника от власти земной), но и о тех обязанностях, которые возлагаются на

художника (избранника от сфер духа). Как отмечает А.В. Карельский, обострение интереса к проблеме ответственности, лежащей на человеке искусства, не в последнюю очередь было связано и с особенностями предыдущей эпохи развития культуры Германии. Решающую роль, по мнению исследователя, сыграл принцип разграничения областей «духа» и «действия», «поэзии» и «политики», провозглашённый уже немецкими романтиками и определявший духовное развитие Германии на протяжении всего XIX века. Столкновение же в 1933 году с фашистским режимом и его тотальным вмешательством в культуру доказало нерелевантность подобного представления о позициях искусства. События первой половины XX века заставили немецких писателей задуматься не только об эстетическом, но и об общественном долге художника [1, с. 319-322]. По этим причинам в период антифашистской эмиграции столь значимым становится так называемый ‘Künstlerroman’ – роман о художнике, или «интеллектуальный роман». По наблюдению В.А. Герасимчук, «интеллектуальный роман» совмещает возможность выхода на широкий круг философских проблем и способность формулировать эти проблемы в обобщённом виде на художественно-метафорическом и логико-понятийном уровнях [2, с. 49]. А потому немецкие писатели XX века не раз прибегают к этому жанру, пытаясь выяснить предназначение художника в современном мире.

Вопрос о месте и задачах художника становится одним из основных в творчестве Т. Манна. Он также обращается к жанру «интеллектуального романа». В романе «Волшебная гора», тетралогии «Иосиф и его братья» и других произведениях находят отражение проблемы, которые поднимались автором ещё в ранних новеллах. Роман «Доктор Фаустус» становится итоговым в русле данной темы. Многие исследователи отмечают, что, прежде чем отобразиться в зрелом виде в этом «романе эпохи», взгляды Т. Манна на место и роль художника прошли своего рода эволюцию. Одним из этапов этой эволюции является роман «Лотта в Веймаре», где в центре оказывается историческая фигура И.В. фон Гёте. Цель данной работы – проследить, как реализуется мотив избранничества в указанном романе. Актуальность выбранной темы обусловлена тем, что роман «Лотта в Веймаре» вообще недостаточно изучен в отечественном зарубежном литературоведении и, хотя образ Гёте-художника рассматривался, А.В. Карельским, Е.В. Волощук и

некоторыми другими учёными, аспект избранничества в данном произведении всё же не был исследован.

Как известно, у Т. Манна сложилось особое отношение к личности Гёте в контексте истории немецкой культуры. При этом в работах Т. Манна «Вертер» Гёте», «Гёте как представитель бюргерской эпохи» и других статьях немецкий мыслитель XIX века предстаёт как личность исключительная, масштабная, гармоничная, обладающая достаточным запасом душевных и духовных сил, чтобы выполнить особую миссию, предопределённую судьбой. В теоретических работах Т. Манна Гёте изображён как избранник, которого высшие силы наделили творческим даром. С другой стороны, Гёте, каким он выведен в статьях Т. Манна, предстаёт и как концепт немецкой культуры вообще, что нашло развитие в романе «Лотта в Веймаре».

Обратившись к упомянутым статьям Т. Манна, можно утверждать, что автор возводит исключительное, избранное положение своего героя к вмешательству природы и божественного провидения. Так, в своей работе «Фантазия о Гёте» Т. Манн на протяжении нескольких страниц прослеживает развитие рода Гёте, которому «предначертано было создать гения, полубога...» [3, с. 398]. Характеристика, данная Т. Манном в его работе, превращается затем в самохарактеристику в устах его героя, рассуждающего об истоках собственной гениальности. Гёте утверждает: *“Ich – eine Balance – Kunststück genauer Not, knapp ausgewogener Glücksfall der Natur, ein Messertanz von Schwierigkeit und Liebe zur Facilität, ein Nurgerade-Möglich, das gleich auch noch Genie – mag sein, Genie ist immer ein Nur-eben-Möglich ”* [7, с. 295] («Я – баланс жизненных натяжек, точно дозированная счастливая случайность природы, – танец меж ножей, стремление к трудностям и поблажкам, натяжка и допущение пополам с гениальностью – да и может ли быть иначе? Ведь гений всегда натяжка и допущение» [5, с. 207].) Данное высказывание, с одной стороны, не лишено самолюбования, но в то же время здесь проступает и самокритика, неудовлетворённость половинчатостью. Подобная двойственность в очередной раз подчёркивает избранническую сущность Гёте – он не просто наделён творческим даром, но и постоянно ощущает необходимость самосовершенствования. Гений Гёте для Т. Манна складывается не только из таланта, которым создатель «Фауста» был отмечен от

природы, но и личных усилий поэта, приложенных для развития этого дара.

От гениальности Гёте неотъемлемо также такое понятие, как личность или «чудо-личность» [4, с. 39]. При этом Т. Манн приходит к выводу, что «слово «личность» не более, чем языковой эквивалент чего-то иного, невыразимого в слове, некоего излучения, источник которого следует искать не в духовных, а в физических свойствах; видимо, оно представляет собой воздействие особой жизненной силы, обладающей величайшей заразительностью и притягательностью, интенсивной и могущественной, но не грубой, не примитивной, представляющей собой своеобразное смещение энергии и внутренней слабости, формирование которой – творческая тайна созидающей во мраке природы» [3, с. 396]. Избранническая сущность Гёте в романе проявляется на нескольких уровнях. И наиболее очевидным признаком особого статуса «веймарского старца» становится противопоставление его личности обывательской массе.

Героиня романа, Шарлотта Буфф, прототип вертеровской Лотты, на склоне лет приезжает в Веймар, чтобы повидаться с Гёте, которого не видела долгое время. Прежде чем нанести ему визит, она принимает нескольких посетителей, с которыми ведёт длительные беседы, предметом которых постоянно оказывается сам «веймарский старец». Все эти люди, пришедшие к Лотте, кажутся смешными и даже жалкими по сравнению с фигурой тайного советника Гёте. И доктор Ример с его мелочным самолюбием, и говорливая Адель Шопенгауэр, и сын самого «веймарского солнца», Гёте-младший, так и не сумевший выбраться из тени своего отца, – все они отодвинуты на второй план личностью писателя. Собеседники Лотты бледнее образа Гёте, несмотря на то, что их портретные и речевые характеристики прописаны до мельчайших деталей. В то же время сам Гёте долгое время остаётся как бы «за кадром». Здесь реализуется приём «минус-присутствия». В изображении главного героя читатель поначалу вынужден довольствоваться сбивчивыми и разноплановыми характеристиками, которые дают «веймарскому старцу» другие персонажи.

Подобный эффект, основанный на умалении значимости второстепенных образов (Римера, Адели, Августа) и укрупнении образа Гёте, который долгое время остается невидимым для читателя, базируется на ретардации сюжетного действия и формирует особое отношение к Гёте. В сознании читателя посетители Лотты (да и она сама) заведомо второплановы по отношению к Гёте. Эти образы лишь оттеняют его масштабную личность. Так происходит сопоставление ограниченного и всеобъемлющего, духовного и бездуховного, филистерского и истинно художнического. Личность избранника возвышается над среднестатистическими немцами.

То есть доктор Ример, Адель Шопенгауэр и Август фон Гёте принадлежат миру приземлённому, в то время как Гёте олицетворяет культуру, духовность. В то же время, вследствие своей сопричастности всему земному и человеческому, второстепенные персонажи получают право судить о Гёте с точки зрения простых смертных, случайно оказавшихся на жизненном пути художника. В их рассказах и признаниях Гёте предстаёт уже не только как гениальный писатель и мыслитель, но как человек, чьи поступки зачастую неприглядны и достойны порицания. А.В. Карельский пишет о том, что в романе «Лотта в Веймаре» Т. Манн пытается решить проблему чисто человеческих взаимоотношений «великого веймарца» с теми, с кем сводит его судьба. Проблема «гений и человечество» перетекает здесь в проблему «гений и человек». В этом смысле веймарцы формулируют два пункта обвинения против Гёте: «художнически утилитарное» отношение к человеческим судьбам «как принцип его искусства», а также «холодное равнодушие к людям» [1, с. 325-330].

В отношении как первого, так и второго пунктов наиболее точную характеристику даёт Гёте наблюдательный Ример, а остальные собеседники Лотты дополняют и расширяют эти высказывания. Так, обращаясь к Шарлотте как вдохновительнице «Вертера», секретарь высказывает мнение, что она и её покойный муж, должно быть, сильно пострадали от «нескромности гения» (“Indiscretion des Genius”) Гёте, позволившего ему выставить напоказ взаимоотношения трёх молодых людей [5, с. 42]. Однако

уже в формулировке, данной Римером, очевиден двойной подход к проблеме. С одной стороны, в его словах чувствуется неприкрытое осуждение гётевского утилитаризма, с каким писатель относится к жизни окружающих. Недаром для обозначения манеры Гёте использовать судьбы людей в творческих целях автор подбирает такое острое и ироничное словосочетание как ‘dichterisch umzuspringen’ (в русском переводе оно передается причастной группой «поэтическое своеобразие, позволившее ему... выставить... напоказ»). ‘Umspringen’ означает в немецком языке «бесцеремонно обращаться с кем-либо». Кроме того, корень данной лексемы соотносится с мотивом игры, поскольку связан с прыжками, которые ассоциируются с некоторыми детскими забавами (ср. ‘springen’ – «прыгать, скакать»). В словосочетание, таким образом, привносится коннотация забавы, развлечения. Играя судьбами окружающих, превращая их в «материал» для своих произведений, Гёте тем самым ранит окружающих и разрывает узы, связывающие его с людьми.

С другой стороны, Ример сам вкрапляет в своё пространное замечание о «нескромности гения» слова, истинный смысл которых ему самому, по-видимому, до конца не ясен. Так, он даёт этому «поэтическому своеобразию» определение: “seiner bürgerlich schwer zu rechtfertigenden Art... dichterisch umzuspringen” («с обычной точки зрения, трудно оправдываемого поэтического своеобразия»). За этой фразой кроется неосознанное Римером саморазоблачение – непонимание художника, которого по определению нельзя воспринимать «с обычной точки зрения». Подобная характеристика гётевского творчества, в которой фигурирует слово ‘bürgerlich’, явно связана с романтическим противопоставлением художника и филистеров. Ведь понятие ‘bürgerlich’ (в русском переводе романа «обычный») тесно связано с понятиями обыденности и филистерства. Как известно, в немецкой романтической традиции художник всегда выше недалёких обывателей. Сам Гёте не является романтиком, однако вполне вероятно, что Т. Манн, используя подобную лексему, сознательно отсылает читателя к традициям эпохи романтизма. Тем самым он подчёркивает статус своего героя как художника и творца – Гёте оказывается выше веймарцев и – шире – соотечественников.

Таким образом, проблема утилитарного подхода художника к жизни расценивается довольно неоднозначно. С одной стороны,

Гёте предстаёт как человек, беззастенчиво пользующийся «сюжетами» человеческих судеб. С другой стороны, он оказывается оправданным своей творческой деятельностью и своей гениальностью, которая позволяет ему передать через частное общечеловеческое. Иными словами, Гёте оправдан своей избранностью.

Вторым пунктом обвинения веймарцев против Гёте становится холодность эстета по отношению к людям, что, на первый взгляд, раскрывается в романе достаточно бескомпромиссно. В этой связи Гёте предстаёт как человек, уступающий посетителям Лотты и, в первую очередь, ей самой в отношении человеческой теплоты и способности любить. Ример характеризует «веймарского старца» как человека, которому чуждо понятие «любовь». И даже терпимость Гёте, по мнению секретаря, исходит, скорее, не от любви, а от холодного небрежения [5, с. 37]. Тем не менее, сам Т. Манн воздерживается от столь однозначной характеристики «великого веймарца». В статье «Гёте как представитель бюргерской эпохи» он, напротив, предстаёт как поэт, тепло относящийся к человечеству [4, с. 60]. Возможно, что Ример, Адель и весь Веймар и здесь оказываются слишком недалёкими, чтобы понять Гёте. А потому Гёте, как и любой другой избранник, несмотря на полученное им общественное признание, всё же остаётся одиноким.

Гёте одинок и в своих политических убеждениях. Действие романа разворачивается сразу после изгнания Наполеона на остров св. Елены, и события времён войны ещё свежи в памяти веймарцев. Пересказывая Лотте эпизоды из истории города, её посетители с неудовольствием говорят о том, что Гёте, который, казалось бы, должен был вдохновлять своих соотечественников на борьбу, наоборот, всячески этой борьбе противился. Здесь необходимо учитывать, что Т. Манн во многом проецирует события современной ему эпохи на художественное время романа. В связи с этим и франко-прусская война в «Лотте в Веймаре» осмысливается уже не на буквально-историческом, а на философско-символическом уровне. Наполеон в понимании Гёте предстаёт как разрушитель границ, человек, призванный объединить Европу, уничтожив предрассудки национального характера. Вызывающе поддерживая французов, Гёте тем самым лишь демонстрирует открытость миру и отрицательное отношение к некоторым

проявлениям ограниченности своих сограждан. Необходимо учитывать то, что в романе на идейном уровне преломляются события 1933 года в истории Германии. За патриотизмом веймарцев прозорливый Гёте усматривает черты национальной замкнутости, которую Т. Манн определяет как «устремлённость внутрь» [6, с. 321-324]. Этот феномен обретёт исключительно негативные коннотации и перерастёт в идею национализма. Гёте-олимпиец в этом случае вновь поднимается над обывателями, являясь при этом, по утверждению Т. Манна, одним из великих «сынов бюргерства, духовно переросших его» [4, с. 72]. Среднестатистическим веймарцам не дано понять воззрений Гёте в силу своей недалёкости и некой духовной неразвитости. Так главный герой вновь оказывается в одиночестве.

Тем не менее, одиночество Гёте, по сути, конструктивно. Недаром в конце романа он сравнивает себя со свечой, горящей во благо других. Он осознаёт свою ответственность, которая заключается в том, чтобы способствовать поддержанию духовности и утверждению гуманистических ценностей часто вопреки инертности, а иногда и открытому сопротивлению окружающих. Духовность и гармония – единственное, что в состоянии защитить общество, не дать ему поддаться разрушительному влиянию варварских, но притягательных идей вседозволенности и власти. В этом отношении, с учётом времени написания романа, Гёте на более общем плане явно противопоставляется Гитлеру и фашистскому режиму вообще. Так возникает парабола – образ Гёте и связанные с ним положительные коннотации проецируются из XIX века в XX, что придаёт роману остро актуальное звучание. Не случайно Т. Манн вкрапляет в монолог Гёте реплику, в которой явно ощущается намёк на Гитлера: *... sie [die Deutschen] sich jedem verzückten Schurken gläubig hingeben, der ihr Niedrigstes aufruft, sie in ihren Lastern bestärkt und sie lehrt, Nationalität als Isolierung und Roheit zu begreifen...* [7, с. 299] («...они [немцы] доверчиво преклоняются перед всяким кликушествовающим негодяем, который обращается к самым низким их инстинктам, оправдывает их пороки и учит понимать национальное своеобразие как доморощенную грубость...») [5, с. 210]). И вслед за этим, как бы в противовес националистическому началу Веймара Гёте формулирует задачу художника – подавлять возможную трагедию гуманизмом, к

которому Гёте как творец и избранник от сфер духа приходит через правду и гармонию. К моменту создания «Лотты в Веймаре» уже существовала пародия К. Тухольского «Гитлер и Гёте – школьное сочинение», в котором Гёте противопоставляется Гитлеру как носитель просветительского и гуманистического начала [8, с. 281-283]. Т. Манн, скорее всего, знал эту пародию. И в романе «Лотта в Веймаре» он развивает мысль о противопоставлении Гёте и Гитлера как концептов немецкого сознания, обрисовывая более развёрнутую картину противостояния художника реакционным силам. Образ Гёте выводится здесь не только в противовес Гитлеру и фашистскому режиму. Он ставится в духовную оппозицию всем тем негативным проявлениям массового сознания, которые привели Германию к утверждению фашизма. К этим феноменам можно отнести националистическую замкнутость, ограниченность, слепое подчинение идеям расы, что было характерно не только для изображённого в романе Веймара, но и для немецкого общества в целом. В этом отношении личность И.В. фон Гёте не только становится знаковым явлением в литературе и искусстве, но и утверждает также незыблемость просветительских и гуманистических ценностей.

Таким образом, главный герой романа «Лотта в Веймаре» представлен как истинный избранник от сфер духа. Его избранничество базируется на природной одарённости, развиваемой с течением времени. Гёте представлен как масштабная и гармоничная личность. Значимость этого образа и миссии немецкого мыслителя XIX века подчёркиваются в романе противопоставленностью гения ограниченным и мелочным филистерам. При этом закономерно возникает вопрос о холодности гения и его утилитарно-художническом отношении к судьбам окружающих. Тем не менее, Гёте в целом оправдан своим положением избранника и, главное, – тем запасом духовности и конструктивности, каким он наделён как мыслитель. Фигура Гёте вырастает до концепта немецкой духовной культуры, противопоставляемого всему негативному и разрушительному. В частности, на параболическом уровне образ Гёте проецируется на современную автору действительность и противопоставляется национал-социалистскому режиму вообще и Гитлеру, в частности. Выводя на первый план произведения образ

Гёте, Т. Манн решает вопрос о важности не только творческого, но и гражданского долга художника. В романе «Лотта в Веймаре» творец ответственен уже и за область общественно-политического. «Быть избранным» в контексте произведения Т. Манна означает теперь не только получить творческий дар свыше, но и обладать достаточной степенью ответственности. Таким образом, мотив избранничества реализуется как противодействие правды и гармонии тем «силам тьмы», которые подтолкнули немецкое массовое сознание к выбору мизантропической идеологии в середине XX века.

Цитированная литература

1. Карельский А.В. Долг гуманности (Романы о художниках Томаса Манна и Генриха Броха) // Карельский А.В. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. – М., 1990.
2. Герасимчук В.А. Роман культуры // Філософська думка, 2006. – №5.
3. Манн Т. Фантазия о Гёте // Манн Т. Собр. соч. в 10 т. – Т. 10. – Статьи (1929-1955). – М., 1961.
4. Манн Т. Гёте как представитель бюргерской эпохи // Манн Т. Собр. соч. в 10 т. – Т. 10. – М., 1961.
5. Манн Т. Лотта в Веймаре. / Пер. Н. Ман. – Л., 1990.
6. Манн Т. Германия и немцы // Манн Т. Собр. соч. в 10 т. – Т. 10. – Статьи (1929-1955). – М., 1961.
7. Mann Th. Lotte in Weimar. – Frankfurt am Main, 1982.
8. Тухольский К. Гитлер и Гёте – школьное сочинение // Творчість Курта Тухольського у контексті європейської культури XX століття. – Дрогобич, 2005.

Анотація

У статті йдеться про мотив обранництва в романі Т. Манна «Лотта у Веймарі». Розглянуто образ І.В. фон Гете як обранця від культури. Зроблено спробу простежити, як автор розуміє природу обранництва митця. Робиться висновок про те, що

обранництво Гете пов'язане для Т. Манна не тільки з творчістю, але й з усвідомленням громадянської відповідальності художника, що стає особливо важливим після встановлення у Німеччині фашистського режиму.

Annotation

The article deals with the position of the chosen one in the Th. Mann's novel *Lotte in Weimar*. The image of I.W. von Goethe, is considered as a chosen one from the sphere of culture. There is made an attempt to examine, how the author understands the nature of 'being chosen as an artist'. The conclusion is the following: Goethe's position of the chosen one is connected for Th. Mann not only with the art itself but also with the artist's notion of civil responsibility, that becomes especially important after strengthening of fascism in Germany.

Стаття надійшла до редакції 1.06.2007
Стаття поступила в редакцію 1.06.2007

ТАЙНА ДАНИИЛА ХАРМСА

Где бы Свистонов ни появлялся, всюду он видел своих героев. У них были другие фамилии, другие тела, другие волосы, другие манеры, но он сейчас же узнавал их.

Таким образом, Свистонов целиком перешел в свое произведение.

К. Вагинов [1, с.130].

Практически у всякого, кто исследует творчество Д. Хармса, складывается двойственное впечатление. С одной стороны, при чтении многочисленных текстов Хармса (в частности его философских трактатов, писем, различного рода деклараций, которые он писал как сам, так и в соавторстве, дневниковых записей [см., напр., 2, с.7-37, 78-81; 3, с.456–461; 4]), неизбежным образом возникает мысль о том, что Д. Хармс стремился изменить, преобразовать окружающий его мир, так сказать «пересотворить» объективную действительность [см., напр., 5; 6; 7]. С другой стороны, при знакомстве с биографией Хармса и историей его архива [см.: 8; 9; 10], возникает мысль о том, что Хармс своею жизнью реализовывал другой принцип: не изменения мира, а его наблюдения для себя самого.

По замечанию Е.А. Богатыревой, «в творчестве Хармса можно выделить тексты двух уровней. С одной стороны, это тексты, «ключ к пониманию» которых ищут и по сей день. То есть истории про то, как «одна муха ударила в лоб бегущего мимо господина» или как «товарищ Кошкин танцевал вокруг товарища Машкина». А с другой стороны – дневники и записные книжки Хармса. Это уже тексты другого порядка, ранее почти неизвестный и серьезный пласт творчества, письмо в собственном смысле слова... Дневники сродни документации, это хроника ежедневного жизне-творчества, ключ к индивидуальной авторской мифологии. И что самое главное – это тексты самого Хармса. Или даже Д. Ювачева. Корпус других поэтических и прозаических произведений предшественника «театра абсурда» – это уже тексты персонажа, известного под

псевдонимом Д. Хармс. Тексты этого уровня не нуждаются в чтении – их надо видеть, тексты Хармса не рассчитаны на литературный анализ, его произведения «не могут существовать вне представлений о своем авторе, вне авторской мифологии, и являются почти такой же составляющей авторского образа, как продуманный внешний вид, чудаковатые поступки и странный псевдоним» [11, с.24 – 25].

Как показывает опыт, Е.А. Богатырева во многом оказалась не права.

Во-первых, тексты Хармса вполне поддаются (по крайней мере, на уровне формы) объективному исследованию вне контекста «авторской мифологии», примером чего может служить статья Ю.Б. Орлицкого, посвященная особенностям хармсовского стихосложения, в которой ученому удалось «охарактеризовать стихосложение Хармса в самом общем виде как традиционное по большинству внешних показателей, однако использующее максимальное количество стихотворных форм, тяготеющее к отдельным экспериментам и, что особенно важно, к смешению и взаимодействию традиционных форм в пределах одного текста, в той или иной степени опирающееся на принципы полиметрии и гетероморфности в большинстве текстов» [12, с.156].

Во-вторых, Хармс в контексте своей поэтики, по словам Р. Джакуинта, «существует как будто один, его стихи и его художественная проза как бы висят в воздухе без контакта с культурной средой. Его художественные тексты нарочито «некультурные», их можно прочесть, и, главное, *понять, без специфической литературоведческой или тем более философской осведомленности* (курсив наш, – И.Р., И.К.); искушенный читатель может уловить реминисценции и ссылки на чужие тексты и на разные литературные традиции, но и менее образованный читатель может воспринимать суть его творчества – бессмыслие, пустота, опустошение человеческого существования. Именно этим объясняется, возможно, широкая популярность хармсовской прозы, которая не подразумевает у всех читателей обладание одинаковой повышенной компетенцией» [13, с.43].

В-третьих, если бы тексты Хармса не поддавались бы никакой интерпретации, то между исследователями творчества Хармса вряд ли велись бы столь ожесточенные споры, доходящие до прямых оскорблений друг друга не только в некомпетентности в вопросах

поэтики Хармса, но и до оскорблений в прямом смысле этого слова. В этом контексте крайне актуально наблюдение Н.В. Гладких в предисловии к своей книге о прозе Хармса: «Автора этой работы всегда озадачивала крайняя противоречивость и парадоксальность не только самих текстов Хармса, но всего их восприятия читателями и исследователями. В отличие от других областей литературоведения, взаимоотношения хармсоведов в печати на удивление часто приобретали комично-агрессивный характер, приличествующий персонажам этого писателя. Статьи о нем нередко начинаются с заявлений, имеющих смысл: вам, ничего не понимающим в обэриутах, я сейчас все объясню. Сам автор этой работы, имеющий репутацию мягкого и дружелюбного человека, не раз замечал за собой, что когда он начинал писать о Хармсе, его охватывала непостижимая страсть к сарказму и сокрушению чужих мнений» [14]. В качестве примеров, подтверждающих высказывание Н.В. Гладких, приведем несколько характерных фрагментов из статьи М. Мейлаха «Вокруг Хармса»: 1) «Зная страсть Глоцера к сутяжничеству и предполагая, что он, дабы заблокировать издания не только Введенского, но и Хармса, будет стараться получить у Марины такую же доверенность на распоряжение хармсовскими авторскими правами, какую он получил от пасынка Введенского, я позвонил в Москву общему знакомому и попросил Глоцеру передать, что если застану его в Венесуэле, то повешу на первой же пальме... Будучи единственным русским, в те же дни беседовавшим с Мариной Малич, должен заметить, что Глоцер, уже несколько раз публиковавший свои разговоры с Мариной, записал их тактично, хотя двусмысленное название книги, снабженной двумя авторскими именами: *Владимир Глоцер. Марина Дурново. Мой муж Даниил Хармс* (как будто Глоцер тоже – муж Хармса)* вызвало много шуток» [9, с.141–142]; 2) «Не менее забавно, что в интересах справедливости мне приходится защищать Глоцера от его же двойника – Валерия Сажина (с точки зрения ущерба, который оба, на мой взгляд, наносят обэриутоведению: Глоцер –

* Отметим, что в пылу своего «праведного гнева» М. Мейлах не обратил внимание на то, что Глоцер (в контексте названия «*Владимир Глоцер. Марина Дурново. Мой муж Даниил Хармс*») должен быть *не мужем, а женой* Хармса, что, с одной стороны, является свидетельством (на текстуальном уровне) состояния эмоциональной неуравновешенности автора цитируемой статьи во время ее написания, а с другой стороны, может быть воспринято как своего рода забавный курьез, простительный дилетанту, но не человеку, претендующему на лидерство в хармсоведении. – И.Р., И.К.

сутяжничеством; Сажин, превзошедший в этом даже А. Александрова – вызывающей и беспрецедентной в истории отечественной филологии безграмотностью своих хармсовских публикаций)» [9, с.142]; 3) «В роли публикаторов (текстов Хармса, – И.Р.) поочередно выступали двое из трех злых негениев всех послеобэриутских времен и народов. Именно А. Александров положил начало подхваченному затем В. Глоцером безудержному распечатыванию обэриутов» [9, с.144]; 4) «Кульминацией дерзкой халтуры явилось семитомное *Полное собрание сочинений* Хармса и множество сопутствующих изданий под редакцией В.Н. Сажина – не буду повторять сказанного в моей рецензии на это семикнижие, которое трудно определить иначе, чем филологическая катастрофа, нанесшая и писателю, и хармсоведению труднопоправимый ущерб» [9, с.144]**.

В-четвертых, возможность множественной интерпретации произведений Хармса породила и возможность нескольких принципов классификации его произведений: во-1-х) по родо-жанровому признаку (примером чего может служить ряд изданий произведений Хармса [см., напр., 15; 16; 17; 18; 19; 20]); во-2-х) по адресату («взрослые» – «детские» произведения): впрочем, уже установлено, что такого рода классификация по отношению к творчеству Хармса абсолютно условна («так называемые детские стихи Хармса (при всей условности этого наименования)» [12, с.146]); в-3-х) по хронологическому признаку [см., напр., 21; 22; 23; 24]

Однако, несмотря на все это, несмотря на то, что к настоящему моменту уже сложилась «богатая хармсовская герменевтика» [13, с.40], Хармс до сих пор остается тайной, разгадать которую, в принципе, невозможно. И в этом смысле, приведенное выше суждение Е.А. Богатыревой оказывается соответствующим действительности.

В 1999 г. В.Н. Сажин констатировал: «Таким образом, все, что достигнуто ныне в постижении хармсовского мира – это осознание его, как значительного и оригинального явления мировой культуры, для изучения которого имеются широкие и многообещающие перспективы» [8, с.10], в 2005 г. А.А. Ко-

** Отметим, что многие пассажи в статье М. Мейлаха напоминают (в силу своей резкости) пассажи повествователя в рассказе Хармса «Реабилитация», а истории, которые приводит М. Мейлах по своей форме и по стилю технически конгениальны строению прозы Д. Хармса.

бринский в предисловии к сборнику «Столетие Даниила Хармса» отмечал: «Сейчас уже нет необходимости доказывать кому бы то ни было отнесенность Хармса «первому ряду» русской литературы, но сохраняется задача осмыслить сделанное им, изучить генезис и синхронические связи его творчества, подробно прокомментировать опубликованный материал дневников и записных книжек» [25, с.3]. Из приведенных высказываний (разница во временном отношении между ними – шесть лет, за которые можно было бы успеть сделать очень многое) следует, что в постижении и в построении целостной картины художественной реальности Даниила Хармса практически ничего не сделано, но виноваты в этом не хармсоведы. Как мы полагаем, «виновником» в данном случае является непосредственно сам герой «хармсо-», «обэриуто-» и «чинарство»ведения, то есть Даниил Хармс, творчество которого невозможно вписать в какую-нибудь определенную систему, ибо творчество Хармса избегает системности.

Структурированные по форме, произведения Хармса не имеют структуры содержания и зачастую даже отрицают ее. В этом-то и заключается «антифилологический пафос» [11, с.24] творчества Хармса. Именно поэтому, по словам Е.А. Богатыревой, «неслучайно недоумение интерпретаторов, отмечающих «неприложимость выработанных в последние годы (даже на базе авангардистской поэтики) научных средств и приемов» к творчеству обэриутов» [11, с.22]. А связано это с тем, что «не предполагающие расшифровки и вообще считывания, тексты Хармса вполне самодостаточны. Это не символы и не знаки, имеющие второй, означаемый план» [11, с.21 – 22].

В чем же заключается эта тайна Хармса, позволяющая ему до сих пор быть неуловимым, если угодно, неузнанным хармсоведами? Искать ответ на вопрос, как мы полагаем, нужно в хармсовской онтологии, которая является онтологией *цисфинитной* [5, с.93 – 103], утверждающей не бытие, но *небытие**, являясь,

* В отличие от *трансфинитной* онтологии Николая Кузанского (как определил ее А.Ф. Лосев [22, с.299]), которая утверждает именно бытие: трансфинитная онтология: во-1-х) предполагает совпадение и равенство абсолютного максимума и абсолютного минимума; во-2-х) сама бесконечность предстает в качестве фигурной конструкции, подчиненной принципу упорядочения; в-3-х) бесконечность может быть классифицирована по следующим типам: а) бесконечность в чистом виде, в этом смысле бесконечность «есть совпадение всех противоположностей, *coincidentia oppositorum*, и в этом смысле непознаваема»; б) «ограниченный тип бесконечности, т.е. такой, в котором мы уже различаем отдельные части, отдельные элементы, отдельные моменты, предельная совокупность которых и образует ту первую и уже неделимую

таким образом, онтологией отрицательной, подтверждение чему мы находим в стихотворениях Хармса «Третья цисфинитная логика бесконечного небытия», «Звонитьлететь (третья цисфинитная логика)», в тексте «Одиннадцать утверждений Д.И. Хармса» (подробное рассмотрение этих текстов с точки зрения цисфинитной онтологии см. в [5, с.93-103]).

Коль скоро онтология Хармса – отрицательная, то становится понятным следующее замечание А.А. Кобринского: «Обычному читателю, который впервые знакомится с творчеством Хармса, сразу бросается в глаза необычное обилие смертей в его произведениях» [27, с.101]. Но дело здесь заключается не только в обилии смертей, а в том, что смерть у Хармса оказывается своего рода переходом из одного состояния в другое, потому что жизнь в материальном мире – это препятствие на пути к достижению Рая, то есть вечного блаженства. В одном из трактатов Хармса («I.О существовании...») эта мысль формулируется следующим образом: «Рай – "это", Мир – "препятствие", Рай – "то"» [2, с.37], записные же книжки Хармса, по сути дела, «пестрят» замечаниями о смерти и ужасности жизни в этом мире.* Развитие этих мыслей можно проследить и в художественном творчестве Хармса, например, в стихотворениях «Деды жили, деды знали...», «Гнев Бога поразил наш мир...», в драматической сценке «Всестороннее исследование» и ряде других произведений.

бесконечность; в) «Существует еще и третий тип бесконечности. Спросим себя: ведь если мы установили, что бесконечность неделима, и теперь устанавливаем, что она состоит из отдельных элементов, или конечных вещей, то не значит ли это, что в каждой такой делимой части присутствует вся бесконечность целиком? Или бесконечность делима, тогда ее нет в отдельных вещах, из которых состоит бесконечность, или она всерьез неделима, тогда само собою ясно, что она неделима и целиком присутствует в каждом своем отдельном элементе, в каждой своей части, в каждой отдельной вещи. Отсюда учение Николая Кузанского о том, что «любое» существует в «любом» и все существует решительно во всем. Конечно, это уже третий тип бесконечности, т.е. такой тип, который неделимо и целю почил на каждом отдельном элементе такой бесконечности» [26, с.299 – 302].

* Приведем несколько характерных высказываний Хармса из них: 1) «По всей вероятности, вся моя жизнь пройдет в страшной бедности, и хорошо жить я буду только пока я дома, да потом, может быть, если доживу лет до 35 – 40» [22, с.44], 2) «Я весь какой-то особенный неудачник. Надо мной за последнее время повис непонятный закон неосуществления» [22, с.188], 3) «Настроение у меня мучительное. Удары со всех сторон. Папа сломал руку. Лизу сократили. Я литературно бессилён. Я слаб физически. Все плохо» [22, с.252], 4) «Мне нельзя вести дневник. Есть какие-то удары с неба, которые бьют меня, когда я веду дневник» [22, с.256], 5) «Я всеми, всеми презираем» [23, с.37], 6) «Вчера папа сказал мне, что пока я буду Хармс, меня будут преследовать нужды» [24, с.90], 7) «Боже, теперь у меня одна единственная просьба к Тебе: уничтожь меня, разбей меня окончательно, ввергни в ад, не останавливай меня на полпути, но лиши меня надежды и быстро уничтожь меня во веки веков» [24, с.145], 8) «Цель всякой человеческой жизни одна: бессмертие... Все земное свидетельствует о смерти» [24, с.174].

Преодоление материального мира (а именно преодоление является стержнем всей хармсовской поэтики^{**}) возможно с помощью разрушения мира, который преодолевается, что было в свое время отмечено Д.В. Токаревым: «Типические черты хармсовской прозы, такие как механизация повествовательных приемов и особенно незаконченность многих текстов, одним словом, все, что принимает форму настоящей поэтики разрушения, поэтики насилия, отражает борьбу автора за исчезновение текста и тем самым за исчезновение жизни как таковой» [7, с.48]. На первый взгляд, Д.В. Токарев прав: действительно, поэтика Хармса – это, во многом, поэтика разрушения, но разрушения не собственных текстов, а разрушения окружающей Хармса материальной действительности, путем ее пересотворения, пересоздания посредством текстов, к которым Хармс относился как к собственным детям: «Мои творения – сыновья и дочери мои» [20, с.158]. В этом смысле утверждение Е.А. Богатыревой о том, что тексты Хармса воспринимаются им как соперники, как тени, которые стремятся «вытеснить художника и занять его место» [11, с.24], выглядит более чем нелепо. Тексты для Хармса – средство преодоления мира, подтверждение чему мы находим в его же дневниковых записях (например, «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется» [4, с.450]).

Таким образом, преодоление материального мира посредством текстов (их создания) – это действительно стержень поэтики Хармса, на котором держится весь поэтический космос поэта. Но ежели тексты – средство создания новой действительности, то можно просто окончательно «раствориться» в собственном метатексте, навсегда исчезнув из этой ущербной действительности. По всей видимости, именно к этому Хармс и стремился. Но как это возможно? И здесь (чтобы ответить на поставленный вопрос) мы

^{**} Подтверждение чему мы обнаруживаем в многочисленных дневниковых записях Хармса, которые «пестрят» замечаниями о преодолении этого материального, греховного и ущербного мира посредством поэзии. Хармс пишет: «Что мне делать! Что мне делать! Как писать? В меня прет смысл. Я ощущаю его потребность. Но нужен ли он? Бог помощи. И вам того же» [4, с.443], «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется» [4, с.450], «Ищи то, что выше того, что ты можешь найти. *Зря слов не пиши*» [4, с.451], «Сила, заложенная в словах, должна быть освобождена. Есть такие сочетания из слов, при которых становится заметней действие силы. Нехорошо думать, что эта сила заставит двигаться предметы. Я уверен, что сила слов может сделать и это. Но самое ценное действие силы почти неопределимо. Грубое представление этой силы мы получаем из ритмов метрических стихов» [4, с.453], «Я хочу писать. Я хочу очень много и хорошо писать. Я хочу писать очень много очень хороших стихов» [4, с.471], «Писать стихи и узнавать из них разные вещи» [4, с.473], «Надо пройти путь очищения (Perservatio, Katarsis). Надо начать буквально с азбуки, т.е. с букв» [4, с.474], «Творение – действие – исчезновение» [4, с.484].

вынуждены приравнять мир к тексту, а текст – к миру, и представить Хармса героем собственного метатекста. Удобнее всего сделать это через сравнение героя одного текста с героем другого.

Как нам кажется, конгениальным Хармсу в этом смысле является герой романа В.В. Набокова «Приглашение на казнь» Цинциннат Ц. Тем более, что Хармс и Набоков, согласно разысканиям А.В. Сажина, в свое время, будучи еще молодыми и никому неизвестными людьми, встречались и вместе играли в шахматы [28].

Сама по себе, игра в шахматы еще ничего не значит. Хармс и Набоков были разными людьми, сопоставление их, в принципе, ничем не мотивировано, но, тем не менее, как справедливо отмечает А.В. Сажин, «начиная сравнивать метамиры обоих писателей, постепенно приходишь к выводу, что противоположные черты остаются лишь на внешнем, верхнем уровне этих миров (главным образом биографическом), а далее (на уровне психологическом и подсознательном) обнаруживаются удивительные совпадения» [26].

Итак, обратимся к роману В.В. Набокова. Цинциннат Ц. пишет записки (своеобразные дневниковые записи, которые во многом конгениальны дневниковым записям Хармса), которые начинаются следующими словами: «и все-таки я сравнительно. Ведь этот финал я предчувствовал этот финал» [29, с.6] (словно Хармс, который предчувствует всю свою жизнь: «По всей вероятности, вся моя жизнь пройдет в страшной бедности, и хорошо жить я буду только пока я дома, да потом, может быть, если доживу лет до 35-40» [22, с.44]). Заканчиваются же записки следующей фразой: «Но теперь, когда я закален, когда меня почти не пугает...

Тут кончилась страница, и Цинциннат спохватился, что вышла бумага. Впрочем, еще один лист отыскан.

«...смерть» – продолжая фразу, написал он на нем, – но сразу вычеркнул это слово» [29, с.119] (Цинциннат, по сути дела, росчерком карандаша, которым он пишет свои записки, перечеркивает смерть, поступая так же, как и Хармс, последним рассказом которого является «Реабилитация», в котором страх перед смертью, ужас смерти просто перечеркивается, нивелируется, впрочем, как и сама смерть [подробнее об отмене и преодолении смерти в рассказе Хармса – см.: 30, с.205]).

Тюремная камера, в которой Цинциннат пишет свои записки, ожидая приведения смертного приговора в исполнение (проводя аналогии с Хармсом, отметим, что последний умер в тюремной больнице) так же оказывается текстом: «То, что не названо, – не существует. К сожалению, все было названо.

«Бытие безымянное, существенность беспредметная ...» – прочел Цинциннат на стене там, где дверь отпахиваясь, прикрывала стену» [29, с.14] (эта надпись тоже конгениальна Хармсу, который в одном из своих трактатов писал о «правильном уничтожении предметов вокруг себя» [2, с.29]). Далее идут совершенно различные надписи: «Вечные именинники, мне вас – », «Обратите внимание, что когда они с вами говорят – », «Писателей буду штрафовать» [29, с.14] (эти неоконченные надписи опять-таки конгениальны произведениям Хармса, многие из которых не завершены). Заканчивается же этот текст тоже смертью: «Смерть до смерти, – потом будет поздно» [29, с.14] (аналогичное утверждение находим у Хармса: «Интересно, что бессмертие всегда связано со смертью» [2, с.30]).

По словам В.В. Федорова, смерть «является оппозиционной по отношению к жизни, а жизнь есть только одна из форм бытия» [цит. по: 31, с.63]. Об этом же говорит в своем романе и Набоков: в конце романа ведь Цинциннат не умирает, он просто уходит в иной мир; смерти как пути в небытие нет: «... и Цинциннат пошел среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» [29, с.130] (судя по всему, Хармс тоже должен был кануть в небытие, сохранение его архива иначе как чудом назвать нельзя [подробнее об этом см., напр., 9, с.132–133]).

Цинциннат пишет записки внутри текста, до того как попасть в тюрьму он «долго бился над затейливыми пустяками, занимался изготовлением мягких кукол для школьников» [29, с.14], при этом же в двадцать два года он «был переведен в детский сад учителем», обязанности которого состояли в том, «чтобы занимать хроменьких, горбатеньких, косеньких» [29, с.16] (1) Хармс, не любя детей, был вынужден зарабатывать себе на жизнь сочинением детских произведений, придумывая, при этом, для детей различного рода казни [подробнее об этом, см., напр., 32, с. 11], 2) об отношении Хармса к своим произведениям как детям мы указывали выше).

Сам Цинциннат тоже оказывается куклой, неким механизмом: «А я ведь сработан так тщательно – думал Цинциннат, плача во мраке. – Изгиб моего позвоночника высчитан так хорошо, так таинственно. Я чувствую в икрах так много туго накрученных верст, которые мог бы в жизни еще пробежать. Моя голова так удобна...» [29, с.12] (в поэтическом космосе Хармса человек по своему строению так же уподобляется механизму (см., напр., стихотворение Хармса «Человек устроен из трех частей...» или его же рассказ «Смерть старичка»)).

На восьмой день своего пребывания в темнице Цинциннат фиксирует в своих записках собственную онтологическую неуверенность, неукорененность в реальности (вот и ущербность материальной действительности, которую нужно, по Хармсу, преодолевать посредством текстов): «Ошибкой попал я сюда – не именно в темницу, а вообще в этот страшный, полосатый мир: порядочный образец кустарного искусства, но в сущности – беда, ужас, безумие, ошибка, – и вот обрушил на меня свой деревянный молот исполинский резной медведь. А ведь с раннего детства мне снились сны... в снах моих мир был облагорожен, одухотворен; люди, которых я наяву так боялся, появлялись там в трепетном преломлении, словно пропитанные и окруженные той игрой воздуха, которая в зной дает жизнь самим очертаниям предметов» [29, с.51–52].

Таким образом, поэт Даниил Хармс и герой романа В.В. Набокова Цинциннат Ц. действительно подобны друг другу и не только в своем мироотношении, но даже жизни и судьбы их складываются сходным образом. Выходит, что ключом к пониманию тайны Даниила Хармса является роман В.В. Набокова.

Подобно тому, как мир, в котором умирает Цинциннат, оказывается миром кукол, им сотворенных, так и современные хармсоведы (если вспомнить высказывание Н.В. Гладких) оказываются «куклами» Хармса, героями его метатекста, и именно в этом, как нам кажется, и заключается причина бессилия хармсоведов в постижении космоса Даниила Хармса.

В упоминавшейся нами статье А.В. Сажина приводится запись двух шахматных партий Хармса и Набокова и дается их интерпретация в контексте основных мотивов их творчества, которые будут сопровождать их до гробовой доски, что, вероятно, свидетельствует о том, что эти шахматные партии неким

магическим образом «запрограммировали» творческую волю игроков, предопределив их дальнейшую судьбу.

В данной статье нами была предпринята попытка обозначить тайну Хармса и найти один из возможных ключей к ее постижению, при этом мы отдавали себе отчет в том, что «исследование творческого сознания безгранично. Ход и результаты такого исследования могут выглядеть причудливыми, произвольными. Они могут шокировать. Но терпение, терпение и еще раз терпение: существуют какие-то незримые силы, настоятельно зовущие нас внять голосам мироздания и не нам им препятствовать» [33, с.161].

Цитированная литература

1. Вагинов К. Труды и дни Свистонова // Ванна Архимеда: Сборник. – Л., 1991.
2. Даниил Хармс. Неизданный Хармс. Полное собрание сочинений. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения: не вошедшее в т. 1–3. – СПб., 2001.
3. Ванна Архимеда: Сборник. – Л., 1991.
4. Дневниковые записи Даниила Хармса//Минувшее: Исторический альманах. 11. – М., 1991
5. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. – СПб, 1995.
6. Ямпольский М. Беспмятство как исток (Читая Хармса). – М., 1998.
7. Токарев Д.В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. – М., 2002.
8. Сажин В.Н. Приближение к Хармсу // Хармс Д. Цирк Шардам: собрание художественных произведений. – СПб., 1999.
9. Мейлах М. Вокруг Хармса // Столетие Даниила Хармса. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Даниила Хармса. – СПб., 2005.
10. Дмитренко А.Л., Сажин В.Н. Краткая история «чинарей» // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2 т. – Т.1. – М., 2000.
11. Богатырева Е.А. Драмы диалогизма: М.М. Бахтин и художественная культура XX века. – М., 1996.

12. Орлицкий Ю. Особенности стихосложения Даниила Хармса // Столетие Даниила Хармса. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Даниила Хармса. – СПб., 2005.
13. Джакуинта Р. О маргинальности. «Скромное предложение» пространственного взгляда на поэтику Даниила Хармса // Столетие Даниила Хармса. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Даниила Хармса. – СПб., 2005.
14. Гладких Н.В. Проза Даниила Хармса: Вопросы эстетики и поэтики // <http://gladkeeh.boom.ru/Kharms/Otavtora.htm>
15. Хармс Д. Собрание сочинений: В 3 т. – Т.1.: Авиация превращений. – СПб., 2000.
16. Хармс Д. Собрание сочинений: В 3 т. – Т.2.: Новая Анатомия. – СПб., 2000.
17. Хармс Д. Собрание сочинений: В 3 т. – Т.3.: Тигр на улице. – СПб., 2000.
18. Хармс Д. Сны большого млина. – СПб., 2003.
19. Хармс Д. Лирика. – Минск, 2003.
20. Хармс Д. Полет в небеса. – СПб., 2004.
21. Хармс Д. Цирк Шардам: собрание художественных произведений. – СПб., 1999.
22. Хармс Д. Всё подряд: В 3 т. Т.1. – М., 2005.
23. Хармс Д. Всё подряд: В 3 т. Т.2. – М., 2005.
24. Хармс Д. Всё подряд: В 3 т. Т.3. – М., 2005.
25. Кобринский А. Столетие Хармса в Санкт-Петербурге // Столетие Даниила Хармса. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Даниила Хармса. – СПб., 2005.
26. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения // Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. – М., 1998.
27. Кобринский А. Похороны у Хармса // Столетие Даниила Хармса. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Даниила Хармса. – СПб., 2005.
28. Сажин А.В. Шахматное творчество Набокова и Хармса в аспекте типов сознания (приложение) // <http://xarms.lipetsk.ru/texts/sazc3.html>

29. Набоков В.В. Приглашение на казнь // Набоков В.В. Собр. соч. В 4 т. Т.4. – М., 1990.
30. Рымарь А. Иероглифическая символизация в поэтике Д. Хармса и А. Введенского // Столетие Даниила Хармса. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Даниила Хармса. – СПб., 2005.
31. Кораблев А.А. Донецкая филологическая школа: Опыт полифонического осмысления. – Донецк, 1996.
32. Ревяков И.С. Даниил Иванович Хармс и дети // Психология. – 2001. – №12.
33. Турбин В.Н. Два этюда о Достоевском // Бахтинский сборник – III. – М., 1997.

Анотація

Стаття присвячена аналізу тайни творчості Д. Хармса у контексті його поетики через співвідношення онтологічних законів його творчості та поетичної онтології роману В. Набокова „Запрошення до страти”.

Annotation

The article focuses upon the D.Kharm's creation's mystery in the context of his poetics through comparison his creative onthological laws and poetic ontology of the novel by V. Nabokov *Invitation to a Beheading*.

Стаття надійшла до редакції 15.02.2007
Статья поступила в редакцию 15.02.2007

ЛІРИЗМ ОПОВІДНОЇ МАНЕРИ ПОВІСТЕЙ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

Перефразувавши слова Володимира Базилевського, можемо сказати, що ключем до розуміння прози Миколи Вінграновського є його поезія [1, с.157]. Очевидно, лірична стихія була настільки органічною для автора, що модифікувала саму структуру прозового оповідного ладу. Вказана особливість виявляється в таких аспектах прозового наративу митця, як ліризм оповіді, поетична образність об'єктивованої дійсності тощо, без яких неможливе цілісне уявлення про авторський індивідуальний стиль. Зрештою, за словами знову ж таки Володимира Базилевського, „проза Вінграновського – то теж його поезія” [1, с.158].

Загальновідомо, що лірика й епос репрезентуються різними способами художнього викладу, а отже, функціонують у різних вимірах. Зокрема, Валерія Смілянська зосереджує увагу на типах суб'єктної організації лірики, специфіці їх використання залежно від стилю автора та цілей, поставлених ним [2]. Михайло Гіршман вказує на диференціацію ритму прози й поезії, але водночас виокремлює і певний взаємозв'язок цих родів літератури [3].

Іван Дзюба [4], Микола Ільницький [5], Володимир Моренець [6], Тарас Салига [7] досліджували й аналізували поезію та частково прозу Миколи Вінграновського. Незважаючи на такий широкий спектр наукових розвідок, стиль оповіді письменника-прозаїка ще мало досліджений. Цим, власне, і зумовлена *актуальність* представленої статті. В цьому контексті, гадаємо, потрібно не залишити поза увагою думку самого письменника, для якого „все мистецтво є поезія. Музика – це поезія, архітектура – це поезія, кіно – це поезія, проза – це поезія” [8, с.3]. Зважаючи на такі міркування Миколи Вінграновського, не маємо сумніву щодо неможливості цілковитої перебудови митцем принципу свого художнього мислення, що, зокрема, виражається в оповідних формах повістей прозаїка.

Метою статті є з'ясування особливостей оповідної манери прози автора з погляду формування ліризму повістей Миколи Вінграновського.

З мети статті випливають конкретні завдання:

- зіставити типи суб'єктної організації лірики та оповідні форми прози автора;
- проаналізувати специфіку використання форм художнього викладу у прозі письменника з урахуванням ключових засад, які сприяють створенню ліризму оповіді Миколи Вінграновського;

Образ оповідача, який виступає одночасно як суб'єкт розповіді і як герой, від імені якого вона ведеться, є, загалом, найбільш широко використовуваною оповідною формою прози. Оповідач є, так би мовити, спостерігачем описуваних ним подій. Він може бути співвіднесений у ліриці з суб'єктною формою ліричного розповідача, проте не ототожнений із нею. Автори підручника з теорії літератури вказують і на ту особливість, що „оповідач дистанційований не лише від героїв..., а й від автора – реального творця, суб'єкта зображення усього, що є у творі, не виключаючи при цьому і особи самого оповідача...” [9, с.146]. У такий спосіб, оповідач виступає посередником між творчою особистістю та твором. Проте автора ми не можемо ототожнювати з постаттю самого письменника. Отже, образ автора потрібно відрізнити не тільки від реальної письменницької особистості з її біографічними даними, але й від оповідача чи розповідача, тобто особи, що є умовним творцем.

До використання у прозі форми оповідача Микола Вінграновський звертається досить рідко, як і до особи ліричного розповідача в поезії. Складається враження, що автор не має наміру відсторонено спостерігати за розвитком подій чи героями, а бути присутнім серед них, щоб якомога краще передати зображуване. Форма оповідача присутня, перш за все, у таких творах для дітей, як „Первінка”, „Сіроманець”. А особа ліричного розповідача зустрічається переважно в поезії, що має відтінок опису-медитації („Перепеленят перепелиці” [10, I, с.58], „За селом, за посірілим тином” [10, I, с.78], „Сива стомлена сутінь снігів” [10, I, с.141]). У повісті ж „Кінь на вечірній зорі” функцію головного героя виконує хлопчик Микитка, або ж Лис Микитка. Проте у творі також наявний образ розповідача, що є одночасно суб'єктом і об'єктом розповіді, тобто головним героєм. Цю оповідну форму можемо співвіднести з таким типом суб'єктної організації лірики, як ліричний герой, оскільки на перший план „виходять” особисті переживання. Щодо форми ліричного героя, то найхарактернішою

її рисою, на думку дослідниці Валерії Смілянської, є „висунення на перший план внутрішньої духовно-почуттєвої сфери ліричного „я” [2, с.75]. Найчастіше в основі експресивності, вираженої в поезіях з суб'єктною формою „я”, лежать не конкретні події чи об'єктивна дійсність, а саме душевний стан ліричного героя, його роздуми, настрої. Позиція ж розповідача загалом „наділена” можливістю більш емоційного висвітлення подій, передачі вражень від оточуючого світу, пропущених крізь призму світосприйняття головного героя. Але існує певна обмеженість названої оповідної форми. Вона пов'язана саме зі способом викладу, який зобов'язує розповідача описувати тільки те, що відбувалось з ним безпосередньо, без заглиблення в духовний світ інших персонажів. Але, здається, така перспектива не лякає автора, оскільки він не ставить собі за мету досконало передати психічний стан його героїв. Для нього більшої ваги набувають особисті враження, емоції, настрої, викликані оточенням, природою, загалом довкіллям. Мабуть, саме тому форма розповідача використана там, де присутня експресія, самозаглиблення, де перед очима реципієнта постає зовсім інший, метафоризований, навіть персоніфікований, світ, де читач має змогу домислити, дофантазувати розпочате автором або ж принаймні створити в своїй уяві певний образ описуваного епізоду. Форма оповідача не дає авторові такої можливості, оскільки він, прагнучи „виправданого” змалювання подій, не має наміру „прищеплювати” своїм героям власні асоціації. Оповідач тільки переказує події, і тому такого щедрого асоціативного нашарування в них не спостерігається.

У такому ключі варто проаналізувати оповідну форму повісті Миколи Вінграновського „Пересадка”. Особа, що веде оповідь, не виявляє себе в творі як персонаж, тобто виклад ведеться з позиції оповідача. Він, не будучи героєм розповіді, прекрасно ознайомлений з подіями одноденної тривалості. Варто зауважити, що оповідач не є цілком відсторонений від описуваної пригоди, оскільки вона концентрується навколо його постаті. Окрім займенника „мене”, на неї вказують діалоги головних героїв, які виступають у творі батьками оповідача. Власне кажучи, оповідач їх називає не інакше, як „батько” й „мати”.

Цікавою особливістю аналізованої повісті є також той момент, що оповідач водночас виступає і головним героєм кінофільму. Не випадково батько, мати, а також сусідка залишаються в Москві

надовше, хоча й мали спершу намір зробити в цьому місті тільки пересадку, мандруючи до свого старшого сина в Мурманськ. Їх зупинила реклама кінострічки, у якій вони впізнають свого молодшого сина Колю. Як бачимо, оповідач не залишається осторонь подій, а певним чином стає навіть центральною фігурою розповіді.

Варто звернути увагу на початок повісті, у якому оповідач „оприлюднює” себе через особову форму „я”. Цим він підкреслює, що міг би бути безпосереднім учасником подій, „але в Москві мене тоді не було”. Саме тому оповідач виконує функцію „всевидючої” особи, яка дає йому змогу якнайповніше описати події, не приховуючи нічого від читача. В конкретному випадку перевагою такої оповідної форми є, власне, можливість вільної розповіді, з домішками гумору, пліток, а також дофантазованих творчою уявою діалогів та ситуацій. Прикладом до сказаного може слугувати висвітлене у творі знання характерів, звичок описуваних персонажів. Цікавим із цього погляду є образ батька, несумісний з шумом і гамом столиці. Герой відчуває себе кумедним і тому хвилюється, щоб нічим не заплямити славу свого сина: „...витагне до людей і скаже: оце того артиста батько з домашньою ковбасою на чемоданах за афішею сидить...” [10, III, с.257]. Проте більш-менш вдала розмова з адміністратором кінотеатру значно додала батькові впевненості в своїх силах, особливо це відобразилось у його розмові з матір’ю: „Він як прочитав, та як побілів, та до мене: де ж ви, Степане Миколайовичу, раніше були, що мовчали?” [10, III, с.263].

Не обминає увагою оповідач і тітки Насті. На прикладі цього образу він зображає характер сільської пліткарки, яка намагається зафіксувати в пам’яті всі цікаві ситуації, щоб мати змогу переповідати їх у селі. Спочатку вона немовби не впізнає в побаченому на афіші акторі тепер „розпанілого”, а колись „вічно зашмарканого” [10, III, с.255] сусідського Колю, проте охоче вирушає з батьками в кінотеатр. Автор через окремі деталі, штрихи до образу зумів тонко відтворити психологічний портрет тітки, наприклад, вигуки („...– ой, упаду, ой, не можу! –...” [10, III, с.277]) або ж внутрішні роздуми („..., і пряники, пряники аж трьох сортів” – відмітила про себе тітка Настя і сіла навпроти самовара” [10, III, с.280]).

Як бачимо, розповідь від імені оповідача дає можливість

зобразити персонажів цікаво, неординарно. А до процесу творення залучається не тільки, так би мовити, життєвий матеріал, а й безпосередньо читач. Реципієнт має змогу опановувати твір „не в завершеному його вигляді, а в процесі його втілення” [9, с.148]. У зв'язку з цим, розповідь стає більш динамічною, оскільки читач потребує її продовження.

Цікавим з погляду оповідних форм є епізод перегляду кінострічки. В певний момент оповідач проникає в психологію жінки настільки, що бачить екран її очима, відчуває ті емоції, що переповнюють душу матері, її біль через страждання сина. Більше того, переживанням за матір наповнюється весь зал. Оповідач безпосередньо передає відчуття глядачів, немовби також спостерігає з залу за картиною. У той же час, він ототожнює себе з головним героєм фільму, говорячи „і коли я на екрані потрапив в немислиму халепу...” [10, III, с.279]. У такий спосіб, оповідач повісті виконує подвійну функцію, будучи одночасно як суб'єктом, так і об'єктом зображення.

Особа розповідача є улюбленою формою оповіді в прозі Миколи Вінграновського. Їй він надає особливого значення, прагнучи „створити певну світоглядну позицію” [9, с.150]. Автори підручника з теорії літератури вказують на те, що метою особи розповідача є прагнення створити „кут зору на описуване, відмінний від власне авторського” [9, с.150]. Але це твердження не може бути аксіомою абсолютно для всіх письменників, оскільки особа розповідача прози Миколи Вінграновського не вписується в рамки традиційних викладових форм. У конкретному випадку вона зумовлена принципово іншим баченням оточуючого світу, спорідненим із ліричною суб'єктивністю. Автор прагне зобразити внутрішній світ героїв, передаючи їхні думки та враження. Тут присутній момент „вживання”, або ж „емпатії” (за Євгеном Басінім) [11, с.7].

Отже, особа розповідача присутня в таких повістях, як „Манюня”, „Кінь на вечірній зорі”, „Літо на Десні”, „У глибині дощів”. Проте не в усіх названих творах він виявлений однаковою мірою. Наприклад, розповідач повісті „Кінь на вечірній зорі” – хлопчик Микитка зі степового села. Він живе в очікуванні кінця війни і повернення батька додому. Його юна душа наповнена життєрадісністю, добротою, любов'ю. Розповідач вміло передає дитяче бачення світу, ще не настільки матеріалізоване і

опредмечене: в ньому присутня вигадка, багата уява, героїзм, тобто бажання допомогти, навіть ризикуючи власним життям (епізод із рятуванням лисеняти). Хоча хлопчик і не зумів врятувати злякане ревом греблі лисеня, проте намагався до останньої хвилини, поки воно не вкусило його за горло. Дорослий навряд чи став би перестрибувати з крижини на крижину, але ж це дитяча душа, чутлива до страждань ближнього: „Сльози, які б вони не були, великі чи малі, сльози є сльози...” [10, III, с.115]. Читаючи, складається враження, що розповідач переживає ці ситуації знову, адже так реально вони описані, немовби щойно трапились. Стосується це і пейзажних замальовок, і опису баштану, з якого час від часу котилися згори дині. Головний герой роздумує, „хто ж це все-таки жбурляється з поля динями? Ведмедів... у наших степах ще наче немає... Горобці? Горобець, щоб кинути динею — так він її не підніме зроду, та й навіщо йому, горобцеві, взагалі кидатися динями, щ□ о ФН — баскетболіст?” [10, III, с.106]. Як бачимо, письменник не бажає розлучатися з дитинством. Проте у названій повісті розповідач не залишається дитиною. Він немовби згадує своє дитинство, повернувшись у рідні краї. Про це свідчить закінчення твору: „Було мені тоді, дев'ятого травня сорок п'ятого року, вісім з половиною років, ще й два дні” [10, III, с.144]. Після цих слів автор подає розповідача уже дорослим. Він, шукаючи притулку для ночівлі, натрапляє на оселю своєї коханої, з якою в дитинстві планували одружитись. Вона не впізнає його, проте розповідач у „срібній жінці”, „господині” [10, III, с.144] бачить свою колишню „наречену” Галю. Вони мали одружитись, коли закінчиться війна, на День Перемоги. Розповідач усвідомлює важливість цих стосунків на той час і їх кумедність у теперішньому. Розуміє, що дитячі бажання, прагнення рідко переходять у світ дорослих. Але йому інколи хочеться залишатися дитиною або, принаймні, не втрачати пам'ять про ті безтурботні роки. Автор „увіковічує” дитячі спогади розповідача у творі. Підтвердженням цьому слугують слова Володимира Базилевського: „Сублімація дитячого в доросле, звичного у фантастичне – це Вінграновський. Одна з найулюбленіших його масок” [1, с.158].

Дещо іншою виступає оповідна форма розповідача в повісті „Манюня”. Особа, що веде оповідь, зріла людина. На це вказують слова розповідача: „Мій звіт про роботу в Об'єднаних Націях на колегії міністерства було заслухано, і я зібрався” [10, III, с.6]. Він

теж повертається в рідні краї. Його переповнює бажання помандрувати в степ зі своїми домашніми улюбленцями. Степ притягує до себе всі думки і мрії розповідача, а собака „Султанчик заскімлив, коли мій надхмарний літак повертався назад додому” і „...завищав уже й у Києві” [10, III, с.6]. Не залишає без уваги розповідач і „свою циганську Манюню, ...не знаючи ще тоді, що в Манюні знайшовся вже й Орлик” [10, III, с.6].

Проаналізувавши цитовані уривки, можемо зробити висновок, що повісті Миколи Вінграновського є своєрідним продовженням одна одної щодо оповідних форм, персонажів, а також описаних історій. Можна також провести паралелі між розповідачем твору „Кінь на вечірній зорі” та „Манюня”. Незважаючи на те, що один з них є дитиною, а інший сформованою дорослою особистістю, їхні світоглядні позиції схожі між собою. Вміння дивуватись, спостерігати за явищами природи та довкіллям, „виловлюючи” з цього матеріалу для оповіді тільки найсуттєвіші деталі, на які б не звернула увагу інша людина, зосереджуватись на образах будяка, сороки, соняшника, ховрашка чи лисиці — усе це складає особу розповідача повістей Миколи Вінграновського. У таких творах основним об’єктом і персонажем виступають саме персоніфіковані флора та фауна. Їхні необмежені можливості дати непересічний матеріал для розповіді, здається, найбільше зацікавлюють письменника.

Якщо провести паралель між образами флори й фауни, що використовуються у ліриці та прозі, то зможемо віднайти багато спільного. Не варто забувати і про зразки ліризованої прози. Улюбленими авторськими образами є мак, ріка, зокрема Дніпро у ліриці та Кодима у прозі – як символи скороминучості життя. Дніпро також символізує загалом Україну, а Кодима – рідний край письменника. Тому ці дві ріки є центральними у всій творчості. Наша земля асоціюється у автора із жовтоголовими соняшниками. Частими героями або ж об’єктами споглядання є ластівки, лисенята, сороки, гусенята чи дикі качки. Період дощів також будить у творчій уяві письменника безліч асоціацій. Зокрема, можемо провести паралель між поезією та прозою: „Відпахла липа, білим цвітом злита...” [10, I, с.238], „Вив’яло літо і запищали осінні дощі” [10, III, с.203].

Від уже аналізованих повістей суттєво відрізняється твір „У глибині дощів”. Розповідач у ньому – кінорежисер і одночасно

актор, тому увага акцентується на творчому процесі. Використовуючи термінологію Євгена Басіна, можемо сказати, що в названій повісті описується як „художницьке „Я”, так і „художнє „Я” [11, с.7]. Подібний висновок можемо зробити, виходячи з того, що центральним образом і об’єктом творення є саме розповідач. Він „вживається” в головного героя, причому той, у свою чергу, виступає як персонаж і як створювач кінострічки. На цьому роль розповідача не завершується, оскільки він в певних моментах стає актором, а відповідно героєм фільму. Отже, необхідно усвідомлювати різницю між використанням оповідних форм. Євген Басін зазначає: „На основі емпатії „образ Я” перетворюється в „Я”, тобто з об’єкта стає суб’єктом творчості” [11, с.13]. „Образ Я „виступає як авторське „Я”, тобто усвідомлюється „як образ свого художницького „Я” [11, с.12]. Тому аналізована повість де в чому нагадує щоденник або ж нотатки кінорежисера, який виступає автором цих записів. Із вищесказаного можемо відтворити таку схему: Автор → Розповідач → Головний герой твору → Кінорежисер → Актор → Головний герой фільму. Подекуди, ці оповідні форми накладаються одна на одну, і розповідь ведеться від імені тільки однієї з них або ж з урахуванням іншої. Завдяки цьому, розповідач має змогу „вживатися” у вибрану роль та ситуацію.

Ця повість особливо позначена роздумами про мистецтво, щоправда кінематографічне. Цікаво, що на автора як реального творця абсолютно не вказується. Письменницька діяльність у конкретний час написання, здається, не є для нього актуальною, не заслуговує на увагу. Проте вагання талановитої особистості, відчуття того, що саме наразі потрібно, навіть послідовне бачення картини, можна зіставити з виникненням художнього твору. У конкретному випадку, режисер, знаючи, який образ необхідний йому для фільму, не віднаходить його серед акторів, подібно як письменник, буває, не може знайти відповідних слів. Зрештою, творча уява здатна виявляти себе у будь-якому виді мистецтва або ж навіть у кількох одночасно, залежно, власне, від таланту. Описується також момент перегляду відзнятого матеріалу, те хвилювання за якість зіграних ролей. І при виході з залу розповідач-кінорежисер відчуває в собі „народження нового життя”: „Воно існувало в мені, але існувало якось розпорошено,... але зараз... воно сфокусувалося в цілісний живий організм” [10, III, с.231]. Отже, певний етап творення завершений.

Як бачимо, ліричного героя у поезії й розповідача у прозі об'єднує відносна подібність. Як у першому, так і в другому випадку перевага надається оповіді від першої особи, тобто „я”, що дає можливість заглибитись у внутрішній світ моменту, ситуації, образу чи персонажа. Інколи, навіть у тих повістях, в яких чітко вирізняється особа оповідача, на імпліцитному рівні все ж таки на перший план виходить розповідач (як, наприклад, у повісті „Пересадка”). Просто в конкретний період розповіді його немає серед реально присутніх персонажів, але він, у той же час, є центральною постаттю описуваної події, тією особою, навколо якої „крутиться” сюжет твору. Тут варто навести спогади Олекси Різниченка [12]. Він пригадує, як одного дня вирішили провідати у Первомайську товариша Миколу Степановича, який, власне, відпочивав у батьків. Його не застали вдома, та мати розповіла історію їхніх відвідин Москви, куди вони з батьком були запрошені на прем'єру кінострічки „Повість полум'яних літ”. Отже, з наведеного прикладу чітко прослідковується паралель між спогадами та повістю. У вічі впадає подібність між реальною подією та описаною митцем. Звичайно, об'єктивний факт творчо опрацьований автором. Він постає перед реципієнтом у художньо завершеному вигляді з нашаруванням домислів і з введенням у сюжетну канву образу оповідача. Адже й сама історія, очевидно, була почута автором з уст матері. Цим, гадаємо, можемо пояснити відповідну викладову форму.

Загалом, також варто звернути увагу на образ автора повістей. Він, звичайно, безпосередньо не виражається у творі, проте опосередковано виокремлюється саме через форму розповідача. Образ автора у прозі Миколи Вінграновського дещо вирізняється зі сформульованих вище визначень. Його постать надто непересічна, щоб цілком і повністю відповідати їм. Гадаємо, що спогад Віталія Абліцова допоможе краще зрозуміти митця. Мова йде про радіопередачу, на якій письменник пристрасно й хвилююче розповів про зустріч із матір'ю Василя Чумака. „А згодом всі дізналися, що такої зустрічі бути не могло, бо мати Василя Чумака на той час вже померла... В народжену творчою уявою зустріч вже щиро вірив і сам автор” [13, с.12]. Як бачимо, химерником та вигадником Микола Вінграновський був і в реальному житті. А творчість його позначена експериментуванням з формами. Жодний прозовий твір письменника не обходиться без вказівки чи то на рід

діяльності, чи, власне, на ім'я та прізвище автора або ж на одне й інше разом. Наприклад, в „Манюні” розповідач жартома представляється: „Я – маршал Микола Вінграновський” [10, III, с.41]. У повісті „Пересадка” оповідач щоразу вказує на себе у розмовах батьків та розповіді („А мати вже йшла до іншого фото, до того мене, де я обнімав якусь дівчину, і вона обнімала мене, і люди бігли від землянок...” [10, III, с.254]), а також мова йде про актора, що виконував головну роль у фільмі. У цьому випадку співпадають біографічні дані письменника як реальної особи та оповідача. Особливо яскраво умовна нероздільність між розповідачем та автором висвітлена у повісті „У глибині дощів”. Про це свідчать такі факти, як звертання по-батькові „Степановичу” [10, III, с.216] та рід діяльності розповідача.

У ліриці безпосередню вказівку на постать письменника віднаходимо тільки в поезії „Гайявата”: „Цей Микола Вінграновський, Несерйозний чоловік цей, Душить гроно винограду І все плутає на світі” [10, I, с.321]. Отже, якщо у ліричному творі використання імені автора є всього лише спробою, то в прозі зустрічаємо такий прийом доволі часто. Цей факт також засвідчує велику міру суб'єктивності, яка виявляє себе за допомогою відповідної особової форми.

Підсумовуючи все вищесказане, можемо виокремити ключові механізми організації оповідних форм у прозі Миколи Вінграновського. Автор надає перевагу особі розповідача, яка дозволяє заглибитись у царину мислення, світосприйняття персонажа, спричиняється до появи ліризму оповіді, оскільки найбільш повно передає схоплені миттєві враження. Розповідач функціонує у творі під певним „я”, чим створює суб'єктивність описуваних подій. Це спонукає реципієнта довіряти висловленому. Форма оповідача, яку також використовує автор, є більшою мірою „об'єктивна”. Вона забезпечує можливість детальної розповіді про кількох героїв твору. Оповідач виступає „всезнаючою” особою, що володіє всіма необхідними знаннями про персонажів. Він співвідноситься з суб'єктною формою ліричного розповідача. Згаданим щойно оповідним типами автор надає не надто суттєвого значення. Мабуть, процес творчості для нього легший тоді, коли оповідь йде від імені умовного „я”. Для підтвердження варто процитувати визначення, що особа розповідача „орієнтована не на форму літературного викладу, а на створення більш-менш повної

ілюзії усної, живої розповіді” [9, с.151]. Доповнимо, що прозовий розповідач має більшу можливість, порівняно з оповідачем, висловити те, що непокоїть митця. Внутрішній стан творчої особистості, асоціативні конструкції її художнього мислення та перетворена уявою реальність найбільш повно виявляють себе в особі розповідача твору. Отже, в цій оповідній формі концентрується суб’єктивність постаті автора, яка повною мірою диференціюється у ліричному герої поезії та засвідчує ліризм оповідної манери повістей Миколи Вінграновського.

Цитована література

1. Базилевський В. Маршал Вінграновський // Кур’єр Кривбасу. – 2005. – №193. – С.157-168.
2. Смілянська В. Стиль поезії Шевченка: Суб’єктна організація. – К., 1981.
3. Гиршман М. Ритм художественной прозы: Монография. – М., 1982.
4. Дзюба І. Духовна міра таланту // Вінграновський М. С. Вибрані твори. – К., 1986.
5. Ільницький М. На вістрі серця і пера: Про спадкоємність художніх ідей і новаторство в сучасній українській радянській поезії. – К., 1980.
6. Моренець В. На відстані серця: Літературно-критичні статті, нариси, есе. – К., 1986.
7. Салига Т. Микола Вінграновський: Літературно-критичний нарис. – К., 1989.
8. „Батьківщина і народ – це вічна тема”: Бесіда А. Гетненко з М. Вінграновським // Літературна Україна. – 1980. – 16 травня. – С.3.
9. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О. Галича. – К., 2001.
10. Вінграновський М. Вибрані твори: У 3 т. – Тернопіль, 2004.
11. Т.1: Поезії (1954-2003) / Передмова Т. Салиги. – 2004.
12. Т.2: Роман „Северин Наливайко” / Передмова І. Дзюби. – 2004.
13. Т.3: Повісті й оповідання. – 2004.
14. Басин Е. Психология художественного творчества: Личностный подход. – М., 1985.

15. Різниченко О. Ми вчилися в одній школі // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – №198. – С.99-102.
16. Абліцов В. „Живу — вперед. Я — Вінграновський” // Голос України.– 1996.– 2 листопада. – С. 12.

Аннотація

Статья посвящена дифференциации ключевых признаков повествовательной манеры прозаика и вычленению художественных средств, которые способствуют формированию лиризма повестей писателя. Автор доказывает, что мастер в большинстве случаев использует особу рассказчика, поскольку она позволяет передать схваченные мгновенные впечатления и углубиться в сферу мировосприятия персонажа, чем способствует появлению лиризма повествования.

В статье сопоставляются и анализируются типы субъективной организации лирики и повествовательной формы прозы, что свидетельствует о синкретизме творческой манеры Николая Винграновского.

Annotation

This article deals with the differentiation of key points of the author's narrative manner, emphasizing artistic means susceptible to the formation of lyricism of the writer's stories. The author proves that the writer mainly uses I-person of the narrator as it allows to reflect captured momentary impressions and deepen into the world of the main character's views that result in the appearance of a story's lyricism.

In the article the author compares and analyzes the types of subjective formation of the lyricism and the narrative forms of prose that witnesses to the „syncretizm” of Mykola Vinhranovs'kyi's creative manner.

Стаття надійшла до редакції 04.07.2007
Стаття поступила в редакцію 04.07.2007

ЕВАНГЕЛЬСКИЕ КАРТИНЫ В ЛИРИКЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

Предлагая толкование нескольких ранних стихотворений, мы не ставим перед собою цели рассмотреть Набокова «как религиозную проблему»¹. Тема эта, вероятно, выходит за рамки частной литературоведческой компетенции, хотя для филологического в настоящем смысле анализа она является одной из наиболее важных; религиозные взгляды писателя (или же то, что, при отсутствии конфессионально обусловленной системности таких воззрений, правильнее назвать религиозно-мистическими интуициями) – не позволяют безболезненно абстрагироваться от них в процессе анализа литературных произведений. Крещенный в православии «полуутопленный полувиктор» (так через много лет Набоков будет воспроизводить подробности крещения в мемуарной прозе [2, с.137]²) впоследствии удаляется если и не от религиозности, то от какой бы то ни было конфессиональной определенности, связанной в его сознании с неприемлемой социальной ангажированностью. В русских романах еще фигурируют «вербные возвращения со свечечкой» [3, с.104] и некоторые другие немногочисленные детали православного быта. С течением времени их все меньше. Читателю Набокова англоязычного (а именно такой путь приобщения к его творчеству – через «Лолиту» – наиболее типичен) почти невероятно представить, что начинал Сирин с цикла стихотворений об ангелах.

По подсчетам О. И. Федотова, комплекс стихотворений Набокова, прямо или косвенно связанных с библейскими темами, составляет порядка сорока произведений [4, с.289]. Заметим, что к их числу исследователь относит, например, стихотворения «В раю» («Моя душа, за смертью дальней...») и «Сам треугольный, двукрылый, безногий...» – на основании упоминания рая и «ангела дикого» в первом из них и интерпретации прямо не названного у Набокова загадочного существа как купидона (хотя и «весьма

¹ По аналогии, например, с исследованием И. Сураг «Пушкин как религиозная проблема» [1]

² В описании крещения акцентированы курьезные моменты и опущены какие бы то ни было соображения о сакральном характере события. Это в высшей степени характерно для набоковского мира.

далекого от шаблонного образа») во втором. Представляется не совсем правомерным отнесение этих стихотворений к «библейскому циклу», хотя бы потому, что рай и ангел первого из них являются скорее общекультурными мифологемами, их именно библейская принадлежность никак не маркирована. Что касается купидона (так истолковывает прямо не называемое летучее существо «страшный малютка, небесный калека» О.И. Федотов), то как раз купидон – показательный пример перекрещивания в образе контекстов разных культур. Купидон (греческий Амур, римский Эрот) – создание античной культуры, а его присвоение контексту христианскому происходит, по-видимому, при посредстве возрожденческой живописи, где купидоны составляют «эскорт» Пречистой Девы, весьма произвольно соотносимый с херувимами из контекста библейского (хрестоматийный пример – «Сикстинская мадонна» Рафаэля).

Стихотворений с евангельской тематикой меньше, и большинство из этого малого числа относится к первой половине 20-х гг., т.е. это юношеские стихи, впоследствии оцениваемые Набоковым весьма скептически. Скепсис этот, однако, амбивалентный: если Набоков и позволяет ругать свои первые стихотворные опыты – то только себе, в то же время никогда не солидаризируясь с чужой критикой, высказывавшейся отрицательно о его юношеской поэзии. В набоковедении преобладает взгляд на Набокова как прозаика *par excellence*, его лирика (как, впрочем, и драма) изучается мало, достаточно сказать, что в первом томе обширной антологии «В.В. Набоков: *pro et contra*» стиховедение представлено лишь работой М.Ю. Лотмана [5]; сошлемся также на некоторые исследования украинских набоковедов: 6, 7. С одной стороны, периферийное положение лирики в творчестве Набокова трудно, да и незачем, оспаривать, с другой – нельзя не согласиться с одним из наиболее проницательных читателей Набокова, Андреем Битовым: «...важно понять, зачем и почему, будучи столь неоспоримым мастером в прозе, он не переставал их писать, пусть и более слабые... Читайте же стихи Набокова, если вам непременно надо знать, кто был этот человек. ... Вы увидите Набокова и плачущим и молящимся» [8, с.240, 241].

Мы возьмем для рассмотрения 5 стихотворений: «Садом шел Христос с учениками...», «Тайная вечеря», «На Голгофе», «Мать» и «Пасха» – в таком порядке соблюдено чередование евангельских

событий. Литературоведческая традиция подсказывает определение «евангельские сюжеты», но нам представляется более адекватным вынесенное в заглавие «евангельские картины». Именно по принципу картины, где главную роль играют не событийно-смысловые скрепы, как в повествовательно-темпоральной протяженности сюжета, а пространственное сосуществование чувственно-конкретных образов, – строятся эти стихотворения. Здесь мы встречаем скорее эпически конкретную предметность, нежели «беспредметность» или «квазипредметность», присущую лирике. Экфратический принцип особенно отчетлив в следующем стихотворении:

Тайная вечеря

Час задумчивый сторогого ужина,
предсказанья измен и разлуки.
Озаряет ночная жемчужина
 олеандровые лепестки.

Наклонился апостол к апостолу.
У Христа – серебристые руки.
Ясно молятся свечи, и по столу
 ночные ползут мотыльки.

1918

[9, с.119]

Здесь почти отсутствует движение во времени. Время зафиксировано («час... строгого ужина») и замедлено («час задумчивый») вплоть до полного самодовления, полной остановки. 3 из 4 глаголов, встречающихся в стихотворении, и, как правило, выступающих основными носителями сюжетно-темпоральной динамики, употреблены в настоящем времени, 4-й глагол («наклонился») – в форме прошедшего, но со значением настоящего, близкого к английскому present continuous. Таким образом, действия, этими глаголами называемые, не последовательны, а одновременны; основная же нагрузка в создании художественного мира принадлежит не глаголам, а именам. Имена, например, творят новых по сравнению с исходной данность евангельского текста «персонажей»: луну («ночная жемчужина»), лепестки олеандра,

свечи, мотыльков – тот конкретно-пространственный и естественно-природный фон, изображение которого чуждо Евангелию. Набокова-автора этих стихотворений вполне уместно уподобить герою романа «Подвиг», о котором читаем: «Так же как в Новом Завете Мартын любил набрести на “зеленую траву”, на “кубовый хитон”, он в литературе искал не общего смысла, а неожиданных, озаренных прогалин, где можно было вытянуться до хруста в суставах и упоенно замереть» [3, с.197]. Таким же искателем редчайшего и нехарактерного, бегущим «общего смысла», выступает Набоков. Что касается образов из Евангелия – Христа и апостолов, – то они в стихотворении «Тайная вечеря» «схвачены» единомоментно, в визуально-пластической завершенности позы («наклонился апостол к апостолу») и конкретности цвета («у Христа серебристые руки»). Если задуматься о гипотетическом прототипе стихотворения, то им может выступать не евангельский текст, а картина или фреска на тему Тайной вечери: в стихотворении фиксируется не данный в Евангелии ряд событий (приготовление пасхи, «один из вас предаст Меня», печаль и вопросы учеников, ответ Иисуса, повторение вопроса Иудой, символическое преломление хлеба и вкушение вина, предсказание о «Царстве Отца Моего» [Мф.26:18-30]), а словно бы остановленное, выхваченное из библейской неумолимости времени мгновенье «строного ужина» в его пластической полноте. Вообще пластическая определенность библейской словесности не присуща: она излишня по отношению к полноте ценностно-событийной. И очевидно, что Набоков в исследуемых стихотворениях пытается восполнить именно этот визуальный, телесный, «тварный» аспект евангельского сюжета.

Два следующих стихотворения составляют своего рода дилогию на тему материнского горя Марии.

На Голгофе

Восходит благовоние сырое
со дна долин, и в небе, над холмом,
на трех крестах во мгле белеют трое...
Там женщина, в унынии немом,
на среднюю, на черную вершину
глядит, глядит... Провидеть ей дано,
что в горький час ее земному сыну

всего живей вспомнилось одно...

Да, – с умилением сладостным и острым
(колени сжав, лицо склонив во мглу...),
он вспомнил домик в переулке пестром,
и голубей, и стружки на полу.
[9, с.140]

Мать

Смеркается. Казнен. С Голгофы отвалив,
спускается толпа, вясь между олив,
 подобно медленному змию;
и матери глядят, как под гору, в туман
увещающий уводит Иоанн
 седую, страшную Марию.

Уложит спать ее и сам приляжет он,
и будет до утра подслушивать сквозь сон
 ее рыданья и томленье.
Что, если у нее остался бы Христос
и плотничал, и пел? Что, если этих слез
 не стоит наше искупленье?

Воскреснет Божий Сын, сияньем окружен;
у гроба, в третий день, виденье встретит жен,
 вотще купивших ароматы;
свещающую плоть ощупает Фома,
от веянья чудес земля сойдет с ума,
 и будут многие распяты.

Мария, что тебе до бреда рыбарей!
Неосвязаемо над горестью твоей
 дни проплывают, и ни в третий,
ни в сотый, никогда не вспрянет он на зов,
твой смуглый первенец, лепивший воробьев
 на солнцепеке, в Назарете.

1925

[9, с.247]

Образ Богоматери здесь подвергнут вполне литературному «очеловечиванию», заключающемуся, во-первых, в привнесенной в библейский контекст психологизации и, во-вторых, в нехарактерном для этого контекста телесно-натуралистическом решении. Психологизацией мы в нашем случае называем поэтическое изображение воспоминаний и чувств Марии, отсутствующих в Евангелии, но возможных по «вероятности или необходимости» человеческой природы. В первом случае Мария провидит, что в последний момент «привиделось» «ее земному Сыну»; во втором стихотворении набоковская (не евангельская!) Мария представляет, что было бы, «если у нее остался бы Христос, и плотничал, и пел...» Интересно, что эти действия Христа, обычные, как следует из логики стихотворения, в его земной жизни, в канонических Евангелиях нигде прямо не называются. Это бытовая «реконструкция», хотя и традиционная для так называемой «христианской мифологии», далеко не всегда согласующейся с христианской доктриной [см.: 10]: Сын плотника Иосифа, конечно, мог овладеть его ремеслом; а петь можно псалмы. Что касается финальных строчек «...лепивший воробьёв на солнцепеке, в Назарете», то они демонстрируют не изобретательный личный вымысел Набокова, как можно было бы предположить, учитывая особый писательский интерес к опыту детства, а его знакомство с апокрифическим «Евангелием детства» (Евангелием от Фомы)*, и вполне вероятно, что для Набокова именно апокрифические версии представляют наибольший интерес по сравнению с каноническими – как все запретное по сравнению с официально признанным, или как все маргинальное по сравнению с общераспространенным**. Психологическая «модернизация», предпринятая Набоковым при создании образа Марии, приводит к последствиям, «художественно необратимым»: по чисто человеческой логике, выносящей Откровение «за скобки», Марии приписывается сомнение в целесообразности искупительной жертвы. Сомнение – человеческая характеристика, необходимый из-за несовершенства человеческой природы диалектический момент в обретении, становлении и сохранении веры («верую, Господи, помоги моему неверию»), но в христианской перспективе оно ни в коем случае не

* Ср.: «И размягчил глину, и вылепил 12 воробьев» [11, с.142]

** Еще пример - стихотворение «И видел я: стемнели неба своды», по авторскому указанию, являющееся парафразом «Евангелия Иакова Еврея» [9, с.28]

может быть окончательным и самодостаточным. А в стихотворении Набокова «Мать» сомнение в ценности жертвы Христа, составляя «нерв» лирического сюжета, эстетически абсолютизируется. Более того, словами «Светящуюся плоть ощупает Фома...» (4-й стих 3-й строфы, параллельный 4-му стиху стопы предыдущей «Что если у нее остался бы Христос...») здесь устанавливается относительное тождество между сомнением Марии и неверием Фомы, а это не только не допускается библейским текстом, но и противно самой идее христианства. Богоматерь избрана Богом по вере, вера ее изначально по отношению к обретению и потере Сына, которая, сколь бы ни была человечески непереносимой, веры Девы Марии никак не отменяет и не подрывает. Не так у Набокова. Риторическое и выразительно аллитерированное «Мария, что тебе до бреда рыбаков...» настаивает на тщете и неубедительности для матери апостольских свидетельств, а далее следует утверждение, с христианской точки зрения, откровенно кощунственное: «...дни проплывают, и ни в третий, / ни в сотый, никогда не вспрыгнет Он на зов, / твой смуглый первенец...» Это отрицание центрального события Евангелия, усугубленное не случайным числительным «ни в третий...», не позволяет вообще говорить о привычном для литературы и литературоведения «переосмыслении традиционных сюжетов». Мы встречаемся здесь не с пере-, но с недо- : недоосмыслением, недопониманием, недотягиванием.

Название «Мать» как раз адекватно произведению и отражает авторскую позицию: вся логика стихотворения говорит о «матери вообще» в ее страшном горе – художественно убедительном и человечески невыносимом, но не о Богоматери. «Христианская доктрина...», – пишет С. С. Аверинцев, – «есть теология – система догматов и моральных принципов, сознательно противопоставленных чувственной наглядности и житейским ценностям» [10, с.473]. Набоковское стихотворение, в свою очередь, именно чувственную наглядность и житейские ценности пробует «вменить» христианской доктрине.

Что касается телесно-натуралистического решения библейских образов в стихотворениях «На Голгофе» и «Мать», – они, не будучи имманентными библейскому контексту, именно для Набокова являются очень характерными, составляют «сердцевину» его эстетики, настаивающей на необходимости превращения читателя в зрителя. Читателю предлагается здесь пластическая реконструкция, типологически подобная такой же реконструкции, которую производят по отношению к вербальному тексту традиционные

пространственные искусства и кинематограф. Так, стихотворение «На Голгофе» в своем разворачивании очень напоминает движение камеры: снизу – вверх («Восходит благовоние сырое / со дна долин...»); фиксация в верхней точке и долгий план («...и в небе над холмом / на трех крестах во мгле белеют трое»), камера переводится на другой объект, одновременно определяется внутренняя точка зрения («Там женщина в унынии немом, на среднюю, на черную вершину / глядит, глядит...»), переход к параллельному плану воспоминаний («Провидеть ей дано, / что в горький час ее земному сыну / всего живей вспомнилось одно...»), перебивка воспоминания планом настоящего с сужением фокуса («колени сжав, лицо склонив во тьму...»), непосредственно воспоминание, тоже абсолютно внешне ориентированное: общий план («домик в переулке пестром»), финальный крупный план («и голубей, и стружки на полу»). Столь однозначно выраженная визуальная доминанта и позволяет нам назвать стихотворение «картиной» на евангельские темы (картина, заметим, не обязательно статична и атемпоральна, кинематографическое произведение тоже часто зовут «картиной»: дело здесь именно в ориентации на внешнюю выраженность).

В стихотворении «Мать» образ Марии художественно решается не только с внутренне-психической точки зрения, но и с телесно-пространственной, в частности, ему придаются внешние черты, далекие от иконографической традиции: «и матери глядят... увещающий уводит Иоанн / седую, страшную Марию». Дело здесь даже не в том, что для христианского сознания трудно выносим эпитет «страшная» в применении к «Честнейшей херувим», а в заданной в стихотворении объективирующей, духовно-посторонней, очуждающей перспективе. Впрочем, стихотворение вполне допускает прочтение, при котором носителем этого взгляда является не лирический субъект (что могло бы служить дополнительным основанием для обнаружения у него принципиально не-христианских интенций), но – современник этих событий, которому как раз вполне может быть чужда перспектива, придаваемая событию распятия священными текстами. И действительно, в первой строфе взгляд обретает носителя, персонифицируется: «и матери глядят...» Возможно, именно этим объясняется «низведение» Матери Божией до просто матери, о котором говорилось выше: события, известные по

Писанию, показываються с точки зрения его свидетельниц – других присутствующих при распятии матерей, в чьем кругозоре Мария и является тем, кем показана в стихотворении, такую же, как они, земною женщиной, матерью вообще и прежде всего. Однако две последних строфы уже не дают оснований связывать то, как показаны события, с точкою зрения, или ценностным кругозором, только лишь прямых свидетелей распятия (матерей, Иоанна). В отношении этого ценностного кругозора можно сказать, что он, во-первых, принципиально не христианский, а во-вторых, по своему устройству, по механике он очень напоминает тот, который в более поздний период творчества Набокова будет концептуализирован как «соглядатай» (см. одноименную повесть и др.) – загадочная точка зрения, не локализованная в наличном пространстве и имеющая отношение к специфической набоковской «потусторонности».

Но вот стихотворение, которое продолжает живописать евангельский событийный ряд уже с позиции эксплицитного лирического «я».

Пасха

Я вижу облако сияющее, крышу
блестящую вдали, как зеркало... Я слышу,
как дышит тень и каплет свет...
Так как же нет тебя? Ты умер, а сегодня
сияет влажный мир, грядет весна Господня,
растет, зовет... Тебя же нет.

Но если все ручьи о чуде вновь запели,
но если перезвон и золото капли –
не ослепительная ложь,
а трепетный призыв, сладчайшее «воскресни»,
великое «цвети», – тогда ты в этой песне,
ты в этом блеске, ты живешь!..

1922 [9, с.194]

Обратим внимание на то, что здесь субъект, как и положено лирическому «я», мыслит и чувствует, но прежде и в основе всего – видит: «Я вижу облако сияющее, крышу...» и т.д. В этом случае, как нам представляется, правомерны будут обобщения, выходящие

за пределы рассматриваемого стихотворения, но и в этом стихотворении очень отчетливо проявленные: зрение для Набокова является основой творческого подхода к миру, мировоззренческой категорией*. Визуальная поэтика [13, 14] Набокова связана с его недоверием к слову, хотя этот тезис и звучит несколько парадоксально в применении к писателю, заявлявшему: «Мой стиль – это все, что у меня есть». Вместе с тем чужое слово для Набокова – объект недоверия, носитель общего смысла, соотносимого с «общими идеями», этим наиболее одиозным понятием набоковской философии искусства. Слово участвует в деформациях реальности, идеологических искажениях, т.е. причастно сфере недолжного, как ее понимает писатель. Чтобы слово стало, по набоковскому определению, «ручным» (=настоящим), оно должно стать резко индивидуализированным, неповторимым и единственным. В этом смысле зрительные впечатления, конечно, имеют преимущества по сравнению с вербальной коммуникацией: в отличие от нагруженных общими коннотациями слов, «сухий рай осязательных и зрительных откровений» принадлежит лично художнику, эти впечатления в гораздо меньшей степени опосредованы другим, поэтому, по логике Набокова, менее искажены. И хотя в литературном произведении осуществляется *словесное* оформление таких впечатлений, именно чувственная основа такого слова – своего рода залог его художественной ценности. О Достоевском, которого намеревается, по собственному признанию, «развенчать», Набоков с неудовольствием говорит: «Мы должны поверить автору на слово. Но настоящий художник никогда не допустит, чтобы ему верили на слово» [15, с.190].

Вернемся к стихотворению «Пасха». Оно может быть рассмотрено как логическое продолжение «Матери» и «На голгофе»: здесь тоже центром смыслообразования является рефлексия по поводу смерти Христа, однако меняется ее носитель. В «материнской диалогии» мысли об окончательности смерти совсем уж кощунственно приписывались Марии, в стихотворении «Пасха» о том, «так как же нет Тебя?», размышляет лирический субъект, остро и ярко ощущающий противоречие между природной

*Типологически, нам представляется, этот феномен сходен со зрением у Гете, как его трактует М. Бахтин [12, с.218 и др.]. Здесь также уместна аналогия с античной «интуицией телесности», с той исторически закономерной разницей, что для Набокова эта первичность видимого не единственно возможная, а остро осознаваемая, специально рефлектируемая.

ослепительной полнотой и отсутствием в ней Христа. Исполненное надежды финальное заключение о том, что Он все же «есть» («...ты в этом блеске, ты живешь!..») здесь предопределяется вовсе не христианской пасхальной логикой, но своего рода *пантеистическим детерминизмом*: «но если» мир столь ослепителен и прекрасен, если я способен это увидеть и ощутить, то значит, Бог растворен «в этом блеске», жив – поскольку жива природа. Таким образом, стихотворения «На Голгофе», «Мать» и «Пасха», обращаясь к библейским образам, трактуют их далеко не библейски; они используют библейскую событийность («о чем»), пластически конкретизируют ее («как»), но упускают ее первосмысл («что»). По-видимому, можно согласиться с М. Л. Гаспаровым, расценившим в «Записях и выписках» одно из стихотворений Набокова как антихристианское: «ЧТО И О ЧЕМ. По радио на Пасху читают стихи Набокова о Марии – "...что если этих слез Не стоит это Воскресенье?" (так в тексте – А.В.) Стихотворение – антихристианское, но, видимо, опять важнее, о чем говорится, чем что говорится» [16, с.302].

Это справедливое в общем заключение может быть уточнено в том смысле, что стихотворение не просто «сюжетно» противоречит Евангелию, оно к тому же имеет другую творческую природу, нежели сакральный текст в библейской словесности. Эту природу, как нам кажется, точнее всего будет назвать *литературной*^{*}, ее специфическая установка на вымысел, на создание в слове такой реальности, которая не обязана координироваться ничем внешним по отношению к себе, ведет к утверждению самозаконности художественного произведения, которая, в свою очередь, до известной степени лишает правомочности вопросы о соответствии художественной событийности – закономерностям реальности или, как в нашем случае, логике первоисточника. Литературное произведение – само себе правда и закон; оно не отсылает к реальности, но само по себе реальность, по отношению к которой нерелевантен вопрос «что было на само деле?», но зато релевантен «как об этом написано?» Напротив, текст словесности (в частности, Евангелие) по природе референции – ответ на вопрос «что было», отчасти «что будет». Непреложность именно такого развертывания событий не допускает ни описательных ретардаций, ни развернутых

* О принципиальном несовпадении творческих принципов «литературы» и «словесности» - см.: 17.

интерпретаций поступков. Подобного рода ретардации и интерпретации становятся делом литературы. Евангельские «картины» Набокова – это именно и чисто литературное «гипостазирование» того, «что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости» [18, с.35] в условиях имеющегося подхода к миру, который опирается в первую очередь на доверие к тому, что можно увидеть «внешним зрением», «своими глазами», ощутить, как ощупывает «светящуюся плоть» неверующий Фома. Вероятно, в культуре существуют только два кардинально отличных пути художественного пересоздания библейских образов – молитвенное постижение (таковы иконы или духовные стихи, которые не пишут без молитвы) и путь внешних, чисто человеческих мотивировок, которые субъект может извлечь из наличного опыта, рассудительно и осторожно отодвигающего метафизику. И в визуальных искусствах, и в искусстве слова эти пути принято обозначать как «иконичность» и «иллюзионизм». Набоков, последовательно утверждавший, что искусство не имеет отношения к действительности, что оно есть прекрасный вымысел, великолепная иллюзия, и в поэзии на библейские темы предлагает чисто эстетические, чувственно-конкретные решения евангельских событий. А это чревато риском их безблагодатного «расколдовывания».

Еще одно стихотворение – «Садом шел Христос с учениками» (с посвящением «На годовщину смерти Достоевского»), которое, в соответствии с евангельской хронологией, следовало бы рассмотреть первым, мы оставили для финала наших размышлений. В контексте выбранной темы оно необходимо нам, чтобы вновь проблематизировать мысль о христианском нигилизме Набокова, присутствующем в стихотворениях, рассмотренных выше (корректней, разумеется, сказать «лирического субъекта», а не Набокова, тем самым оградив поэта от ответственности, а себя от профессиональных претензий). Здесь необходимо помнить, что стихотворения – ранние и предполагают не сложившуюся и устойчивую систему взглядов, а некую ее эволюцию, или, во всяком случае, некоторые колебания, неоднозначность, нетвердость. Таким странно колеблющимся предстает отношение к христианству и, кстати, связанное с ним сложное отношение к Достоевскому,

которое, как видно хотя бы на примере этого стихотворения, не всегда было вызывающе критичным*.

На годовщину смерти Достоевского

Садом шёл Христос с учениками...
Меж кустов, на солнечном песке,
Вытканном павлиньими глазками,
Песий труп лежал невдалеке.

И резцы белели из-под черной
Складки, и зловонным торжеством
Смерти заглушен был ладан сладкий
Теплых миртов, млеющих кругом.

Труп гниющий, трескаясь, раздулся,
Полный склизких, слипшихся червей...
Иоанн, как дева, отвернулся,
Сгорбленный поморщился Матфей...

Говорил апостолу апостол:
«Злой был пес, и смерть его нага,
мерзостна...»

Христос же молвил просто:

«Зубы у него – как жемчуга...»
[9, с.177]

Создаваемая ситуация, разумеется, вымышлена и не имеет референции в Евангелии. Здесь отчетлива жанрово-стилевая ориентация Набокова на «проклятых поэтов» и вместе с тем нельзя не отметить и оригинальности Сирина, заключающейся, как нам кажется, в том, что для него в данном случае эстетизация безобразного не является, как, например, для Бодлера в «Падали»,^{*} творческим пределом, самоцелью, а выступает своего рода «объективным коррелятом» (Т.С.Элиот) этического момента –

* Сошлемся на историко-литературную работу А. Долинина, рассматривающую отношения Набоков-Достоевский не в обычном для набоковедения ракурсе однозначного противостояния, но в сложности реальной динамики [19].

^{*} Пер. В. Левика. Разлагающаяся лошадь из этого стихотворения Ш. Бодлера, по всей вероятности, прямая литературная родственница набоковского «песьего трупа».

сочувственного приятия всего сущего, включая то, что вот-вот предел сущего пересечет. И хотя Христу здесь приписывается нехарактерная художническая добродетель (в Евангелии Христос безусловно жалеет грешников, малых сих, убогих и немощных, но нигде не любит ни прекрасным, ни тем паче безобразным; созерцание и любованье – «добродетели», имманентные другому контексту, другой картине мира, чувственно-эстетической, греко-римской в первую очередь, но также и новоевропейской**), именно это стихотворение не является по интенции противоречащим христианским догматам, как три предыдущих. Если «расколдовывание» Богоматери не компенсируется никаким «волшебством искусства», то здесь, как кажется, некоторые не чуждые искусству чудеса происходят. Замечательно нарисованная сцена (с медленной фонетикой («вытканном павлиньими»), создающей выразительную пластику; с апелляцией к обонятельному восприятию; с позой и мимикой, заключающими характеры; со скромным пуантом в конце) может быть прочитана в притчевом ключе. Христос не просто любит зубами «как жемчуга» мертвого пса, но иносказательно говорит ученикам, что смерть не всегда страшна, смерть не всегда безобразна, от смерти можно *чего-то ждать*. Возможно, в свете этого понятнее становится характер посвящения стихотворения одному из наиболее христологичных русских писателей. И это как раз та проблема, к которой хотелось бы привлечь исследовательское внимание: Набоков в его *эстетически опосредованном* отношении к христианству.

Цитированная литература

1. Сурат И. Пушкин как религиозная проблема // Новый мир. – 1994. – № 1.
2. Набоков В. Другие берега // Набоков В. Собр. соч. в 4 т. – Т.4. – М., 1990.
3. Набоков В. Подвиг // Набоков В. Собр. соч. в 4 т. – Т.2. – М., 1990.

** П. Сорокин полагал, что культура поздней античности и культура новоевропейская принадлежат к одному типу – сенсативному (чувственному) [20], т.е. такому, в котором доминирует «визуализм», мировоззренческая опора на чувственный опыт.

4. Федотов О.И. Между небом и землей (Ангелы в поэтическом космосе Владимира Набокова) // Литературное произведение: слово и бытие. Сб. научн. трудов к 60-летию М.М. Гиршмана. – Донецк, 1997.
5. Лотман М. Ю. Некоторые замечания о поэзии и поэтике Ф. К. Годунова-Чердынцева // В.В. Набоков: pro et contra. – СПб., 1997.
6. Астрахан Н.І. Цілісність і міфологізм ліричного світу В.В. Набокова. – Автореф. дис... канд. філол. наук – Харків, 1998.
7. Червинская О. Пушкин, Набоков, Ахматова: Метаморфизм русского лирического романа. – Черновцы, 1999
8. Битов А. Одноклассники: К 90-летию О.В. Волкова и В.В. Набокова // Новый мир. – 1990. – №5.
9. Набоков В. Стихотворения и поэмы. – М.; Харьков, 1999.
10. Аверинцев С.С. Христианская мифология // Аверинцев С.С. София–Логос. Словарь. К., 2006.
11. Апокрифы древних христиан: Исследования, тексты, комментарии. – М., 1989.
12. Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
13. Созина Е.К. Визуальный дискурс сознания в автобиографической книге В. Набокова // Набоковский сборник: Мастерство писателя. Калининград, 2001.
14. Гришакова М. Визуальная поэтика В. Набокова // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 54.
15. Набоков В. Лекции по русской литературе. – М., 1996.
16. Гаспаров М.Л. Записи и выписки. М., 2000.
17. Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Аверинцев С.С. Образ античности. – СПб., 2004.
18. Аристотель. Поэтика. Риторика. Пер. с др.-греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. – СПб., 2007.
19. Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Старое литературное обозрение, 2001, № 1 (277).
20. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. – М., 1992.

Анотація

У статті аналізується літературна трансформація біблійних сюжетів в ліриці В.Набокова.

Annotation

The literary transformation of bible plots in lyric poetry by V. Nabokov is analyzed in clause.

Стаття надійшла до редакції 16.12.2007
Статья поступила в редакцию 16.12.2007

УДК: 82 - 311.4 (4)

Моргачёва А.В.

ИГРА КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РОМАНА Б.ГРАБАЛА «Я ОБСЛУЖИВАЛ АНГЛИЙСКОГО КОРОЛЯ»

Игра как категория человеческой культуры представляет собой, по словам М.Р.Жбанова, «многогранное понятие, обозначающее как особый адогматический тип познания, так и совокупность определённых форм человеческой деятельности, в последнем случае подразумеваются различные игровые формы деятельности человека: игра-состязание, игра, основанная на имитации, игра с вероятным исходом, продуктивная игра человеческого воображения» [1, с. 293].

Проблема соотношения игры и искусства занимала философов и литературоведов, о ней писали К.Гроос («Человеческая игра», 1889 г.), Й.Хейзинга («Homo ludens», 1938 г.), Ю.Лотман («Структура художественного текста», 1970 г) и др. Связь игры с искусством заключается в том, что игра является одним из элементов творческого поиска (М.Р.Жбанов), она «способствует построению вероятностных моделей исследуемых явлений, конструированию новых художественных или философских систем или просто спонтанному самовыражению индивида» [1, с. 293].

По Ф.Шиллеру, играя, человек способен «...выносить эстетическое суждение, основанное не на понятии, а исключительно на представлении» [2;155]. Г.-Г.Гадамер помещает феномен игры в основу бытия произведения искусства [2;158]. В.Вундт в своём сочинении «Völkerpsychologie» пишет о взаимосвязи искусства и игры [3].

Й.Хёйзинга, выдвигая определение игры в своей книге «*Homo ludens*», выделяет пять её признаков, среди которых – свобода игры, её незаинтересованность (игра не преследует прямого материального интереса), изолированность в пространстве и времени, упорядоченность, т.е. наличие правил, а также элемент таинственности [4; 24]. В свете проблематики соотношения игры и искусства особое значение Й.Хёйзинга придаёт упорядоченности игры, так как, по его мнению, в XX веке создаются общности, соглашающиеся «...следовать определённым правилам в восприятии произведения искусства...» [4; 228].

Игра в литературно-художественном произведении может являться объектом изображения (например, рыцарские турниры как игры-состязания в рыцарском романе средневековья, детские игры Фрица и Мари в «Щелкунчике» Э.Т.А.Гофмана) и элементом сюжета (игра в орлянку в пьесе Т.Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»). Но игру можно рассматривать также и как организующее начало текста. Например, так называемая «конкретная поэзия», произведения дадаистов основаны на звукоподражательной игре и визуализации. Постмодернизм, с его подчёркнутой установкой на интертекстуальность, задаёт свои «правила игры», предполагая знание определённых первичных текстов как предпосылку к прочтению другого текста.

Таким образом, игра в литературном произведении эпохи постмодернизма может иметь двуплановый характер: игра как элемент сюжета художественного произведения и игра как организующий компонент текста.

Роман чешского писателя Б.Грабала «Я обслуживал английского короля» хронологически относится к эпохе постмодернизма (он был написан в 60-е гг. 20 века, опубликован в 1971 году). Исследователь С.Никольский в своей книге «Чешское искусство и литература. XX век» называет Б.Грабала «ярко выраженным писателем постмодернизма», с одной оговоркой: «если под последним [постмодернизмом] понимать кризис рационалистической модели мира» [5, с. 20]. Многие исследователи творчества Б.Грабала в постсоветском литературоведении отмечают, что на формирование Грабала как писателя оказали наиболее значительное влияние традиции европейского сюрреализма и чешского поэтизма, но его творчество выходит за рамки этих двух течений.

Ю.Федец отмечает, что в своих произведениях Б.Грабал стремится к «сверхреальному», как и сюрреалисты, но в отличие от них использует для достижения «сверхреальности» «...аутентичную, обыкновенную, будничную банальность» [6, с. 135]. О.Малевиц указывает на связь Б.Грабала с неосюрреалистами, осуществляемую через технику коллажа и подчеркнутый эротизм его произведений (в частности, в «Поездах особого назначения», сборнике рассказов «Объявление о продаже дома, в котором я больше не хочу жить», 1965 г., в «Клубах поэзии», 1981 г.) [7]. А.Кравчук отмечает сюрреалистическую технику, характерную для произведений Б.Грабала [8]. По мнению Ю.Винничука, Б.Грабал создаёт «свой особый «плебейский» сюрреализм» [9, с. 168], так как в отличие от традиционного сюрреализма, находящегося в поисках «снов наяву» везде, кроме человеческих разговоров, Б.Грабал находит их именно в будничных беседах обычных людей.

Игра как организующее начало в произведениях Б.Грабала связана с интертекстуальностью и коллажем, зачастую определяющими композицию произведения. Например, в произведении «Клубы поэзии» писатель соединяет по принципу «застёжки-молнии» две свои повести – «Шумное одиночество» и «Нежный варвар». В произведениях «Домашние уроки прилежания» и «Жизнь без смокинга» чередуются мемуарная проза, философские и лирические миниатюры, интервью, литературные исповеди, эссе, предисловия и т.п.

В художественном мире романа «Я обслуживал английского короля» игра становится одним из объектов изображения, что связано с детским мироощущением главного героя. Игра ассоциируется с детством, поэтому Ян Дитя играет, словно оправдывая свою фамилию. В романе можно выделить эротическую игру, детскую игру и игру-состязание.

Первая связана, прежде всего, с желанием Яна Дитя быть высоким – это значит для него быть уважаемым, и этого он пытается добиться на протяжении всего романа, проходя сложный путь внутреннего преобразования, изменения мировоззрения от детски незрелого к развитому, аналитическому. В финале изменяется и система ценностей Яна: он понимает, что не главное – быть высоким, поскольку важно не то, как он выглядит в глазах других, а то, как он сам видит других и себя. Но в начале своего

пути Ян всеми способами пытается добиться признания. В юности для него самое большое значение имеют деньги и то, что они могут дать – в частности, успех у женщин. Однажды, уже собираясь уходить от проститутки из публичного заведения «У Райских», Ян украшает её живот лепестками цветов: «...я ни с того ни с сего встал, вынул из вазы пионы, оборвал лепестки и лепестками обложил по кругу барышнин живот, было это так красиво, ... и я говорил, мол, как будет прекрасно, когда бы я ни пришёл, тут будут цветы, и я украшу ими её живот, она сказала, что такого с ней ещё никогда не случилось, таких почестей её красоте ещё не было...» [10, с. 11]. Эта игра – аллюзия на библейскую Песнь Песней Соломона («...чрево твоё – ворох пшеницы, обставленный лилиями...») [11, с. 628]. Однако здесь не обходится без иронии автора по отношению к герою: место лилии, символизирующей невинность, занимают другие цветы: «...я обложу её живот омелой, ... ромашками и слёзками Девы Марии, и хризантемами, и астрами, и разноцветными листьями...» [10, с. 11]. Игра завораживает «барышню из 'Райских'», и она говорит Яну, что из-за этого влюбилась в него. Благодаря такому успеху он впервые переживает ощущение «высокого роста»: «...и я встал, и обнял её, и почувствовал себя высоким...», «...и было у меня такое чувство, будто мой рост метр восемьдесят...». Ян оставляет девушке деньги, но она специально приходит в ресторан, где работает Ян, чтобы вернуть их и договориться о новой встрече, потому что «...она купила красивый букет диких маков...» [10, с. 11] Но игра теперь теряет для Яна один из своих признаков – таинственность, потому что девушка опережает события, купив цветы и рассказав об этом Яну.

В дальнейшем Ян повторяет ритуал украшения цветами с другими женщинами, в том числе и с немкой Лизой Папанек, на которой он женится перед второй мировой войной, когда Чехия уже была оккупирована фашистской Германией. По всей стране, в том числе и в Праге, где происходит действие романа «Я обслуживал английского короля», отношения между немцами и чехами к осени 1938-го года становятся крайне напряжёнными. Знакомство Яна с Лизой и то, что он не стесняется открыто ухаживать за немкой, сразу настраивает всех коллег Яна враждебно по отношению к нему. Поступок Яна воспринимается окружающими как проявление лояльности к оккупационному

режиму, хотя на самом деле политика интересует его меньше всего. Ранее он искал признания среди чехов, но, прежде всего из-за физической ущербности не находил его. Слишком малый рост стал причиной того, что в сроки призыва его трижды не взяли в армию, даже несмотря на его активное членство в спортивном обществе «Сокол». Когда была объявлена всеобщая мобилизация, он даже пытался подкупить военных, чтобы попасть в ряды армии, но безуспешно. Из-за личной обиды, сопряженной с физическим комплексом неполноценности, и неразвитого самосознания (это символическое соотношение не раз проступит в романе) он начинает искать признания у немцев, но быстро понимает, что это признание не того уровня, к которому он стремится. Немцы воспринимают его просто как «довесок» к Лизе.

И эротическая игра с ней трансформируется, теряя свою прежнюю поэтичность. Если «барышня из 'Райских'» отказывается брать с Яна деньги и принимает его правила игры, даже немного «переусердствовав» (сама покупает цветы, чтобы он мог украсить её живот), то Лиза реагирует по-другому: «...она наклонилась надо мной, растопырила все десять пальцев и грозила, что выцарапает мне глаза и расцарапает лицо и всего меня, так она была благодарна и удовлетворена...» [10, с. 56] В её игровом поведении – явная агрессия женщины-вамп, валькирии, что способствует отчуждению Яна сначала от Лизы, а потом от немцев вообще. К тому же, среди трёх опций – весенних тюльпанов, молодых побегов берёзы и веточек ели – для украшения Лизы Ян выбирает именно ель. Кроме того, Лиза нарушает правила любовной игры, в которой мужчина (Соломон), «коронуя» возлюбленную цветами, возвышает её. После того, как Ян украшает её живот веточками ели, она перехватывает инициативу и сама раскладывает веточки на теле Яна. Тем самым, она отбирает у Яна ощущение «высокого роста». Игра извращается, приобретает зловещий гротескный оттенок: «...и Лиза эти веточки языком разравнивала вокруг, ... я хотел её оттолкнуть, но она повалила меня, отбросила мои руки, ... никогда бы я не ожидал от неё такой грубости, ... и хотя бы убрала веточки, которые её царапали до крови, наверно, кровь для германцев привычна...» [10, с. 57] Этот вывод, к которому Ян приходит во время игры, становится для Яна началом постепенного осмысления своего поступка – перехода на сторону немцев – и понимания осознания своей вины. Таким образом, игра, которая, по определению

Хэйзинги, сама по себе не имеет никакой «моральной функции» [4, с. 16], приобретает её, она способствует духовному развитию героя.

Такая же метаморфоза происходит в романе и с детской игрой. Игра естественна как для детей, так и для взрослых, но для детей она ещё служит и «одним из средств первичной социализации» [1, с. 293], иными словами, игра способствует вхождению ребёнка в общество. Но Ян играет в детскую игру, будучи взрослым. Однажды, ещё в начале своей карьеры официанта в отеле «Тихота», Ян невольно становится свидетелем того, как один из богатых постояльцев раскладывает денежные купюры на полу номера: «...он сидел на корточках, и я было подумал, что он *раскладывает пасьянс или сам с собой играет в карты*, но он блаженно улыбался, весь залитый счастьем, *будто малое дитя*, и по всему ковру раскладывал одну стокроновую бумажку подле другой, он уже выложил ими полковра, ... и если какая-нибудь купюра была повернута изнанкой или вверх ногами, он поправлял её так, чтобы все лежали одинаково» [10, с. 18].

Ян сравнивает удовольствие, которое постоялец получает от раскладывания денег, с удовольствием, которое ребёнок получает от игры, не связанной с материальными ценностями. Игра на полу даёт ребёнку ощущение и внешней свободы за счёт расширения пространства, и свободы внутренней, так как, играя на полу, ребёнок не подчиняется обыденным нормам поведения, ему не нужно, например, сидеть в одной и той же позе. Но Яна прежде всего восхищает количество денег как эквивалента могущества, требующееся для такой «игры», и Ян предсказывает себе, что когда-нибудь станет играть так же, и позднее это предсказание сбывается, как сбываются все предсказания Яна (о начале войны с СССР, о поражении фашистской Германии во Второй мировой войне): «...я запырался и раскладывал по полу стокроновые бумажки, потом босиком ходил по этим купюрам, будто по выложенному кафелем полу, или же ложился на них, будто на какой-то зелёный луг...» [10, с. 70]. Игровой момент заключается прежде всего в полярных преобразованиях сравнительных конструкций, в той свободе игрового «допущения», которая свойственна только детям. Детское (игровое) восприятие Яна заключается и в том, что своё богатство он измеряет не цифрами, а количеством полов, которые он может выложить своими деньгами.

Но и этот мотив напольной игры в дальнейшем гротескно трансформируется. Через день после нападения Германии на СССР у Лизы и Яна рождается мальчик, названный Зигфридом. Позднее у него обнаруживаются нарушения умственного развития: с возрастом он не учится ни ходить, ни говорить. Единственное, что он умеет и любит делать, – забивать гвозди в пол. На первый взгляд, здесь словно повторяется игра, в которую ранее играет Ян. Так же, как у Яна на том этапе, это занятие не служит средством социализации слабоумного Зигфрида: он никогда не сможет стать полноценным членом общества. Зигфрид лишён возможности играть вследствие своей неразвитости – ведь игра предполагает воображение. В случае с Яном ситуация иная: его детское неразумие и недомыслие пройдёт, читатель становится свидетелем непрерывного духовного развития Яна. Если поначалу он в действительности устилат пол заработанными деньгами, то, пережив войну и уже став миллионером, он «перерастает» эту игру. Более того, он находит в себе силы отказаться от огромных денег, которые можно было бы получить за коллекцию почтовых марок, доставшуюся ему от Лизы. Эти марки были отобраны у еврейских семей во время погромов, и деньги, вырученные от продажи *таких* марок – в полном смысле слова «кровавые деньги», деньги Иуды, «хриstopродавца», те самые символические «тридцать сребреников», за которые люди продают душу. В романе звук ударов молотка Зигфрида – это его угрызения совести, которые мучают Яна до тех пор, пока он не избавляется от марок. Так своеобразная «игра» его сына превращается в голос совести Яна [4, с. 16]. Отказ от марок станет для героя ещё одним шагом на пути к душевному прозрению.

Игра-состязание (по определению М.Р.Жбанова) дала роману «Я обслуживал английского короля» и его название. Последним местом работы Яна перед второй мировой войной был отель «Париж», где его наставником стал метрдотель Скршиванек, который обладал замечательной способностью по внешнему виду входящего гостя догадываться, откуда он, чем занимается и даже что закажет. Этой премудрости он учил Яна, а когда тот в восхищении спрашивал, в чём заключается секрет такой проницательности, Скршиванек отвечал только: «Я обслуживал английского короля», и эта фраза становится в романе символом мудрости, жизненного опыта и превосходства. Для Яна она связана

с ощущением чего-то непостижимого. Уроки метрдотеля Скршиванека были обставлены как пари (игра-состязание) или, по мнению Яна, как лотерея (игра с вероятным исходом): «...это было что-то вроде лотереи, где есть и номер и серия, когда вы ждёте, выпадет ли на ваш билет выигрыш, или вроде вещевой лотереи на карнавале, или на общественном празднике» [10, с. 42]. С пари эту игру роднят ставки, которые делали Ян и метрдотель Скршиванек, и метрдотель всегда выигрывал, потому что он «обслуживал английского короля». Мечтою Яна становится достижение такого же или более высокого статуса, его стремление – быть на равных с метрдотелем Скршиванеком. Таким образом, до конца романа Ян продолжает соревнование с метрдотелем, из простого спора на деньги оно превращается в этическое противостояние. Ян разом теряет уважение Скршиванека, когда принимает сторону немцев, женившись на Лизе. Пройдя через войну, Ян пытается вернуть это уважение с помощью денег и на символическом уровне выиграть пари у метрдотеля Скршиванека хотя бы раз: он покупает в Праге отель, чтобы сравняться по богатству и значимости с остальными владельцами отелей: «...в глазах австрийских и швейцарских хозяев отелей я не выглядел бы ничтожеством, мне вообще не пришлось бы им ничего доказывать..., с ними у меня не могло быть никаких счетов из прошлого, но иметь отель в Праге, и в Праге вступить в гильдию владельцев отелей, и достигнуть поста секретаря всех пражских отелей, вот тогда бы им пришлось меня признать – не любить, но считаться, а мне ничего другого в будущем и не надо...» [10, с. 71].

Всю жизнь Ян стремится к тому, чтобы стать миллионером («вырасти») и, добившись этого, испробовав всё, он понимает, что миллионы ему не нужны, поскольку высшую ценность представляет внутренняя свобода, которую не могут дать деньги.

Ян добровольно отказывается от своих денег и отправляется восстанавливать дороги в заброшенных областях страны. Он остаётся в одиночестве, но он и не нуждается ни в ком. Наступление духовной зрелости, *взрослости* Яна определяется тем, что мнение окружающих перестаёт играть главную роль в его жизни, для самовыражения ему больше не нужны зрители, в нём исчезает потребность кому-либо доказывать свою значимость. Отказавшись от денег, он приобретает гораздо большее, чем мог бы приобрести с их помощью, – душевную и социальную свободу: «...теперь я уже

не должен кланяться... , не должен следить за персоналом, а если бы я сам был персоналом, так мне не надо следить, чтоб не заметил шеф, когда я сел, когда закурил сигарету, когда взял кусок варёного мяса...» [10, с. 87]. Яну теперь всё равно, выглядит он высоким или нет, и это тоже свидетельствует о его избавлении от инфантильности. Таким образом, спор с метрдетелем Скршиванеком теряет для Яна состязательность, поскольку он поднимается на более высокий уровень духовного развития. В конце романа Ян больше не должен прислуживать сильным мира сего, предвидеть их желания. Он приобретает истинные ценности жизни – свободу и красоту.

Итак, есть все основания говорить об игре как о важном поэтологическом компоненте романного мира «Я обслуживал английского короля», который связан с концепцией образа главного героя произведения (с его детской природой, детским мироощущением). В произведении переплетаются мотивы эротической игры, детской игры и игры-состязания, каждая из которых претерпевает качественные трансформации, связанные с духовным развитием главного героя произведения, чьё этапное взросление запрограммировано поэтикой его имени – Ян Дитя.

Цитированная литература

1. Жбанов М.Р. Игра. / Постмодернизм: энциклопедия. М., 2001.
2. В.П.Крутоус. А.В.Явецкий. Введение к статье Г.-Г. Гадамера «Игра искусства» // Вопросы философии. – 2006. - №8.
3. Вундт В. Фантазия как основа искусства / пер. с нем. Л.А. Зандера. – М, 1914.
4. Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня: пер. с нидерл. / Общ.ред. и послесл. Г.М. Тавризян. – М, 1992.
5. Никольский С. Оглядываясь на вершины чешской литературы XX века. / Чешское искусство и литература. XX век. – М., 2003.
6. Федець Ю. Феномен творчості у філософській прозі Богумила Грабала // Всесвіт. – 2002. – №1-2.
7. Малевич О. Феномен Богумила Грабала. Обзор. / Современная художественная литература за рубежом. – 1989. – №4.
8. Кравчук А. Вступление // Иностранная литература. – 2001. – №4.

9. Винничук Ю. Богумил Грабал, поет вулиці // Кур`єр Кривбасу. – 2002. – №157.
10. Грабал Б. Я обслуживал английского короля// Иностранная литература. – 1992. – №1.
11. Библия. Книги Священного писания, Ветхого и Нового Завета, 2005.

Анотація

Тема статті пов`язана з аналізом поетики цього твору. Автор надає короткий огляд досліджень поняття гри як естетичної категорії і далі визначає ігрові мотиви та аналізує функції гри у романі Б.Грабала 'Я обслуговував англійського короля'. Автор доходить висновку, що гра є важливим поетологічним компонентом роману, ігрові мотиви у творі трансформуються у відповідності до духовного розвитку головного героя.

Annotation

The main concern of the article is analysis of poetic of this novel. The author makes a brief review of researches devoted to the notion of gaming as aesthetic category and after that defines the motives of game and functions of gaming in the novel *I served the English king*. As a conclusion, the author claims that gaming is important poetic component of the novel, motives of game develop in the novel according to the mental and moral development of the main figure of it.

Стаття надійшла до редакції 15.02.2007
Статья поступила в редакцию 15.02.2007

ДО ПИТАННЯ ПРО ЖАНРОВУ ПРИРОДУ ТВОРУ Л. КОСТЕНКО „МАРУСЯ ЧУРАЙ”: ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ

Проблема жанрової природи роману у віршах поки що недостатньо висвітлена у вітчизняній науці. На сьогодні не з'ясовано остаточно питання про статус роману у віршах: це жанр чи жанровий різновид. Водночас із появою в українській літературі таких шедеврів як „Маруся Чурай” і „Берестечко” Л. Костенко, що мають авторське визначення відповідно „історичний роман у віршах” та „історичний роман” (але теж написаний віршами), це питання набуло особливої актуальності. Пропонована робота є спробою дослідити деякі особливості першого з названих творів саме в аспекті його жанрової природи, зокрема його хронотопу, оскільки, за словами М.М. Бахтіна, „жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, причому в літературі провідним началом у хронотопі є час” [1, 122].

Усі дослідники, які торкаються питань поезики «Марусі Чурай» (наприклад, В. Брюховецький, М. Ільницький, О. Ковалевський та багато інших), одностайно відзначають історичну достовірність цього твору, називаючи його «широким полотном боротьби українського народу за незалежність в середині XVII століття» [2, 167] і виділяючи в ньому два рівні – романтичну, напівлегендарну історію Марусі Чурай та реалістичну історію України доби воєн Б. Хмельницького: «Трагічна оповідь про кохання дівчини з легенди... покладена яскравими мазками на полотні історичних реалій України XVII століття» [3, 126]. Справді, як і має бути в історичному романі, час і місце дії в «Марусі Чурай» означені на самому початку твору: події розгортаються в Полтаві у 50-х роках XVII ст. Однак при цьому означенні Л. Костенко уникає точного датування суду і подальших подій, окреслюючи часові і просторові координати художнього світу твору ніби збоку, з позиції людини XX ст.:

«Влітку 1658 року Полтава згоріла дощенту.

...Може, там була і справа Марусі Чурай?

Може, тому і не дійшло до нас жодних свідчень про неї,
що книги міські Полтавські «през войну,

под час рабованя города,
огнем спалени?»?» [4, 7].

Таким чином, задається навіть не кінцева межа описуваних подій, а рубіжний момент, який не входить до фабули, але самим фактом своєї реальності уможлиблює змальовані у творі події, дає їм опору в часі і водночас переводить їх у розряд гіпотетичних. Отже, у своєрідному вступі до твору (перші 30 рядків «Марусі Чурай» сприймаються саме як вступ, зачин або, скоріше, пролог до дії, що підкреслюється різкою відмінністю мовного оформлення цієї частини від подальшої тканини твору) акцентується увага на вірогіднісному характері змальованих подій, тобто автором свідомо подається не історія, а власна версія історії. Можливо, саме тому і не визначається точно час суду (відправна точка розгортання подій):

«... Року Божого такого-то, і місяця такого-то, і дня...»

[4, 7] –

важливо не коли і як це було, а як це могло бути. Отже, і час твору можна умовно схарактеризувати як визначено-невизначений, причому ця його властивість зберігається протягом усього роману у віршах. Так, у творі періодично зустрічаємо згадки про історичні події, що можуть служити орієнтирами (битва під Берестечком, облога Полтави внаслідок чергової угоди, спалення Києва Радзивіллою), і один раз дається точна вказівка на час подій:

«Мартин Пушкар додому відпустив

свій полк Полтавський в п'ятдесятім році...» [4, 50].

Проте увага на цих вказівках не акцентується, вони розташовані, так би мовити, в слабкій позиції – створюють історичне реальне тло умовно реальних подій (до умовно реальних зараховуємо не тільки події з життя Марусі, а й те, що стосується інших персонажів). У сильній же позиції, якщо продовжувати аналогію з віршуванням, розміщені роздуми персонажів (найчастіше Марусі та дяка) над вічними проблемами людства і болючими питаннями українського національного характеру. Відповідно до цього не тільки час, а й простір твору набуває суб'єктивно-узагальненого характеру, стає до певної міри фрагментарним. У різних розділах «Марусі Чурай» ця фрагментарність і узагальненість виявляється неоднаковою мірою. Наприклад, у першому розділі («Якби знайшлась неопалима книга») хронотоп відчутно згущується за рахунок того, що безпосереднім місцем дії є одна кімната (зала суду), а розповіді

персонажів обертаються фактично навколо однієї події (смерть Гриця), висвітлюючи її щоразу з іншого боку. Саме мовлення персонажів і оповідача стає в цьому розділі хронотопічно значущим (за рахунок історизмів, архаїзмів, своєрідних синтаксичних конструкцій), залишаючись при цьому глибоко індивідуальним для кожної дійової особи, наприклад:

«- Пане полковнику і пане войте!

Ускаржаюся Богу і вам

на Марусю,

що вона, забувши страх Божий,

отруїла сина мого Григорія» [4, 8] (слова Бобренчихи)

або:

«Тоді ми, вряд, казали-сьмо Черкесу і всім також

особам принаявним, щоб мову свідкам не перебивали,

поневаж будуть випхані із ратушу,

а двері будуть взяті на скабу» [4, 9].

Так утворюється щільний хронотоп провінційного містечка, причому він суттєво відрізняється від аналогічного хронотопу в західноєвропейській літературі, яскравий приклад якого знаходимо, наприклад, у Г. Флобера («Пані Боварі»). Якщо у Флобера світ містечка має «колір плісняви» (Флобер), а час у ньому позбавлений подій і розвитку, то провінційне містечко в «Марусі Чурай» при всій обмеженості деяких його мешканців водночас включене в історичне життя всієї країни, адже Полтава – «полкове місто», Полтавський полк то іде на війну, то знову повертається, а кращі полтавці є не просто українцями – вони є козаками. По суті, хронотоп Полтави є подвійним: це провінційне місто, де живуть пліткарки, горбані, які «з комори меской потай дьоготь крадуть», і вишняки, що «вміють взяти запівдарма», це подане в об'єктивному, дещо зниженому плані місто, в якому вішають Марусю і всім гуртом ідуть дивитись на цю подію, і водночас це «останній острівець свободи», здатний витримати облогу і голод заради волі, це місто воїнів, змальоване у відверто героїчному ключі. В наведених вище цитатах бачимо приклад першої іпостасі Полтави, якій притаманний обмежений простір і циклічний, орієнтований на селянські роботи час, тому на його тлі особливо яскраво вирізняється раптове розширення хронотопу, здійснене посланцем із Січі:

« - Обступає ворог.

Богдан козацтво стягує під Білу.

Потрібна поміч. І потрібен порох.

Потоцький йде назустріч Радзивілли» [4, 20].

Це розширення тим помітніше, що після слів козака хронотоп знову звужується і судова справа продовжується. Втім, повільний плин її переривається ще тричі, але тепер уже не персонажами, а ремарками оповідача, який, представляючи персонажів, робить різкий прорив у майбутнє, кількома словами окреслюючи подальше життя кожного та його смерть (у 3 випадках з 4 подібних відступів; перший такий відступ передує появі посланця з Січі). Таким чином дійові особи, про яких ідеться, і сама судова справа, в якій вони беруть участь, вписуються в контекст історії України, завдяки чому непрямо підтверджується достовірність описуваного суду:

«Ще не старий. І славу мав, і силу.

(Про нього потім думу іскладуть.

Мине сім літ – і голову цю сиву

Виговському на списі подадуть)» [4, 26].

У межах же всього твору функцію подібного різкого, блискавичного розширення простору і ущільнення часу виконує четвертий розділ («Гінець до гетьмана»). Таким чином створюється ефект раптового поштовху, динамізується загалом неспішний плин часу, особливо відчутний у третьому («Сповідь») і шостому («Проща») розділах (хоча й в інших частинах твору панує споглядальний, філософічний настрій, який зумовлює нечисленність або відсутність різких часових і просторових перебоїв). Час рухається загалом лінійно від ранньої осені, коли відбувається суд над Марусею, до весни, коли дівчина, хвора на сухоти, душевно оживає, почувши власні пісні. Однак цей рух нерівномірний, він то пришвидшується (розділ «Облога Полтави»), то уповільнюється за рахунок спогадів або роздумів Марусі чи дяка. Загалом можна твердити, що образ дяка виконує у творі функцію розширення інтелектуального горизонту, а отже, і хронотопу: саме цей персонаж вводить у твір античну образність, відомості зі світової та української історії, розповідає про святих, мучеників віри і мучеників нації:

«Пройшов я землю піднебесну,

як говорив святий Іов.

Куди не глянеш в даль оцю окрестну –

тут споконвіку скрізь лилася кров» [4, 95].

Маруся ж, що є втіленням ідеалу, живе в ідеальному, дещо узагальненому часі і просторі, де суттєвими є вічні цінності, а не зміна історичних декорацій. Тому в розділах, витриманих у зоні голосу Марусі (термін М.М. Бахтіна), час плине повільно і в ньому абсолютно природною і закономірною є зустріч і взаємодія, а часом і злиття минулого і сучасного (показовий приклад – створена Марусею пісня про Байду і його внука Ярему Вишневецького), священного і світського:

«А вже й ті села, як одні могили.
Потроху вже й доходжу до Лубен.
Григорівка. Семенівка. Панфили.
Святий Григорій... і святий Семен...» [4, 122].

Особливо яскраво помітна своєрідність Марусиною часопростору у восьмому розділі («Облога Полтави»), де він стикається з реальним хронотопом історичної події, побаченої очима її безпосередніх учасників-козаків. Події у світі Марусі підкреслено незначні, повторювані, не закріплені в часі:

«Так і живу. Минаю, наче хмарка.
Вся облітаю, як осінній лист.
То мишеня майне із закамарка.
То дров підкине дядько Шибиліст» [4, 135].

Натомість у світі обложених полтавців події розгортаються напружено, динамічно, про що свідчить накопичення часових координат (пилипівка, Святвечір, Різдво):

«... А це якраз після Різдва уранці
ушкварили панове навдиранці» [4, 141].

На особливу увагу заслуговує той факт, що в останньому розділі твору («Весна, і смерть, і світле воскресіння») означене протиставлення знімається, і в світі Марусі однакового значення набувають вічна краса природи і боротьба за свободу України:

«Весна прийшла. Скасовано угоду.
Вся Україна знову у вогні.
Цвіте земля, задивлена в свободу.
Аж навіть жити хочеться мені» [4, 144].

Як бачимо, час і простір тут стають конкретнішими, але водночас залишаються узагальненими, ідеалізованими, сказати б, просвітленими ідеєю і духом, як просвітлюється образ самої Марусі. Основою ж Марусиною хронотопу є, на нашу думку, фольклорний хронотоп, щоправда, суттєво видозмінений у зв'язку з

характером героїні. Як і у фольклорному хронотопі, час для Марусі до загибелі Гриця вимірюється подіями колективного життя – визвольної війни Хмельницького (орієнтирами в часі для неї стають битва під Кумейками, поразка під Берестечком тощо), а після суду і страти плин життя Марусі, відмежувавшись від людської суєти, повністю збігається, переплітається з циклічним природним часом: як природа переживає період дозрівання та поступового завмирання восени, відпочинку-смерті взимку та оновлення навесні, так і Маруся, спостерігаючи під час осінньої прощі життя своєї країни, набуває досвіду, так би мовити, збирає інтелектуальний і духовний врожай, у результаті чого остаточно відходить від людей, переживає соціальну смерть (прозора аналогія з ініціацією та міфами про божество, що помирає і відроджується), а навесні воскресає до нового життя, переважно в пісні. Однак спостерігаємо і суттєву відмінність від фольклору: колективні події, що мають сенс для Марусі, - це події національні, а не трудові, побутові. Навпаки, на відміну від фольклорного хронотопу, де всі події однаково цінні і відсутній поділ на приватне і суспільне життя, у Марусиному хронотопі спершу (до трагедії) мають значення тільки героїчні, «високі» події, гідні оспівування, побут же сприймається як сфера низька, не варта значної уваги, а іноді – і як сфера духовної смерті (не випадково Маруся говорить Грицю, що повернувся до неї: «А з чого ж Грицю, пісню я складу?!» [4, 74]). Відзначимо принагідно схожість цієї позиції з авантюрно-побутовим хронотопом, де «побуту відповідає ... могила», а «сам герой і основні переломні події його життя – поза побутом» [1, 158]. Після смерті Гриця Маруся переживає соціальну смерть («Я всім чужа, і всі мені чужі»), спуск саме у цю сферу – сферу побуту, залишаючись водночас внутрішньо чужою цій сфері, і нарешті знаходить сили відновити втрачену цілісність індивідуального і колективного на новому рівні, чому відповідає своєрідно відновлений фольклорний хронотоп, у якому поруч стоять пісня, город і визвольна війна:

«От тільки шкода, - вже не заспіваю.

Город глушіє, - вже не прополю.

Щодня ту ніч, як смерть, перепливаю,

Життя, як промінь сонячний, ловлю» [4, 145].

З образом Марусі пов'язаний ще один важливий тип хронотопу, який відіграв виключну роль у становленні і розвитку

жанру роману, - хронотоп дороги (уже перші грецькі романи активно користувалися ним, а пізньогрецький авантюрно-побутовий роман побудований саме на цьому хронотопі, так само, як пізніші рицарський, шахрайський, пригодницький романи і так званий «роман великого шляху»). Маруся, залишаючи своє місто, вирушає у подорож рідною країною, і так пізнає цю країну і її людей, при чому значну роль відіграє ще один давній хронотоп – хронотоп зустрічі (дяк). Важливо відзначити, що Марусина подорож – це не пошук пригод, як у рицарському чи пригодницькому романі, не пошук домівки чи багатства, як у романі сімейному, виховному чи шахрайському, - це проща, тобто покута за вчинений героїнею гріх (знову бачимо віддалену аналогію з авантюрно-побутовим романом Апулея, де мандри героя є для нього карою за провину і водночас школою життя). Так з описом прощі входять у твір картини війни, тобто саме завдяки хронотопу дороги поєднуються історія Марусі та історія України, виконується «основне завдання історичного роману нового часу: ... знайти історичний аспект для приватного життя, а історію ... показати «домашнім способом» [1, 251].

Отже, можна підсумувати, що хронотоп твору Л. Костенко «Маруся Чурай» є складним, він поєднує в собі елементи різних романних хронотопів, що склалися історично, причому ці елементи завжди перетворюються, трансформуються, органічно входячи у художній світ твору. Цей хронотоп характеризується мінливістю, певною фрагментарністю, ідеалізованістю і при всій історичній достовірності є виразно суб'єктивним, відрізняючись прагненням відновити втрачену гармонію між індивідуальним і колективним, буденним і високим, що, можна припустити, є властивістю роману у віршах як жанру.

Цитована література

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 121-290.
2. Брюховецький В. Ліна Костенко: Нарис життя і творчості. – К., 1990.
3. Савка М. «Маруся Чурай». Роман, народжений із пісні // Ліна Костенко / Упор. М. Савка. – К., 2001. – С. 37-40.

4. Костенко Л. Маруся Чурай // Поезія: Ліна Костенко. Олександр Олесь. Василь Симоненко. Василь Стус. – К., 2005. – С. 7-146.

Аннотация

В статье анализируется хронотоп произведения Л. Костенко «Маруся Чурай» в связи с проблемой определения жанровых особенностей романа в стихах. В ходе анализа проясняется историческая основа некоторых черт хронотопа названного произведения, устанавливаются его специфические черты, которые могут составлять жанровую специфику романа в стихах.

Annotation

The article dwells upon the analysis of chronotop of the work “Marusya Churay” by L. Kostenko in connection with the problem of genre peculiarities definition of a novel in verses. In the course of analysis the historic basis of several chronotop traits of the present novel becomes clear, chronotop specific features are established, which can contribute to genre specific character of the novel in verses.

Стаття надійшла до редакції 19.05.2007
Статья поступила в редакцию 19.05.2007

УДК 80.01-2

Васильев Е.М.

ДОСТОЕВСКИЙ И РУССКАЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ ДРАМА (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ ВЛАДИМИРА СОРОКИНА «DOSTOEVSKY-TRIP»)

Проблему «Достоевский и мировая литература» можно считать если не закрытой и исчерпанной, то, по крайней мере, достаточно разработанной. Исследования только российских ученых М.Бахтина и Г.Фридендера, В.Кирпотина и Ю.Карякина, Л.Сараскиной и Г.Померанца, В.Туниманова и В.Ерофеева, авторов статей многотомного академического издания «Достоевский.

Материалы и исследования», сборников «Достоевский в зарубежных литературах» (Л., 1978) «Достоевский в конце XX века». (М., 1996), «Достоевский и современность» (Кемерово, 1996), «Достоевский и современность» (Ст. Русса, 1998), альманахов «Достоевский и мировая культура» (СПб., 1993 – 1999) и др. это подтверждают.

Проблема же «Достоевский и драматургия» представляет собой едва ли не сплошное «белое пятно». Ее разработка ограничивается по сути лишь двумя аспектами. Во-первых, это анализ многочисленных переложений для сцены прозаических произведений писателя, начиная от прижизненных инсценировок («Дядюшкин сон» и «Преступление и наказание») и заканчивая обработками А. Жида, А. Камю и В.Розова [см.: 1- 4]. Во-вторых, изучение синтеза эпического и драматического начал в творчестве Достоевского (труды Вяч. Иванова, М.Бахтина, Б.Грифцова, Л.Гроссмана, В.Кирпотина, В.Днепров, Б.Любимова, Т.Родиной). Как отмечает Э.Жилякова, в постановке этой проблемы выделяется несколько аспектов: жанровое своеобразие романов Достоевского («роман-трагедия», «роман-драма», «драма в романе», «концентрированный драматический роман»), драматическо-сценическое начало, театральность прозы, драматизация авторского слова, жанровая динамика (роман и новелла)» [5, с. 182].

В то же время вопросы, связанные с влиянием творчества Достоевского на российскую и мировую драматургию и театр XX века, в частности, преломлением его идей, образов, мотивов, приемов в драматических текстах эпохи постмодернизма, и по сей день остается открытым.

Одной из основных особенностей современной словесности является ее принципиальная интертекстуальность: гипернасыщенность цитатами – «памятью» о других текстах. Для российского же постмодерна характерно, в частности, постоянное обращение к художественным текстам русской литературы XIX столетия. Переосмысленные и трансформированные «чужие» мотивы и образы отечественной классики становятся настолько неотъемлемой частью «своего» художественного мира, что вне их контекста современные русские тексты просто немислимы.

Творчество Ф.М.Достоевского, одного из самых мифологизированных писателей прошлого, бесспорно, является одним из базовых интертекстов современной русской литературы.

Достоевский «существует» на разных уровнях текста таких авторов, как Андрей Битов («Пушкинский дом») и Венедикт Ерофеев («Москва-Петушки»), Евгений Попов («Подлинная история зеленых музыкантов») и Виктор Ерофеев («Жизнь с идиотом»), Абрам Терц («Спокойной ночи») и Саша Соколов («Палисандрия»), Людмила Петрушевская («Время Ночь») и Борис Акунин («Пелагия и черный монах»), Виктор Пелевин («Чапаев и Пустота») и Владимир Сорокин («Роман»).

«Текст Достоевского» присутствует и в российской постмодернистской драматургии. И хотя Достоевский не принадлежит миру драматургии и театра всецело (как, скажем Чехов), связь с этим текстом ощутима в творчестве целого ряда современных драматургов. Среди них – Л.Петрушевская, В.Славкин, В.Юровицкий, Ф.Горенштейн, А.Слаповский, Н.Садур, Н.Коляда, О.Шишкин, М.Угаров, Е.Гришковец, О.Богаев, К.Драгунская, Н.Громова, Д.Липскеров, Н.Орехов, И.Вырыпаев и многие другие.

На присутствие Достоевского в тексте нередко указывает уже сам заголовок или же подзаголовок, авторское жанровое обозначение драмы. В одних случаях это «игра в классики» с образом самого автора («Споры о Достоевском» Ф.Горенштейна, «Dostoevsky-trip» В.Сорокина), в других – с мифологемой жены писателя («Анна Григорьевна» В.Юровицкого, «Старая актриса на роль жены Достоевского» Э.Радзинского, «Федор и Аня» А. Локтева), в третьих – с его творениями («Возвращение из Мертвого дома» Н. Громовой, «Чужая жена и муж под кроватью» Н.Орехова, которая определяется как «пьеса (почти водевиль). По мотивам одноименного рассказа Ф.М. Достоевского»).

Обратимся к одной из пьес русского постмодернистского театра – *"Dostoevsky-trip" (1997) Владимира Сорокина* [6].

Литературный постмодернизм, как известно, открыт к сотрудничеству не только с «высоким искусством», но и тесно связан с массовой, «тривиальной» литературой. Он черпает свои сюжеты и образы как у классической и модернистской словесности, так и у культуры «массовой». Недаром ведущий российский исследователь постмодернизма Илья Ильин отмечает, что *«типовое произведение постмодернизма всегда по своей сути представляет собой высмеивание... трех одинаково неприемлемых для него форм эстетического опыта: модернизма, реализма и массовой*

культуры; подобно древней химере, постмодерн грозно рычит на растиражированные шаблоны высокого модернизма, бодает идею реалистического мимесиса и своим ядовитым хвостом злобно жалит жанровые штампы развлекательного читива и других форм индустрии развлечений [7, с.5]. Постмодернизм с его явной и существенной переориентацией эстетических установок как бы стирает грань между высокой и низкой литературой и культурой. И общим для таких популярных жанровых форм сегодняшней драматургии, как сиквел, римейк, ремикс, является то, что возникли они в результате контактов постмодернистской литературы с формами массовой (популярной) культуры.

Жанр сорокинской драмы можно определить как пьесу-ремикс. *Ремикс* (от англ. remix, от re – приставка, обозначающая повтор действия и mix – смешивать, мешать) – это повторная запись песни с отличающимися от оригинала ритм-партией, темпом и т. п., сделанная после появления оригинальной песни другими исполнителями, а также самим оригинальным исполнителем через несколько лет после выхода песни. Понятие ремикс, как видно, заимствовано из современной музыки, в отличие от сиквела и римейка, которые не имеют привязки к конкретному виду искусству. В основе любого музыкального ремикса, отмечает российский исследователь Д.Ступников, «лежит некая популярная песня, пропущенная ди-джеем через микшерный пульт, позволяющий изменять скорость исходной композиции, добавлять в нее различного рода компьютерные эффекты (электронные барабаны, индустриальные шумы и проч.), а также вкраплять в нее фрагменты других произведений» [8, с. 33].

Показательно, что Д.Ступников в своем исследовании о ремиксе и сэмплерном мышлении в современной рок-культуре применяет понятие ремикса к жанру недавнего фильма Романа Качанова и Ивана Охлобыстина «Даун-хаус» по роману Достоевского «Идиот»: ««Даун хаус» можно смело определить как *фильм-ремикс*, поскольку выстроен он по всем канонам этого жанра. Роман Достоевского здесь оказывается изменен (если не *искажен*) до неузнаваемости, так что судить исключительно по фильму о первоисточнике не представляется возможным» [8, с. 5].

Опыт современной русской постмодернистской драматургии свидетельствует о том, что ее представители также используют возможности такого явления, как ремикс. К жанру пьесы-ремикса

можно отнести, например, ряд пьес, созданных по мотивам драматургии Чехова: «Смерть Фирса» В. Леванова, «Поспели вишни в саду у дяди Вани» В.Забалуева и А.Зензинова и «Чайка» А.П.Чехова (remix)» К.Костенко. По законам ремикса создана и пьеса Владимира Сорокина «Dostoevsky-trip» и «Дисморфомания».

На официальном сайте Московского Театра на Юго-Западе, в котором в 1999 году состоялась премьера трагифарса В.Сорокина, содержится «программное» заявление: *«Господин Сорокин играет в Достоевского. Всё и вся экстремальны, вот он - человек в ярком блеске нервного срыва. Литература, как наркотик, дает пищу невосребованным мыслям и чувствам. Вполне сродни театральному катарсису. Поэтому мы, Театр на Юго-Западе, смело спорим с разговорами о том, что пьесы Владимира Сорокина не сценичны. И утверждаем, что о Вечных Темах можно говорить любым языком, как литературных реминисценций, так и русским уличным»* [9].

Литература не зря сравнивается здесь с наркотиком. Ибо пьеса Сорокина «Dostoevsky-trip» полностью основана на этой метафоре. Сюжет ее сводится к тому, что компания «книжных наркоманов» решает испробовать на себе новый препарат и получить «коллективный кайф». Это безымянные пять мужчин и две женщины, которые различаются лишь номерами. Они изнемогают от жажды дозы и напряженно ждут «спасителя» – продавца наркотиков:

ЖЕНЩИНА 1. Он не предложит нам плохого. Я знаю эту сволочь уже семь месяцев. <... >

МУЖЧИНА 5. Это классная штука... классная. Она здорово идет. То есть...ну ...потому что она новая. Нам будет клево...

Это ожидание имеет бесспорный интертекст – знаменитую трагикомедию С.Беккета «В ожидании Годо», в которой двое бродяг Владимир и Эстрагон также ожидают спасителя – химерного и мифического господина Годо.

До сего момента сорокинскими наркоманами потреблялись различные книжные препараты: «Толстой» и «Горький», «Кафка» и «Джойс», «Томас Манн» и «Селин», «Фолкнер» и «Хемингуэй». *«Не могу понять: почему все, кто сидит на Селине, Жене и Сартре такие нервные?»*, – вопрошает один из героев. А другой персонаж с упоением вспоминает: *«Года три назад мы с дружбаном нарыли*

немного бабок, ну и в Цюрихе неплохо оттянулись: сначала Селин, Клоссовски, Беккет, потом, как всегда помягче: Флобер, Мопассан, Стендаль».

Новый же препарат, который предлагает компании опоздавший продавец, носит название «Достоевский».

ПРОДАВЕЦ. Значит. Вы заказывали коллективное. Есть четыре новых. Первый. (Берет баночку.) Эдгар По. Это очень круто. Но выход сложный. Через Шолохова и Солженицына.

Все брезгливо морщатся.

Ж1. Ни за какие деньги.

ПРОДАВЕЦ. Второй. Александр Дюма. Кайф мягкий, но долгий. Это рассчитано на... сколько вас?

М5. Семь... нас... семь.

ПРОДАВЕЦ (удивленно). Семь?

М5. Да, семь. У остальных... финансовые затруднения...

ПРОДАВЕЦ. Так чего ж вы молчите, как бараны? Семь! Вы же заказывали на двенадцать человек! Дюма рассчитан на двенадцать. Рабле вообще на 36. Платонов на 16. Семь! На семь у меня ничего... а, вот что есть на семь. Достоевский.

Ж2. Достоевский?

М3. А... что это?

ПРОДАВЕЦ. Классная вещь. Одна из последних разработок. И выход легкий: через Гамсуна.

Все облегченно шевелятся.

Согласившись на «Достоевского», персонажи получают от Продавца по таблетке и, по авторской ремарке, «проваливаются в пространство романа Достоевского "Идиот", став персонажами романа». Препарат воздействует в буквальном смысле «душераздирающим» образом. Мгновенно изменяется хронотоп драмы: вместо современного помещения с простой мебелью появляется большая, богато обставленная гостиная XIX столетия. Вместо безымянных мужчин и женщин предстают герои «Идиота»: Настасья Филипповна, князь Мышкин, Ганя Иволгин, Варя Иволгина, Лебедев и Ипполит.

В следующей сцене «свое», сорокинское слово уступает место «чужому», Достоевскому. Герои разыгрывают кульминационный эпизод из первой части романа – именины Настасьи Филипповны. Драматург поначалу выстраивает эту сцену как простую инсценизацию прозаического текста. Он подает без существенных

изменений драматичный и сам по себе сценичный диалог из романа (глава XIV) так, как это обычно делают ремесленники-инсценизаторы:

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА. Князь, вот здесь старые мои друзья меня все замуж выдать хотят. Скажите мне, как вы думаете: выходить мне замуж иль нет? Как вы скажете, так и сделаю.

КНЯЗЬ МЫШКИН. За... за кого?

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА. За Гаврилу Ардальоновича Иволгина.

КНЯЗЬ МЫШКИН. Нет... не выходите!

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА. Так тому и быть! Гаврила Ардальонович! Вы слышали, как решил князь? Ну, так в том и мой ответ. И пусть это дело кончено раз и навсегда!

Однако, весьма скоро читателю (и особенно зрителю) становится ясно, что драматург играет с ним, равно как и с классическим текстом. Пьеса В.Сорокина начинает строиться по законам ремикса. Ведь в сцену именин вплетаются и другие эпизоды романа. Например, драматург воссоздает более раннюю сцену прихода Настасьи Филипповны к Иволгиным (главы IX-X романа), причинивший семейный скандал с Вариним плевком в лицо брату и Ганечкиной пощечиной князю. Здесь же и более поздний эпизод, связанный с Ипполитом (часть II, главы IX-X), в котором больной юноша, по словам Лизаветы Прокофьевны, «уж умирает, а всё ораторствует».

По правилам ремикса строится и персонажный мир пьесы. В именинах Настасьи Филипповны принимают участие персонажи, отсутствующие в этой сцене у Достоевского (Варя Иволгина, Ипполит и слишком рано появившийся Лебедев). Им-то драматург «передоверяет» реплики исконных героев Достоевского, отсутствующих у Сорокина (генерал Епанчин, Тоцкий, Дарья Алексеевна, Птицын, Фердыщенко). Так, фразы Дарьи Алексеевны по отношению к Рогожину («Ишь... пришел... деньги вывалил на стол... мужик. Князь-то замуж берет... а ты безобразничать явился...») в пьесе произносит Ипполит, а экспертное заключение Птицына по поводу письма господина Салазкина («Вы получаете без всяких хлопот по неоспоримому духовному завещанию вашей тетки полтора миллиона!») озвучивает Лебедев, который без труда «играет» также роль Фердыщенко («Лебедев, может быть,

не возьмет, Настасья Филипповна, я человек откровенный. Зато князь возьмет!»)

Ремикс представляет собой и сцена появления Рогожина. Его приход к Настасье Филипповне (в пьесе В.Сорокина он сам заменяет всю свою разнообразную и безобразную «ватагу») как бы соединяет два его появления в романе Достоевского: в X и XV главах. Характерно, что выход Рогожина со стотысячной пачкой в руке (из XV главы «Идиота») следует сразу после Ганечкиной пощечины, то есть в сцене, совпадающей с появлением Парфена Семеновича в доме у Иволгиных (глава X). Так Сорокин использует модный для нынешнего массового сознания рекламный принцип: два в одном.

В классически-кульминационной сцене с камином в чужое слово вновь мощно вторгается свое. Действующие лица Сорокина, не выходя полностью из пространства романа Достоевского, соединяют его с современным хронотопом. Причем происходит это тогда, когда они начинают «переигрывать» свои роли, начиняя их отсебятиной. Поначалу персонажи-наркоманы лишь гиперболизируют наиболее характерные черты персонажей Достоевского: Ганечкино тщеславие и страсть к обогащению («*Сожгите сто тысяч! Двести! Триста! Миллион! Миллиард! Все равно у меня будет больше! Больше! Больше!*»), Рогожинскую болезненную и безудержную страсть («*Королева! Люблю тебя! Разорву себе грудь! Отдам тебе сердце!*»), христианское сострадание и всепрощение князя Мышкина («*Как несчастны все они! Боже мой, как же несчастны люди! ... О, эта Боль Мира! О, эта музыка страданий! О, эти худые детские руки! О, натянутые нервы мои! Играйте, играйте на мне все сироты и обездоленные, все униженные и оскорбленные! И да будет ваша боль — моей Болью!*») и т. д. Постепенно выходя из романного пространства (очевидно, так и должен действовать наркотический препарат), все более заводящиеся сорокинские персонажи доводят идеи исполняемых ими ролей до абсурда. Так, «страстно-непосредственная любовь» Рогожина (по определению Достоевского) превращается в неумную похоть, гиперболизированное вожделение: «*О, как сладко оплодотворять целые страны и континенты! Моей спермы хватит на всех...Подходите, подходите ко мне миллионы голых женщин! Я люблю вас! Я хочу вас!*». Самоуничужение Лебедева переходит в

панковскую поэзию помоек и абсолютный мазохизм с перекличками из «Гамлета»: «О, как вкусны помойки, пожираемые при полной луне! Городские свалки, промышленные клоаки, деревенские отхожие места, солдатские сортиры — все поместится в моем стальном брюхе! Я сожру и жадно запью из канализации! ... Как сладки подошвы богачей и аристократов! Как могущественны и уверены в себе их хозяева!» А Настасья Филипповна становится настоящей маньячкой и пироманкой: «Боже мой, как приятно сжигать! Как прекрасен Огонь, мне повинующийся! Какой это прелестный и яростный зверь! Как он покорен своей Госпоже! ... Напалм, конечно, дорогое удовольствие. Его не напасешься на все города. Проще было бы сжигать керосином или мазутом».

Заключительная сцена пьесы В.Сорокина представляет собой модернизированную и сниженную версию салонного «пети-жё», в которую, как известно, играют персонажи «Идиота» Достоевского на именинах Настасьи Филипповны (часть первая, главы XIII – XIV), повествуя о своем самом дурном жизненном поступке. После просьбы сорокинской Настасьи Филипповны рассказать ей «что-нибудь из детства» каждый из героев пьесы отходит от того персонажа, роль которого в мире романа Достоевского он играл, и рассказывает свою историю. Эти рассказы-исповеди полны шокирующих подробностей, что делает их (в отличие от иных «исповедей» в «Идиоте») предельно честными и откровенными. Они отличаются не только характерными для творчества Сорокина натуралистическими, «чернушными» подробностями (персонажи рассказывают о своем сексуальном или сопряженном с насилием детском опыте), но и невыносимой, всевозрастающей мукой.

Но исповедь, как и у Достоевского, не облегчает, а утяжеляет душу, и жить после нее становится невозможно. И цена, заплаченная семью людьми за дозу «Достоевского», выглядит вполне логично. Коллективный кайф завершается коллективной смертью. В этом и заключается катарсис драмы В.Сорокина. Однако, в экспериментальной, парадоксальной драматургии XX века мрачная торжественность «танца смерти» не может существовать без «дозы» иронии. В драматических текстах А. Жарри и А. Арто, Д. Хармса и А. Введенского, Э. Ионеско и Ж. Жене трагическое, мистериальное непременно соединяется (а

часто и взаимозаменяется) с комическим, буффонным. Подтверждением этого является и финал пьесы Сорокина:

ПРОДАВЕЦ. Ну вот. Опять то же самое. Третий раз.

ХИМИК (подходит, внимательно смотрит, толкает М1, М1 падает; толкает Ж1, Ж1 падает). Да.

ПРОДАВЕЦ. Третий раз. Тебе этого не достаточно? Хочешь попробовать в четвертый? Только тогда у нас клиентов не останется.

ХИМИК. Достаточно. (Закуривает.) Как говорит мой шеф — экспериментальная фаза завершена. Теперь можно с уверенностью констатировать, что Достоевский в чистом виде действует смертельно.

ПРОДАВЕЦ. И что делать?

ХИМИК. Надо разбавлять.

ПРОДАВЕЦ. Чем?

ХИМИК (задумывается). Ну... попробуем Стивеном Кингом. А там посмотрим.

Пьеса-ремикс Владимира Сорокина ярко доказывает, что о Вечных Темах действительно можно говорить «любым языком», используя одновременно язык литературный (интертекстуальность, аллюзии, реминисценции) и «русский уличный» (грубый натурализм, текстуальная чернуха, шокирующие исповеди, мотив энтропии). Она подтверждает, что и герои эпохи постмодерна способны подняться над жестокой и серой реальностью и разыграть высочайшую трагедию человеческого духа.

Цитированная литература

1. Ф.М.Достоевский и театр. 1846-1977. Библиографический указатель. Составитель С.В.Белов – Л., 1980.
2. Гозенпуд А.А. Достоевский и музыкально-театральное искусство: Исследование. – Л., 1981.
3. Достоевский и театр: Сб. статей / Сост. и общ. ред. А. А. Нинова. – Л., 1983.
4. Театр Достоевского / Сост. А. А. Нинов. – М., 1986.
5. Жиликова Э.М. Синтез эпического и драматического начал в творчестве Ф.М.Достоевского // Творчество Ф.М.Достоевского и искусство синтеза. – Г.Щенников и др. – Екатеринбург, 1991.

6. Сорокин В. Dostoevsky-trip // <http://www.srkn.ru/texts/dostoev1.shtml>.
7. Ильин И.П. Постмодернизм: От истоков до конца столетия. – М., 1998.
8. Ступников Д.О. Ремиксы и проблема сэмплерного мышления в современной рок-культуре // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 2001.
9. <http://www.teatr-uz.ru/spekt/index.php?spekt=trip>.

Анотація

Стаття присвячена впливу творчості Ф.М. Достоевського на російську постмодерністську драму. Досліджуються інтертекстуальні зв'язки між текстами Достоевського («Ідіот») і Сорокіна («Dostoevsky-trip»).

Annotation

The article deals with the influence of the works of Fyodor Dostoevsky on Russian postmodern drama. The intertextual links in Dostoevsky (*The Idiot*) and Sorokin (*Dostoevsky-trip*) texts are researched.

Стаття надійшла до редакції 10.04.2007
Стаття постуила в редакцію 10.04.2004

**ДИНАМИКА МАРГИНАЛИЗАЦИИ В ФОКУСЕ
ПРАГМАТИКО-ИНТЕНЦИОНАЛЬНЫХ МОДЕЛЕЙ
ЯРОСЛАВА МОГУТИНА**

Целевые установки работы охватывают круг актуальных для современного литературоведения проблем, для возможной разработки которых представляется очень продуктивным обращение к творчеству Ярослава Могутина. Применительно к его текстам, в частности, актуализируются вопросы, связанные с прагматической составляющей в интенциях современной литературы, что порождает необходимость выявления сложной вариативности интенциональных стратегий, свойственных данной эстетической парадигме.

Фундаментально существенными установками содержательности могутинских текстов представляются установки преимущественно прагматического характера. Могутинская авторская интенциональность в качестве первопосылки своей реализации предполагает предельно активное инициирование определенной, и весьма эмотивно акцентированной прагматической ситуации. Поэтому первостепенной значимости интенциональным компонентом авторского конституирования становится механизм перформативного свойства. Стратегия могутинского письма осуществляется прежде всего как поведенческий текст, как жест, чреватый текстопорождающими потенциями. В этом можно усматривать заметный признак художественного сознания авангардного типа, когда именно прагматика эстетического высказывания выходит на первый план, а само высказывание тяготеет к выходу за рамки семиотицизирующих кодировок, стремится сбыться во всей непосредственности экзистенциальной жизненности – поступка, жеста, поведенческой формулы саморепрезентации. Отсюда такая актуализация аспекта воспринимающего сознания, зрителя, публики, и, соответственно, театрализованная перформансность художественного сообщения. Неслучайно столь близкой оказывается могутинскому авторскому сознанию стихия хеппенинга, перформанса, инсталляции, акционности. И неслучайно Могутин столь эпатажно-провокативно

тематизирует прагматику своего тексто-жестового взаимодействия с аудиторией: ему необходимо спровоцировать определенную реакцию в воспринимающем сознании, – это, в известной мере, и является для него собственно эстетическим эффектом. Поведенческий контекст, формирующий специфическую прагматическую ситуацию могутинских проектов, достаточно экспрессивно насыщен и не лишен преднамеренно ролевой эпатажности: скандально заостренный журналистский опыт с этически сомнительными и умышленно неполиткорректными заявлениями, приведший к шумным уголовным процессам, получение политического убежища в США, тиражирование гомоэротической темы, демонстративное обнародование работы в качестве фотомодели и актера, порою в открыто экстремальных вариантах, в последнее время создание инсталляционно-хеппенинговых проектов синтетического – фото-видео-шумового свойства (например, «Сон терминатора»), яркая публицистическая деятельность (книга очерков «Америка в моих штанах» и др.), активное поэтическое и прозаическое творчество, отмеченное, в частности, премией Андрея Белого за 2001 год. Могутин в орбите своего поведенческого текста во многом проецирует качества своего героя – Супермогутина и Гипермогутина на себя, как бы исполняя его роль, бравлируя своей асоциальностью, маргинальностью, культом «сверхчеловека», разнообразного свойства радикализмом (ср. название главной могутинской книги: «SS: сверхчеловеческие супертексты»). Таким образом, Могутин создает себе некий ролевой, прагматико-поведенческий имидж, некую масочную систему, вовлекая читателя в заведомо организованное поле соответствующих семантизирующих реакций. Могутин играет с границами текста, границами текстового и бытового поведения, границами эстетизируемого и неэстетизируемого и т.д. Поэтому интерпретация его авторских интенциональных моделей должна учитывать контекст прагматического (ролевого, игрового) обстоятельства их реализаций.

Конфигурация прагматико-интенциональных моделей в могутинском письме не статична, ей сообщает внутреннюю подвижность сложная и амбивалентная логика, имманентная многозначности и гетерогенности канвы субъектных самоатрибуций и объективаций, разнофокусности самой оптики

самопозиционирования нарративного «я». Отсюда и стратегия маргинализации наряду с несомненным наличием круга устойчивых и воспроизводимых признаков испытывает значительную вариативность и заметную эволюционность.

Изначальной и элементарной установкой моделирования маргинальности становится неизбежная конституализация границы, пороговости, пограничности, различения и разграничения как концептуального комплекса, необходимо центрирующего модальное поле могутинской прагматической интенциональности. Маргинал удостоверяет себя в этой роли, прежде всего, соотнося свою позицию с некой границей. Маргинализм как модус самопозиционирования задается самой концептуализацией границы, конституализируется ввиду наличествования разграничения с «другим». Итак, необходимыми компонентами маргинализма являются семантика границы, усилие преодоления этой границы и в результате этого различения приобретенный статус «иного» по отношению к этой граничности. Происходит характерная организация аксиологической топики: пространство жестко членится на чужое – профанное, банальное, акцидентальное и, в сущности, как бы мнимое, снимаемое, минус-пространство, и, с другой стороны, мое (наше) – «иное», ценностно подлинное, но как бы недоналичествующее, потенциальное, самоопределяющееся ввиду отрицания «чужого». Уже здесь можно заметить некоторую непрочность этой жестко и однозначно декларируемой оппозитивности, свидетельствующей о категориальной размытости самой проблемы маргинализма: во-первых, концептуализация границы проблематизируется при учете не одной исключительной точки зрения, пролагающей единовозможную перспективу членений, различений и нетождественностей, а в условиях гетероскопии, поливалентности и многовекторности возможных перспектив и аксиологических разграничений; во-вторых, проблематизируется также и самообусловленность позиции маргинала, мотивирующего свое самостояние, свою самоидентичность лишь как инаковость, только ввиду наличия отрицаемого «недобытия» «чужого». Но тем самым удостоверяется не свобода от пространства «чужого», а теснейшая зависимость от его наличествования. Таким образом, «чужой» не отрицается, а напротив, утверждается маргиналом как некой инобытийствующей эманацией самого «чужого». Маргинал оказывается зеркалом

бытия, мнимо отрицаемого им. Поэтому вполне закономерным видится дальнейшее усложнение конфигурации маргиналистского членения мира в могутинской художественной системе.

Тем не менее ряд могутинских текстов демонстрирует описанную элементарную модель маргинализма почти «в чистом виде», например, «Дайте мне денег», «Некрасивое старье покупает молодежь», «Небольшое заявление в суде»: «уважаемая судья! / я бы хотел сделать небольшое заявление / я ..ал в рот этот суд также как и все остальные / суды на свете / я ..ал в рот тебя и все твое недостойное племя / всех твоих дегенеративных потомков и предков / этот факт у вас на лице: вы — ничтожества / ничтожества — это конечно же вы / вы глупы и бездарны настолько что возомнили / себя вершителями чужих жизней и судеб (как / будто вы в состоянии распоряжаться своей / собственной!) / высокомерные ханжи ревнивые хранители морали / и нравственности реализующие свои амбиции в / чванливом садизме своих мудацких решений / криворожие задроты сублимирующие свои / комплексы и фобии на подонках общества и / маргиналах типа меня / неуважаемая судья! / история всегда делалась такими ~~отчаянными~~ / отчаявшимися одиночками как я / я в хорошей компании в компании избранных / <...> я не раскаиваюсь ни на секунду / я сосуд пороков переполненный преступными / помыслами и социально опасными фантазиями / все что не по правилам и против закона / возбуждает и вдохновляет меня / все что нелегально запретно запрятано и / запрещено» [1, с. 53].

Могутинский лирический герой-маргинал апеллирует к главным экзистенциалам этого художественного мира – насилию и безраздельной власти, мысля крайностями, предельностями и запредельностями, отождествляя себя с авторитетами насилия, такими «борджианцами», как Чарли Мэнсон. По словам Жана-Клода Маркадэ, «возвеличивание у Ницше развратника и убийцы, папского сына Чезаре Борджа вызвало бурю протеста и негодования среди критиков и философов начала XX века. Такой же поток истерического возмущения должны были породить (и породили!) и искусство и личность Ярослава Могутина, настолько он - со своими живописаниями всевозможных половых «извращений» от гомосексуального садомазохизма до копрофагии, зоофилии, инцеста и педофилии – не вписывается в «нормальную»

колею русской словесности <...> Ницшеанские мотивы присутствуют повсюду у Сверхчеловека-Супермогутина: «о мы так нежны друг с другом и так неумолимо жестоки со всем остальным мудачьем достойным только своего животного страха своего психоза своей истерии но это они маньяки мутанты и зомби а мы хладнокровные супермужчины просветленные как боги которым не нужны больше эмоции и слова только поступки мы терроризируем и на..ываем весь мир» <...> *Супермогутин* (так обозначил себя автор «Сверх-человеческих superteKCTOB») если убивает, казнит, четвертует, подвергает пыткам, то либо в сексуальных играх-ристалищах, либо в его представлении (очень часто поэт употребляет глагол «представляю/ представил»), в его лихорадочном воображении. Как маркиз де Сад, один из его предшественников в сфере текстуальной реализации поистине *всех* возможностей человеческого энергетического потенциала, он инсценирует не только свои реальные сексуальные приключения, но и все самые запредельные сюжеты, которые разворачиваются в его пылающем мозгу» [2, с. 6-7].

Но уже программный для Могутина «Термоядерный мускул» заметно корректирует изначальную схему воинствующего маргинализма, амбивалентно модулируя механизмы властного насилия относительно лирического «я». Здесь сводятся воедино полюса насильственного жеста – насилие производимое и насилие испытываемое: «я хочу состоять из одних мускулов я хочу чтобы мое / тело превратилось в смертоносный снаряд в орудие / пыток и оружие массового уничтожения с помощью / которого я порабощу весь этот ..анный мир подчиню / его себе или уничтожу на ... в припадке тоски и / мизантропии», но с другой стороны: «пусть врачи-изуверы ставят на мне всевозможные бесчеловечные опыты и эксперименты пусть эти матерые живодеры привычными движениями без всякого наркоза сдерут с меня скальп и сделают мне лоботомию нет лучше две или три пусть пересаживают мне мохнатые органы разных животных пусть сделают мне прививки всех существующих вирусов и болезней пусть испытывают на мне всевозможные химикаты и наркотики пусть накачают меня наркотой как куклу как болванку-заготовку обнюхают вонючими папперсами пусть меня облачат в модную смирительную рубашку и посадят на электрический стул чтобы я умолял их закончить мои страдания и пропустить через меня ток пока мои поджаренные

внутренности не начнут вываливаться у меня изо рта попеременно с какой-то бурой зловонной жижой пусть мне дают слушать Вагнера кейджа и Шнитке под воздействием сильнодействующих психотропных веществ пока мой задроченный мозг не перестанет реагировать на внешние раздражители и я не превращусь в овоща насекомое или краба пусть меня экспонируют как неслыханного диковинного фрика человека-слона или лобстер-боя с тремя ..ями клешнями вместо рук и лапами /Lust Ami/ вместо ног» [1, с. 43-45].

Мое я настолько тесно включено в орбиту этой тотальности насилия как такового, в объективность силовой тотальности этого всепроникающего метадискурса насилия, что в итоге размываются всякие границы между внутренними ролевыми самоидентификациями «садо» или «мазо» в круговом взаимооборотническом неразличении ролей – я – раб, раздавленный и всецело и трепетно готовый к унижению и самоумалению – и в силу этого мазохистского рабства еще упорнее и настойчивее воспроизвожу и удостоверяю это насилие на другом, на другом в себе же – чем больше я жертва, тем больше я палач, чем абсолютнее я ничтожество, тем абсолютнее я бог, я самоуничтожаюсь, восполняясь этим. Право на насилие, на жестокость вовлекает меня в антиномику неразличения, единства и целостности садо-мазохистских репрезентаций моей главной и неизбывной поведенческой дискурсивности. Функционально именно гомосексуальная тема предоставляет наиболее адекватные возможности воплощения такой антиномики.

Тело, гомосексуальная телесность как орган, универсально адекватно воспринимающий и производящий насильственно-волевое проникновение, готовность и ожидание манипулирования тобою, которое сообразно пропорционально соразмерено с собственным насильственным усилием.

У Могутина сексуальная телесность не просто смещается, но уходит в неразличенность оппозиций, тело перестает быть органом сексуальных репрезентаций, несмотря на настойчивую и донельзя напряженную – до истерической обценности – акцентуацию соответствующей атрибутики, а может быть, именно благодаря ей происходит мелькающее смешение актантов насильника и насилуемого: мое гиперсексуально-бессексуальное я жаждет роли пассивной, удостоверяя право на активную, обретает санкцию

насильника, преступника, палача, убийцы благодаря готовности стать жертвой. По существу, такому «я» не надобен реальный ролевой акт, не надобен «иной» и натурально-жестовый контакт с ним, не нужна «не-я» реальность вообще, это вполне самодостаточная виртуальная модель самообеспечения в одновременности и взаимообусловленности позиций «палач-жертва», и наоборот. «Я» непрерывно насилует себя, палачествует над собой, убивает себя, совмещая и сопрягая все роли и репрезентации в вечной готовности одновременной их реализации. И, несмотря на явное интенциональное намерение экзистенциализовать функционирование таких моделей, они явно дрейфуют в сторону чистой символизации и дискурсии, становясь эмблематичным механизмом символического развоплощения претендующего на непосредственную жизненность экзистенциального жеста. То есть, в пределе становясь универсальной манифестацией некоей тотальной дискурсивности вообще, могутинской формулой садо-мазохистской ее репрезентации и, забегая вперед, садо-мазохистской же ее деконструкции.

Маргинализация парадоксально-закономерно оборачивается всеадаптацией, всеоизмеримостью, внедискретной гиперреальностью всетождественности. По словам В. Губайловского, «Насилия и совокупления, описанные Могутиным, не знают никаких границ, ни реальных, ни гипотетических, и, кажется, уже не имеют никакого отношения ни к действительному насилию, ни к любой оргии. Это то ли платоновская идея Фаллоса, то ли мировая воля Шопенгауэра» [3].

В связи с этим А. Марков указывает на концептуальный характер реализации могутинской прагматико-интенциональной парадигмы, в которой главенствующими модусами самозиционирования выступают ролевые объективации «я – разрушителя этого мира», «я – убийцы». Причем, по мысли исследователя, концептуальному анализу-деструкции у Могутина подвергаются преимущественно тотальные мифологемы масс-медийного метадискурсивного поля: «Указания на концептуальный характер могутинской поэзии настолько недвусмысленны, что приходится только удивляться тотальной слепоте большинства его критиков. При этом некоторые концепты приобрели у него системообразующий характер. Например, "убийство". <...> Об

УБИЙСТВЕ постоянно кричат масс-медиа. В начале и конце "поэмы" "Я люблю всегда убивать медленно [Жизнь опустела]" речь идет именно о медиатизации и тем самым превращении убийства в банальность» [4]. В текстах Могутина параллельно происходят процессы деконструирующей делегитимизации концепта и девальвации ролевых структур «маргинала-протестанта» или «разрушителя этого мира».

Тотальная равноправность и абсолютно безразличная взаимозаменяемость деперсонализирующих концептов как структур метадискурсивного сверхсмысла находит нарочито буквализированное воплощение в могутинской «Свастике». Это максимально стремящийся к полноте тезаурус мира легитимизированных репрезентаций, завершено-бесконечный список материализаций вариативно-инвариантного бытования универсалий. Конкретика собственно свастики имеет здесь совершенно случайно произвольный характер: эмблематика сверхсмысла тотальных универсалий абсолютно взаимозаменяема и взаимоподстановочна. Свастика объемлет универсум, пронизывая все поры человеческого бытия: «рубиновая свастика на спасской башне / золотая свастика на мавзолее / свастика из можжевельных веточек на фоне / кремлевских голубых елей / свастика на могиле неизвестного солдата / маленькая еле заметная свастика на галстуке / президента / свастика на скафандре первого посланца земли в космосе / всесоюзная здравница и курорт свастикино гнездо / свастика запеченная с грибами капустой или / осетриной <...> / моя первая свастика маленькие дружелюбные свастики / улыбающиеся с картинки в твоём букваре в / букваре твоего отца и деда сына и внука образ свастики в современном / искусстве / свастики-физики и свастики-лирики свастики / из рабочекрестьянской среды и из числа / творческой интеллигенции / свастики-оппортунистки и тотальные / нонконформистки <...> свастики айболит и мойдодыр Чебурашка и / незнайка чипполино и чиччолина <...> заурядная свастика не вызывающая ни у кого / ни малейшего интереса / свастика за которую можно не задумываясь / отдать жизнь / свастика не стоящая и выеденного яйца / свастика приятная во всех отношениях <...> свастика взошедшая в небе в ночь когда санта / клаус был распят на кресте за грехи своих / партийных товарищей / свастики бывшие в прошлой жизни звездами / Давида <...> свастики проходящие насквозь или /

разрывающиеся внутри тела / баллистические свастики средней дальности / наземного и наводного поражения / свастики стратегического назначения <...> непокорная свастика в смирительной рубашке / которую уже исправит только могила / огнедышащая свастика в сердце твоём и моём / свастика за которую никогда не будет / мучительно больно» [1, с.48-52]. Создается картина тотальной всеобщности всех бесконечных проявлений мира, управляемого определенными универсальными метадискурсивными моделями. Эта картина вполне метаисторична: подмена одной эмблемы любой другой, скажем, звезды свастикой ничего решительно не изменила бы в функциональных атрибутах такого мира и в стратегиях сознания человека этого мира. Таким образом тематизируется одна из ключевых интуиций могутинской интенциональной системы – напряженный поиск тождественностей и нетождественностей в мире взаимоподстановочных ролей в тотальной их неразличимости.

Так прагматическая эманация Супермогутина симптоматически трансмутирует в Гипермогутина, а маргинализирующая инициация пограничности и пороговости, вызывающая к модальности поступка, жизненного жеста как антитекста, антикода с усиленным педалированием телесно-жестовых экзистенциалов все более приобретает фон универсальной эмблематичности и символической дискурсивности. Свойствами некоей гипертекстовой всеохватности исполнены такие могутинские формулы садо-мазохистской самоидентификации человеческого «я», как бестелесно внесексуальная антиномика неразлично одновременно сбывающихся ипостасей «я как палач» и «я как жертва», «я как насильник» и «я как насилуемый».

Пограничность как центрирующий концепт «я-маргинала» соответственно снимается, деактуализируется в размывании, наложении, амбивалентной взаимозаменяемости ролей и неразличимости идентификаций. Самопозиционирование героя-маргинала, выстраивающее систему провокативных взаимоотношений с возможными позициями «не-я» растворяется и деконституализуется ввиду распахнувшейся для субъекта бесконечности референциальных поливалентностей, полиморфности ассонансов и диссонансов взаимоотношений с миром.

Очередной обширнейший классификационный тезаурус отождествлений-неотождествлений авторских ролевых атрибуций –

«Не представляю себя», наружно долженствующий утвердить, подтвердить и удостоверить критерии и параметры авторского мономифа самоидентификаций, как раз монологичность образа себя и утрачивает, сбиваясь к смещенным амбивалентностям, демонстрируя вновь и вновь воспроизводимую модель антиномичного садо-мазохистского протезизма с полной невозможностью аксиологического разграничения, где «я», а где пресловутые «они», и, более того, – с откровенно гротесково-оксюморонной игрой всяческими идеологическими псевдополярностями: «представляю я себя надзирателем в концлагере / тюрьме или особенно в колонии для / несовершеннолетних следователем НКВД / заставляющим какого-нибудь Мейерхольда с уже / перебитыми мною кистями рук пить собственную / мочу представляю себя прокурором Вышинским с / праведным гневом в голосе зачитывающим смертный / приговор свежепойманым врагам народа старшим / пионервожатым в пионерлагере с непоколебимым / авторитетом и неограниченными полномочиями / очень даже себя представляю да и первым / секретарем райкома комсомола тоже вполне / партия бы меня пожалуй не вдохновила это для / импотентов и геронтофилов а я себя ни импотентом / ни геронтофилом не представляю и некрофилом / только прикидываюсь по конъюнктурным / соображениям <...> представляю себя мальчишом-кибальчишом / замучанным-запытанным на смерть проклятыми / буржуинами но так и не выдавшим им военную / тайну с тех пор пионеры как увидят меня сразу все / как один отдают мне честь» [1, с.154-156]. Здесь и далее под этот саркастический стеб подпадают и любимые «супермогутинские» садистические роли сильного-палача-преступника-сверхчеловека, и мазохистские образы жертвы, насилуемого, раба, становясь уже не более чем маркерами многообразно-однообразных мифопоэтических деперсонализирующих матриц репрессивности и тотальности.

Таким образом, гранично-плоскостная модель взаимопозиционирования «я» и «не-я» обнаружила такую скудость валентностей, такую маловекторность и заведомую ограниченность потенциала различений-неразличений, тождественностей-нетождественностей, что оказалась непродуктивной в контексте опыта самого лирического субъекта, неизбежно переосмысляющего конфигурацию своего маргинализма. С жестко предустановленной

оптикой фокусировки перспективы чуждого, враждебного пространства «по ту сторону» (дихотомия «я» и «они» или «мы» и «они»), он вдруг как бы очутился в головокружительном хаосе непредсказуемых неопределенностей, нечеткости направлений, дефиниций и ценностных коннотаций. Но вместе с тем стало очевидно наличие гораздо более могучих, глубинно-объективных сил и механизмов властно-репрессивной маргинализации личностного «я», причем теперь понимаемых скорее не в аспекте внешне драматизирующего воздействия, но в первую очередь как факт внутренней трагедии моего бытия, как факт деперсонализации моего сознания. Отсюда такие мощные мотивы растерянности, опустошенности, заброшенности, потерянности – личностной самопотери: все то чудовищное неблагополучие, против которого так отчаянно восставал герой, оказалось прежде всего в его душе, а поэтому уж точно неизбежно и непоправимо, здесь как бы уже некому пенять, все упреки неполноценному и ненавидимому человечеству в сущности бессмысленны, оттого что раздаются не по адресу, – теперь некого винить. Объект вины слишком обширно разливается по горизонту моего мировидения: мир таков, оттого что таков я сам. Маргинальность мироощущения разворачивается теперь преимущественно в ракурсе саморефлексии. Тот же тотальный метадискурс, которому герой наивно бросал в лицо обвинения в речи на суде, полагая себя маргиналом – гордой жертвой ханжески несправедного и ложно морального общества, гораздо прочнее коварно угнездился в его собственной душе, во многом определяет его собственное сознание. Порою почти буквально тот компенсаторный садизм амбициозных ничтожеств, в котором аутсайдер-маргинал обвинял судей псевдоморального общества, оказывается универсальной формулой самополагания личности в медитациях, сплошь наполняющих рефлексивные дневники самого героя: «<...> вы — ничтожества / ничтожества — это конечно же вы / вы глупы и бездарны настолько что возомнили / себя вершителями чужих жизней и судеб (как будто вы в состоянии распоряжаться своей / собственной!) / высокомерные ханжи ревнивые хранители морали / и нравственности реализующие свои амбиции в / чванливом садизме своих мудачьих решений / криворожие задроты сублимирующие свои / комплексы и фобии на подонках общества и / маргиналах типа меня» [1, с.53]. В сущности, именно таким сублимированным

садизмом переполнены обсессивные медитации самого лирического субъекта Могутина. Теперь это истина о человеке вообще, о каждом и «обо мне», в частности. Казавшаяся непереходимой граница «я» и «они» оказалась слишком расплывчатой, а поэтому маргинализирующей совсем в неожиданном смысле мнимости и уподобления.

В результате своего опыта о человеке маргинализму могутинского героя оказывается слишком элементарным и однозначным спектр фантазийных самоэманаций только в роли жертвы общественных предрассудков и роли сверхчеловека, взламывающего их. Объективно могутинские тексты как раз и демонстрируют закономерную зависимость этих ролевых установок, но открывают большее – стоящее за этой зависимостью слабосильное рабство самосознания и личностно патологическую необходимость некоей девиантно самоутверждающей компенсаторики. Именно так, по Моугину, может пролагаться тактическая деконструкция тотальных метадискурсов, так сказать, взлом «от противного»: раб высвобождается через полное личностное самоуничтожение, путем абсолютизирования своего рабства. В «Романе с немцем» такой деконструкции подвергается патриотический дискурс: роль раба, сексуального слуги у немецких солдат, у фашистского офицера двусмысленно буквализируется как счастье измены родине, сладость предательства: «О, если бы я был сыном полка, маленьким советским партизаном с тугой оттопыристой задницей и влажным пунцовым отверстием! Я бы заложил всех своих опостылевших полковых любовников с их вонючими портянками и махорками РАДИ ОДНОГО ЗАПАХА ФАШИСТСКОГО Х..! А потом, до отвала наглотавшись немецкой спермы, как чудодейственного эликсира молодости, провел бы остаток дней своих, е.я мозги недоразвитым советским школьникам и пуская сопля на тему ГДЕ ЖЕ ВЫ ТЕПЕРЬ, ДРУЗЬЯ-ОДНОПОЛЧАНЕ (боевые спутники мои)?! <...> СМОТРИ, У МЕНЯ ГРЯЗНЫЕ САПОГИ, – говорил Питер в моих фантазиях. – ПОЧЕМУ БЫ ТЕБЕ ИХ НЕ ВЫЛИЗАТЬ, КАК И ПОДОБАЕТ НАСТОЯЩЕМУ РАБУ? НУ, ДАВАЙ! SCHNELLER, SCHNELLER, RUSSISCHES SCHWEIN!.. <...> Мне, конечно же, скажут: НУ ТЫ, ПОДСТИЛКА ФАШИСТСКАЯ! ГДЕ ТВОЯ Б...СКАЯ СОВЕСТЬ?! ГДЕ ТВОЙ Ё...ЫЙ ПАТРИОТИЗМ?! По мне навзрыд плачет военный трибунал, а я плачу от счастья, размазывая по лицу слезы,

сперму, слюни и сопля своими вонючими липкими руками. О, сладостное предательство! О, возмутительная измена! УБЕРИТЕ ОТ МЕНЯ СВОИ ГНУСНЫЕ ЩУПАЛЬЦЫ! - шепчу я надвинувшимся со всех сторон сатрапам и клеветам. – Я ЗНАЮ, ЧТО ДЕЛАЮ! Я – ЭТО ПРЕДАТЕЛЬСТВО, ИЗМЕНА – ЭТО МОЁ! [5].

Таким образом, становится очевидным, что Могутин идет от более плоскостных, элементарных, дихотомически оппозитивных к подвижно взаимооборотническим прагматико-интенциональным моделям, рассеивающим и развоплощающим статичную жесткость долженствований и атрибуций, отождествлений и нетождественностей. На основе концептуализации семантического поля насилия Могутин формулирует систему его репрезентаций в садо-мазохистском механизме взаимооборотнического родства, единства антиномично сливающихся ролей жертвы и палача, что становится универсальной моделью деконструкции различных вариантов тотально репрессивных дискурсов.

Цитированная литература

1. Могутин Я. Термоядерный мускул. – М., 2001.
2. Жан-Клод Маркадэ Die prachtvolle Animalicat: Оргийное исступление поэзии Ярослава Могутина // Могутин Я. Термоядерный мускул. – М., 2001.
3. Губайловский В. Форма огня // www.magazines.russ.ru/druzhba/2001/11/gub.pr.html.
4. Марков А. Ярослав Могутин. Термоядерный мускул // Новая русская книга. – 2002. - № 1.
5. Могутин Я. Роман с немцем // www.mitin.com/people/mogutin/roman.htm.

Анотація

В статті досліджується прагматико-інтенціональна система Ярослава Могутина в аспекті теми маргіналізму. Аналіз демонструє варіативність та амбівалентність в реалізації проявів маргінальної свідомості ліричного героя, що призводить до формулювання універсальних моделей самопозиціонування в контексті семантичного комплексу жертви та ката одночасно.

Annotation

The article is dedicated to the attempts to explicate some profound motivations of Mogutin's specific pragmatic and intentional poetics. The problems according to ambivalence of Mogutin's poetics are considered as author's marginality.

Стаття надійшла до редакції 1.03.2007
Статья поступила в редакцию 1.03.2007

УДК 821.112.2 (436)-312.1

Люблинская Н.А.

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА РОМАНА Э.ЕЛИНЕК «ПИАНИСТКА»

Роман лауреата Нобелевской премии (2004) Э.Елинек «Пианистка» представляет особый интерес для исследования не только в связи с его малой изученностью, но и в силу актуальности круга проблем, им обозначенных. Постмодернистское восприятие мира заявило положение о формировании сознания человека масскультурой как одну из основных проблем общественной жизни. Стремление преодолеть стандартизацию сюжетов и образов отражается в романе в выявлении штампов, шаблонов и их иронической разработке, что дополняется и работой с языком произведения.

Деконструкция языка и ироническое переосмысление мифов как составных элементов общественных структур подавления были в основном следствием увлечения Э.Елинек работами Р.Барта, посвященными превращению истории в «миф». А. Долль в работе «Миф, природа и история в творчестве Э.Елинек. Исследование литературной концепции» пишет: *Die Rekurrenz auf dessen [Roland Barthes'] ideologiekritisches Werk Mythologies ist signifikant für Jelineks Entmythologisierungsbearbeitung. Ihr unablässiger Versuch, Kunst, Natur, Liebe und Sexualität als Mythen des bürgerlichen Bewußtseins zu entdecken, kann daher auch als das inhaltliche und gattungsübergreifende Bindeglied zwischen allen Texten Jelineks*

*aufgefaßt werden** [1,367]. А.Хебергер называет среди важнейших предпосылок создания Р.Бартом теории мифов *Willkür sprachlicher Zeichen* [2,с. 24] («произвол языковых знаков» – пер. мой). Барт определяет «миф» как «высказывание», «систему сообщения», «послание». Миф лишает знак своего первоначального смысла, наполняет его новым содержанием и создает путем воссоединения обоих компонентов новый знак. Миф, таким образом, представляет собой *вторичную семиологическую систему* [3, с. 147], т.к. он надстраивается над уже существующей семиологической цепочкой. Существенным является для Р.Барта то, что миф пронизывает изначальный смысл слова и на основе аналогии к оригинальному смыслу и форме имплицитно *неестественную естественность* [2, с. 25].

Работа Елинек с такими патриархальными мифами как «семья», «женская сексуальность», «тело» заключается во включении компонентов мифа в текст с последующим разоблачением их неадекватности в отражении реальности. Такой прием разоблачения представляет собой квазинаивное использование клишированных патриархальных дискурсов и их пародийный монтаж. Гротескное изображение несовместимых друг с другом стереотипов, представлений, мифов, элементов идеологий является одним из приемов по деконструкции мифов в романе Э.Елинек «Пианистка». Автор, основываясь на фонетической омонимии и полисемии, «расширяет» значение слова – в одном контексте словно преломляются, отображаются все возможные для данного слова случаи употребления: авторский неологизм *gewehrleisten (einen Widerstand gewehrleisten* [4,87]) представляет собой сложное слово, отражающее и подчеркивающее насильственный характер сопротивления. Словосочетание объединяет в себе устоявшееся глагольное сочетание *einen Widerstand leisten* («оказывать сопротивление») и привнесенный в него через омонимию («einen Widerstand gewährleisten» гарантировать, обеспечивать сопротивление) новый компонент – *das Gewehr* («винтовка»; «пулемёт»). Слова лишаются своей целостности, как бы деформируются, чтобы составить новое

* «Обращение к его [Р.Барта] идеолого-критической работе «Мифология повседневности» является существенным для работы Елинек по демифологизации. Ее стремление представить искусство, природу, любовь и сексуальность как мифы обывательского сознания может быть определено как связующее звено между всеми текстами Елинек» [пер. мой. – Н.Л.].

единство. Интересным представляется также использование полисемии: *Doch da steht schon die Mama und stellt Erika. Zur Rede und an die Wand, Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person* [4,7] («Но мамочка уже заняла позицию в проеме двери и зовет Эрику на расправу. Призывает ее к ответу и прижимает к стенке: инквизитор и расстрельная команда в одном лице») [5,4]. Стилистически выраженное зевгмой (...*stellt Erika. Zur Rede und an die Wand*) контекстуальное «расширение» значения глагола «stellen» схематически намечает комплекс мотивов, которые получают дальнейшее развитие в тексте романа: человек-прибор, человеческие отношения как война. Глагол «stellen» может в данном случае использоваться в значении *von technischen Geräten in die richtige od. gewünschte Stellung, auf den richtigen od. gewünschten Wert o.Ä. bringen, so regulieren, dass sie zweck-, wunschgemäß funktionieren* [6,376]*. Такой вариант прочтения способствует проявлению мотива тела-инструмента, тела-механизма, который принимает участие в создании образа пианистки Эрики Кохут. Значимый в произведении механистический компонент дополняется дальнейшей семантической цепочкой: общепринятое выражение *zur Rede stellen* («призывать к ответу», букв.: «поставить перед необходимостью ответа») получает аккомпанемент из военного «*an die Wand stellen*» («поставить к стенке»).

Технические метафоры, встречающиеся в сочетании с метафорами плоти (в частности, мяса), еды в контексте сексуального, становятся инструментом разоблачения отношений взаимозависимости и доминирования, преобладающих в обществе. Еда аккумулирует в себе суть процесса потребления как наиболее полного присвоения, совершаемого через прекращение бытия объекта/ субъекта, этому процессу подвергающегося. Поглотить или быть поглощенным, сохранить свое «Я» или раствориться в Другом – таковы альтернативы, стоящие перед человеком, решившимся на любовные отношения в мире романа Э.Елинек. Следует сразу отметить, что изображение большой сексуальности или развенчание культа тела не является самоцелью в романе. При помощи образов тела переданы проблемы межличностной коммуникации, самоидентификации. В художественном мире

* «(о технических приборах) приводить в необходимое положение, устанавливать на нужное или правильное значение, так, что они функционируют оптимально» [пер. мой. – Н.Л.].

романа «тело» становится симптомом, «квазизыковым» знаком, призванным привлечь внимание к механизмам языка и коммуникации. Кризис сексуального и вербального общения предстают взаимообусловленными явлениями. Так, например, в сцене в городском парке Пратере, где Эрика подглядывает за соитием турка и австрийки, подчеркивается непонимание партнеров – как на уровне вербальном (незнание турком немецкого языка), так и на уровне физиологическом. В изображении подчеркнуто лишенного духовности сексуального (физиологического) общения имплицитно включается относительно нематериальный компонент общения «языкового»: *Er stöpselt sich aus ihr und dem drahtlosen Funkverkehr mit ihr aus* [4,147] («Он размыкает контакт, прерывая акт беспроводной передачи») [5,68]. Тело-механизм обезличивается, но не перестает участвовать в коммуникации, что ведет к деградации общения. Использованный здесь глагол *stöpseln*, помимо значений «затыкать» (пробкой); «вставлять» (штепсельную вилку), имел раньше в электротехнике значение «соединять» (при телефонных переговорах) (*Elektrot. früher*) (*eine Fernsprechverbindung*) *durch Handvermittlung herstellen* [6,390]). Речь идет о телефонной или радиосвязи, о коммуникации на расстоянии, исключающей возможность видения, следовательно, пространственная близость в данном контексте является несущественной. Границы обособленного мира человека представляются непреодолимыми. Р.Барт в работе «*Fragmente einer Sprache der Liebe*» упоминает о языковом характере прикосновений: *ich werde dem unerforschten Körper des Andern wehtun, ihn zwingen...ich werde ihn zum Sprechen bringen. Auf Felde der Liebe gibt es kein acting out, nur Zeichen, eine schwärmerische Sprachaktivität* [7,60]*. Реакции тела представляются эквивалентом слову, физиологическая коммуникация в романе становится эрзацем словесной. Следующий пример вновь демонстрирует связь технической метафоры с мотивом еды, поедания и служит для выражения связи языковой коммуникации с подавлением человека. Так, провожая Эрику после концерта домой, «влюбленный» Клеммер старается заинтересовать свою учительницу: *Он говорит что-то об искусстве и литературе на тот случай, если фройляйн Кохут...полностью опустошена*

* «я причиню неисследованному телу Другого боль, заставлю его...я заставлю его заговорить. В сфере любви нет выражения желания действием, только знак, фантастическая языковая активность» – пер. мой

музыкой. Он впивается в Эрику всей обоймой зубов [5,35] – *...für den Fall, dass Fräulein Kohut von Musik jetzt ausgeblutet ist. Er saugt sich an ihr fest, schlägt seinen Zahnkranz in Erika ein* [4,76]. На метафорическом уровне подчеркивается мотив травмированного тела – Эрика предстает обескровленной (*ausgeblutet*), а любящий Клеммер впивается в нее своими рассуждениями, словно *Zahnkranz* (букв.: зубчатым ободом). Экономические отношения являются еще одним элементом контроля, манипуляции обществом и человеком. В романе Эрика Кохут часто изображается как вещь, обладающая сексуальным качеством: одежда превращается в упаковку*, призванную привлечь желание мужчины-покупателя, да и в целом, герои «потребляют» друг друга**. В текст романа включаются технические, экономические метафоры, деловой вокабуляр, активно используются возможности полисемии по «умножению» смысла. Трансформации подвергаются и общеупотребительные выражения. Эпизод вывоза отца Эрики в дом престарелых отчетливо показывает использование этого инструментария. Помещенные в дом престарелых люди приравниваются к товарам: *In einem Zweifamilienhaus, das...zu dem guten menschlichen Zweck der Irrenverwahrung und pekuniären Irrenverwertung eingerichtet wurde**** [выдел. мое. – Н.Л.] [4, с. 96]. Следует отметить, что компоненты слова *-verwahrung* и *-verwertung* («хранение» и «использование; реализация; утилизация») не применимы в узувальном значении к людям, что гротескно заостряет в романе отношение к человеку как к вещи. Дом престарелых на символическом уровне становится неким складом для хранения «людей-товаров»: *Zwischen den Lagerstellen* (букв.: «места хранения») *ist der Platz ...freigelassen, knapp ein Menschenfuß, damit der Inlage notfalls aufstehen kann***** [выдел. мое. – Н.Л.][4, с.98]. В немецком языке слово *die Inlage* означает «вложение, приложение, внутреннее», *der Inlage* является неологизмом, букв.: – «вложенный», «приложенный». Таким образом, человек становится некой субстанцией, вложением, приложением.

* Эрика смешна, но упакована она добротнo и перевязана туго. Любому продавцу известно: все дело в упаковке! Десять слоев защиты, обеспечивающих защиту и привлекающих внимание. [5,95]

** беснующаяся плоть, которая в потребительской лихорадке пользуется телом ближнего [5,118].

*** В сельском доме на две семьи, оборудованном с благородной целью для ухода за нервнoбольными и для извлечения финансовой выгоды из их душевного нездоровья [4,44].

**** Между лежаками оставлено расстояние сантиметров в тридцать, чтобы лежащий пациент мог встать [5,45].

Важное место в этом эпизоде занимает мотив «травмированного» тела, более того, тела, подвергнутого расчленению. Семья, отправившая отца в дом престарелых, предстает как *Familientorso, Rumpffamilie* «остаток, обрубок семьи» [4,99]. Слово *der Torso* помимо значения *unvollständig erhaltene od. gestaltete Statue mit fehlenden Gliedmaßen [u. fehlendem Kopf]* (неполностью сохранившаяся или оформленная статуя с недостающими конечностями и головой – пер. мой) имеет еще и значение *etw., was nur [noch] als Bruchstück, als unvollständiges Ganzes vorhanden ist* [7,465] – что-то, что представляет собой обломок, отрывок, фрагмент. Т.е. нечто лишенное целостности, неполное, в данном же случае просто «ампутированное». На символическом уровне совершенно не случайно в этом эпизоде появляется фигура мясника, подвозящего на своей рабочей машине, в которой обычно перевозятся туши, семью Кохут в дом призрения, где теперь будет находиться выживший из ума отец Эрики. Вся поездка, осуществляемая при участии мясника в выходной день, в воскресенье, предстает продолжением его рабочих будней. Он – *...Selbstschlachter, der nie daran dachte sich selbst zu schlachten* [4,96] («колбасный торговец, который всегда забивает скотину сам, хотя ему и в голову не пришло бы забить себя самого») [5,44]. Разложение слова на компоненты делает его необычным, позволяет заметить двусмысленность. Делается акцент на том, что язык по своим качествам не может быть чем-то самим собой разумеющимся. Как дамы Кохут, так и отец Эрики предстают рабочим материалом мясника, т.е. попросту разделяваемым мясом: *Ein guter Fleischer ist immer im Dienst. Die Damen K. gießen einen Schwall Innereien, bestenfalls für Katzenfutter geeignet, beurteilt der Fachmann. Du kannst dem Tier das Leben nicht, doch einen schnellen Tod kannst du ihm schenken. Er soll mehr auf die Straße achten, sonst bewahrheitet sich der Spruch auf das fürchterlichste. Der Fleischhauer sagt daraufhin, dass ihm das Autofahren längst in Fleisch und Blut übergegangen sei. ...sehr teures Fleisch und Blut zu teurem Preise unterstellt. Ein Stück von ihnen ging mit. Welches spezielle Stück denn, fragt der Fachmann** [4,100]. Общеупотребительное выражение *in*

* Настоящий мясник всегда на службе. Дамы К. выливают целый поток внутренностей, по оценке специалистов, эти внутренности в лучшем случае сгодятся на кошачий корм. Ты не сможешь подарить животному жизнь, но вот дать ему скорую смерть ты в состоянии. Впрочем ему стоит повнимательнее следить за дорогой иначе его поговорка воплотится в жизнь самым жутким образом. Мясник отвечает, что езда на автомобиле давно вошла в его плоть и кровь. ...они оставили дорогу им плоть и кровь, заплатив

Fleisch und Blut übergehen («войти в плоть и кровь, твердо усвоить что-либо») таким образом иронически включается, с одной стороны, в контекст деятельности мясника, а с другой стороны, в пафосное выражение эмоций дам Кохут, лицемерно говорящих об отце, как об «их плоти и крови». Травмирующие события жизни изображаются через образы деформированного тела-мяса, тела-вещи. Весь эпизод описывается на языке мясника, («мясницком языке»), язык которого в данной ситуации на метафорическом уровне представляется наиболее актуальным в данной ситуации перехода человека в тело-мясо, в не-человека: *Der Fleischer spricht, als handle es sich um die Auswahl zwischen Filet und Rumpsteak. Er spricht seine normale Berufssprache, obwohl heute Sonntag ist, der Tag der Freizeitsprache*** [4,99].

Исследовательница Я.Хоффман, в работе, посвященной художественному языку Елинек, указывает, что *diese Sprache nicht als Ausdruck einer Krise zu verstehen ist – Sprachkrise als Niederschlag einer Bewußtseins oder Gesellschaftskrise – sondern als Sprache, sie eine Krise hervorruft* [8,187] («этот язык не следует понимать как выражение кризиса – кризиса языка как отражения кризиса сознания или общества – а как язык, который вызывает кризис» [пер. мой. – Н.Л.]). Непривычные комбинации дискурсов, создание «своего» языка из элементов языка обще-употребительного призваны сделать художественный язык не только адекватным средством выражения, художественным инструментарием, но и предметом пристального внимания, в качестве отражения существующих в обществе тривиальных мифов «семья», «любовь», «сексуальность». Человек в мире предстает как объект среди других объектов, что в романе выражено мотивами тела-механизма, тела-мяса. Следует отметить, что тема насилия, сопровождающая оба мотива подчеркивает трагедию трансформации человека в не-человека. Понятия «личность», «индивидуальность» стираются в обществе, живущем во «вторичной» реальности мифа, отраженного, в первую очередь, в языке. Елинек обыгрывает языковые клише, деформирует слова, чтобы вскрыть поверхностную логичность, гладкость языка так же, как она

дорогую цену. Они оставили там часть их самих. «И какую же часть?» – спрашивает специалист по разделке туш [5,46]

** Мясник говорит так, словно речь идет о выборе между филе и ромштексом. Он прибегает к своему обычному профессиональному языку, хотя сегодня выходной день, день языка воскресного [5,46]

развенчивает и обывательскую мифологизацию австрийской музыкальной культуры, и бюргерские представления о любви и семье.

Цитированная литература

1. Doll A. Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen (Diss. Köln 1992). – Stuttgart, 1994
2. Heberger A. Der Mythos Mann in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek. Osnabrück, 2002
3. Барт Р. S/Z. — М., 2001.
4. Jelinek E. Die Klavierspielerin. – Hamburg, 1986.
5. Елинек Э. Пианистка. /Пер. А. Белобратова. – М., 2004.
6. stellen // Duden Deutsches Universalwörterbuch. – Leipzig, Wien, Zürich, 1996.
7. Torso, der// Duden Deutsches Universalwörterbuch. – Leipzig, Wien, Zürich, 1996.
8. Barthes R. Fragmente einer Sprache der Liebe. – Frankfurt am Main, 1984.
9. Hoffman Y. Elfriede Jelinek, Sprach- und Kritikwerk. – Opladen; Wiesbaden, 1999.

Анотація

Стаття присвячена прийомам зображення у романі Е. Єлінек „Пианистка” трансформації людини у не-людину, стиранню людської особистості, індивідуальності. Незвичні комбінації дискурсів, створення „власної” мови з елементів загальноновживаної мови мають привернути увагу до художньої мови роману як до відображення існуючих тривіальних міфів, таких як „родина”, „кохання”, „сексуальність”. Людина постає об’єктом серед інших об’єктів, що у романі передано мотивами тіла-механізму, тіла-м’яса. Необхідно зазначити, що тема насилля, яка супроводжує обидва мотиви, загострює трагедію перетворення людини на не-людину. Поняття „особистість”, „індивідуальність” зникають у суспільстві, що живе у „вторинній” реальності міфу, відображеного на сам перед у мові. Єлінек деформує слова, щоб відкрити поверхову логічність мови, як вона розвінчує мифологізацію

австрійської музичної культури та бюргерські уявлення про кохання та родину.

Annotation

The present article is devoted to the means of depiction of human transformation into not-human, loss of personality in modern society in the novel “Pianist” written by E. Jelinek. Unusual discourse combination, creation of “own” language from the elements of common language should draw attention to the artistic language as to the reflection of existing trivial myths such as “family”, “love”, “sexuality”. Human being appears as an object among other objects, it is shown in the novel with the help of motives of mechanical body, body as a meat. It should be specially mentioned, that theme of violence, which accompanies both motives only underlines the tragedy of transformation of human being into an object. Such concepts as “personality”, “individuality” get lost in the society living in the “second” mythological reality. Jelinek deforms words to bring to light surface character of language logic, as she reveals trivial myth about Austrian music culture and modern concept of love and family.

Стаття надійшла до редакції 4.06.2207
Статья поступила в редакцию 4.06.2007

РАЗДЕЛ 3. РЕЦЕНЗИИ

Кораблев А.А.

ВОЙНА И МИФ

Когда нам говорят, что история закончилась и наступило какое-то особое время – постисторическое, в это не очень верится. Разве человечество перестало существовать во времени? Пока эти компоненты наличествуют – «человечество», «бытие», «время» – история продолжается.

Но восприятие происходящего в мире с некоторых пор, действительно, изменилось. Пришло осознание, что реальной истории («того, что было») мы не знаем. Ее замещает историческая мифология – создаваемая либо официальными мифотворцами (историками, литераторами, политиками и т.д.), либо стихийным национальным сознанием.

У мифа – своя правда, сверхисторическая. Это правда всечеловеческих закономерностей, правда всегдашних повторений и возвращений. Куда бы ни устремлялась история, миф закручивает ее в спираль, показывая: и это уже было. И тогда правда архетипа становится неправдой стереотипа.

«История повторяется», - замечает даже не очень внимательный наблюдатель. Но закрученная мифом история не только повторяется. У нее, кроме вечного повторения, по-видимому, есть и собственная цель, о которой можно лишь догадываться по *целесообразности* исторического движения.

Реальная история проистекает в единстве и смысловой связи с двумя вечно вращающимися жерновами – мифологией архетипов и мифологией стереотипов, «ветхой» и «новой», смыслопроявляющей и смыслопорождающей. Но реальный историк уже не воюет с этими мельницами, убедившись, что стереотипы столь же неустранимы из человеческого сознания, как и архетипы. Теперь он напоминает мельника, наблюдающего, как работает грандиозный механизм историко-мифологического взаимодействия, производящий смысл наш насущный...

Вышедшая в Симферополе в 2007 году монография Н.А.Ищенко «Перо сильнее, чем клинок...»³ вовлекает читателя в самый эпицентр этих проблем. Исполненная вполне академично, с многочисленными ссылками на русско- и англоязычные источники, охватывающая обозначенную тему широко и в разных аспектах, она, помимо этих достоинств, в общем-то обязательных для такого рода работ, обладает также и некоторыми необязательными – глубокой повествовательной динамикой, насыщенной смысловой энергетикой, сложной ясностью изложения.

Книга хорошо сбалансирована: абстрактные рассуждения растворены в конкретике исследовательских разысканий, а обширный историко-литературный материал строго структурирован. Объект исследования может быть представлен в виде сужающихся концентрических кругов: современное мифотворчество – военный дискурс – Крымская война (1953-1956) – военная проза и поэзия – военные мифы Крымской войны.

В первой главе поставлены общие вопросы военного мифотворчества: война как механизм актуализации архетипического комплекса; мифотворческий потенциал военного дискурса; новая мифология как модель художественного творчества; историчность текста и текстуальность истории.

Война осознается как одна из важнейших универсалий человеческой истории и как сложнейшее социальное явление – многомерное, многоликое, изменчивое, единство рационального и иррационального, когнитивного и аффективного, результат взаимодействия многих переменных (с.11, 16), один из основных архетипов коллективного бессознательного (с.18). Поэтому текстуализация войны столь же неоднородна, хотя и не хаотична. Укорененный в бессознательном, военный дискурс детерминирован его структурами и в «мифогенной ситуации» воспроизводится в системе устойчивых дихотомий: мужское/женское, свое/чужое и др., порождая национальные «неомифы».

Отметив факты возрастания интереса к мифу в литературе XIX и XX вв., автор обращается к внелитературному триединству – мифологии, идеологии и политики, которое реализуется как

³ Ищенко Н.А. Перо сильнее, чем клинок...: Мифология Крымской войны 1853-1856 годов в литературе Великобритании второй половины XIX века. – Симферополь, 2007. – 324 с.

двуединство историчности и текстуальности. История текстуальна, поскольку она не может не быть зафиксированной. Историческое знание складывается из фактов и интерпретаций и, соответственно, пополняется в основном из двух источников – первичных (документы) и вторичных (историография). Оба источника небезупречны, и чтобы по возможности нейтрализовать их погрешности, некоторые современные историки (называющие себя «новыми историками») не только основываются на исторических текстах, но и самую историю пытаются читать как текст.

Н.А.Ищенко все же воздерживается от «нового историзма». Происхождение стереотипов для нее интереснее их разрушения, а процесс исторической деконструкции привлекательнее написания новых мифов.

Во второй главе ее монографии исследуются мифообразующие факторы британского дискурса Крымской войны 1853-1856 годов. С одной стороны, историческая память, которая пробуждается в годы войны, актуализируя и активизируя национальную мифопоэтическую традицию. Тем более, что Британии есть что вспомнить: родина Священного Грааля, древний сакральный центр, принявший в себя многие европейские мифологии. С другой стороны – стереотипный образ России как страны морозов и дикости, рабства и тирании, забитости и агрессивности, который по мере того, как Россия начинает доминировать в мировой политике и культуре, становится амбивалентным, вызывающим одновременно и опасение, и живой интерес.

В монографии показано, как во время войны включается пусковой механизм мифологизации, приводящий в действие архетипы и стереотипы национального сознания.

В третьей главе Крымская война рассмотрена в дискурсе британской прозы и поэзии. Автор вполне сознает дилемму, которая возникает при дифференциации литературного материала: с одной стороны, наиболее адекватной репрезентацией национального сознания служит классика, с другой же, классики чаще являются не выразителями, а разрушителями культурных и политических стереотипов. Поэтому в книге более детально проанализированы неоднозначные личностные позиции Ч. Диккенса, У. Теккерея, А.Теннисона и более контурно прописан литературный контекст, представленный произведениями Э. Гаскелл, Ч. Кингсли, Э. Троллопа, Дж. Мередита и др.

В четвертой главе представлены основные мифы Крымской войны – «миф о шестистах» и «миф о леди с лампой», обстоятельства и процесс их возникновения и формы их существования в настоящее время.

Оставаясь в пределах научного дискурса, рассказывая о достаточно известных и, можно сказать, знаковых исторических событиях, книга Н.А.Ищенко оказывается весьма полезной и поучительной и для широкого читателя, которому стоит знать, как работают мифообразующие механизмы.

РАЗДЕЛ 4. ЗАМЕТКИ И МАТЕРИАЛЫ

УДК 821.161.2-1.09

Урсані Н.М.

НОВІТНІ ПІСНІ НА ІСТОРИЧНУ ТЕМАТИКУ (на матеріалі записів, зроблених на Донеччині у 20 – 80-х рр. ХХ ст.)

Актуальність і новизна обраної для дослідження проблеми визначається насамперед тим, що в радянський час вивчення народної культури Донеччини зводилося до вивчення побуту робітників, до записування робітничого та «революційного» фольклору, спогадів учасників громадянської та Другої світової війни. Зразки традиційного українського фольклору, що побутує в регіоні, потрапляли в поле зору дослідників спорадично, оскільки фольклорна традиція зараховувалась до відсталої архаїки, яка не тільки не сприяє, а й навіть заважає побудові «світлого майбутнього».

Перші записи історичних пісень ми зустрічаємо у 20-40-х рр.. ХХ ст. на сторінках таких журналів, як «Просвещение Донбасса», «Литературный Донбасс»; у газетах «Социалистический Донбасс», «Ворошиловоградская правда» [2, с. 68].

У повоєнний час на Донеччину виїжджали фольклорні експедиції Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (1946, 1947, 1949, 1959, 1965 рр.), які працювали в Донецьку, Краматорську, Ворошиловграді та багатьох інших містах і селах Донбасу. Окремі зразки зібраних матеріалів публікувалися у збірниках «Фольклор Донбасу» (1947), «Українська народна поезія про Велику Вітчизняну війну» (1953), у багатотомному серійному виданні «Усна народна творчість».

За останні двадцять років, із створенням при Донецькому національному університеті фольклористичного осередку, українська фольклористика збагачується новими першоджерельними матеріалами, цікавими спостереженнями фольклорних процесів в умовах Сходу України. А тому ми сьогодні маємо всі можливості по-новому оцінити фольклорні тексти, що склалися і поширювалися в умовах доби, яку безсумнівно можна

назвати трагічною. Цікавою в цьому плані є робота Тимофєєва П.Т., присвячена робітничому фольклору, що побачила світ у 1994 р. [3].

На наш погляд, цінним матеріалом для роздумів є твори як з антибільшовицькими настроями, так і пісні-містифікації, створювані замовними піітами, пісні, у яких прославляється заможне колгоспне життя, щаслива шахтарська праця, звитязство у військових перемогах часу громадянської та світової війни.

Так, до нашого часу збереглися історичні пісні, в яких розповідається про буремні події, що сколихнули Україну в пореволюційний час. З цього приводу більшовицькі газети рапортували: “На Дін, де в грудні 1917 року поблизу станцій Міллерове, Глибока й Лиха зосереджувались головні сили О.Каледіна, наступали більшовики трьома колонами: Рудольф Сіверс – на Іловайськ – Матвіїв Курган – Таганріг, москвичі – з Луганська на Лиху–Звірове–Новочеркаськ і воронежці – з Чернового на Міллерове. Крім того 10 тисяч петроградських, московських, харківських, донбаських червоногвардійців та балтійських і чорноморських матросів, у цьому наступі брав участь Курземських латинський полк. Призначений головнокомандуючим збройними силами Донбасу Р.Сіверс зайняв Макіївку. 19 січня 1918 р. більшовики оволоділи Таганрогом. Зазнавши поразки, О.Каледін застрівся. 24 лютого загони Р.Сіверса ввійшла до Ростова, а через день розбили донських козаків під Новочеркаськом. “Контреволюційний заколот” О.Каледина ліквідовано» [4, с. 140].

У 1980 р. Фроленко О. записала про ці події пісню у с.Кирилівка Волноваського р-ну від Костенко Лукії Никифорівни (1906 р.н.). Пісня, очевидно, складена одним із доморощених поетів армії Р. Сіверса, поширювана комісарами з тим, щоб підняти бойовий дух солдатів. Збереглася вона у пам`яті старих вояк до нашого часу:

Лихо, сміло наступали на Ростов большевики
І кадети сплеховали, одступали казаки.

Ох, ви, варвари-бандити, вам лі вішать бідняків?
Вам досадно, паразити, що віддали нам Ростов?

Скоро все нам отдаєте, будем ми вольни, як тут.
Краще здатись вам, бандити, а не то вам всім капут.

Жде вас чорная могила, не поможе Джон і Джан.

Велика могутча сіла – влада робочих і селян [1].

Можливо саме про армію, очолену Р.Сіверсом, співається у фольклорному творі, записаному у 1923 р. в 44-й Щорсівській дивізії – “Гучно ллється волі пісня”:

Гучне ллється волі пісня – то Донецький полк іде,
Завжди ворога він тисне, не спиняється ніде.

Ми відплатим за образи, за нужду, за кров, за гніт,
Вийшли ми із шахт Донбасу, щоб звільнити цілий світ.[6, с. 372]

У “Примітках” видання “Українські народні думи та історичні пісні”, датованого 1955, автори збірника стверджують: “Цю поширену ще в перші роки Радянської влади народну пісню записано в 1923 р.” [5, с. 571]. Ми, переглянувши всі записи студентських практик (починаючи з 1965 р. до нашого часу), не знайшли жодного варіанту. Безсумнівно, поява пісні у збірнику вмотивована вимогами часу, коли пісні такого ґатунку були обов’язковою складовою частиною усіх збірників.

У 1972 р. від Головченко І.П. (1901 р.н.) у м. Сніжне записано пісні про барона Врангеля, військо якого за роки громадянської війни “ізносило всі підметки”:

Ти не думай, барон Врангель, красну армію розбить.
А скажи-ка своїй банді все оружжє зложить.

Твоя банда вся босая, тобі ніде кожї взять.
Офіцери обідрані, велиш сідла обдирать.

Ізносились всі підметки. А тепера як же бить?
Обдирай-ка всі прольотки, без прольоток не прожить.

Не катайся в Чорнім морі, много нефті не теряй.

Скоро бігти ось ти будеш, нефть по дорозі оставляй.[1]

На Полтавщині у 1938 р. зафіксовано пісню “За старим Турецьким валом”. У ній також йдеться про останні дні Врангеля та його армії. Правда, на відміну від донецького варіанту, вказується місце, де зазнав він поразки – Турецький вал, біля річки Сиваш.

Вал взяли, мов блискавиця,
Понеслось: “Ура! Вогонь!”

Впала Врангельська фортеця
Й розшматований погон. [5, с. 372]

Кінцівка вказує на те, що пісня була складена набагато пізніше від тих подій:

А тепер в піснях щасливих
Ми оспівуєм ті дні.
Буйний хліб на спільних нивах
Вироста, де йшли бої. [5, с. 372]

Можна припустити, що пісня була складена після завершення колективізації.

У варіанті, записаному в 1975 р. від Мандибури М.Ф., що мешкає в с.Октябрьське Новоазовського району, Кудря Н. записала пісню, в якій народ славить червону армію “Гей ще сонце не вставало із-за синьої гори”. Солдати порівнюються із “сизокрилим орлами”, які встали раніше, ніж сонце “із-за синьої гори”, щоб налетіти на “хижих круків”.

Розметали панську свору,
Розметали до коня,
Щоб в країну нашу рідну
Шляхта стежку не знайшла. [1]

Кінцівка пісні – ідеологічний підсумок: ради чого “посипалось додолу чорне пір’я хижаків”:

Щоби вільно працювати
Робітник і селянин.
І новий світ будувати
З будівництвом всіх країн. [1]

Можна припустити, що подібні пісні потрапляли до студентських фольклорних практик за завданням. Відомо, що пошуки фольклору про досягнення радянської влади велися настирливо і послідовно. І кожний керівник фольклорної практики повинен був спрямовувати студентів на такі пошуки в першу чергу. Щоб успішно скласти практику, виконати вказівку партійних керівників, які пильно стежили за ідеологічним спрямуванням навчального процесу, студентських практик, курсових і дипломних робіт, віднаходили високоідейні тексти в репертуарі колективів художньої самодіяльності, в місцевій пресі, де вони видавалися за народні. Більше того, траплялися й курйозні випадки, коли такі тексти складали самі студенти.

Серед записів, здійснених на Донеччині, у народних історичних піснях ми спостерігаємо і антибільшовицькі настрої. Легко приживалися у місцевому репертуарі пісні стрілецькі та повстанські, занесені переселенцями із Західної України. Так, у 1996 р. Горняк О.І. записала у м. Красноармійськ від Юстинівської О.І. (переселенки із Львівської обл.) пісню “Ой там у темному лісі серед зелених трав”. Підстреленого козака доглядають друзі, прикладають до ран ліки:

Ліки прикладають, а він наче спить. [1]

“У неділю рано” до козака прибігає дівчина і розпитує коханого, що з ним сталося, на що він відповідає:

Болить мене, миленька, ліва рука,.

Що єї поранила куля большевика. (2) [1]

По закінченню громадянської війни поверталися із фронту солдати із різними настроями. Влада більшовиків не покорила сердець мас цілком, як і почуття опору владі, ставлення до такої влади стає мірилом народної етики навіть у взаєминах закоханої пари:

– Як хочеш, козаче, щоб я була твоєю,

Скажу тобі правду, що треба робить:

Бери сірники і пали під скирдою,

Тією, що ближче до лісу стоїть, [1] –

радить дівчина хлопцеві Грицьку, який повернувся додому після трьохрічної війни. (Пісня записана у 1992 р. у с.Козацьке, Новоазовського р-ну).

Про розкуркулювання та всезагальну радянську колективізацію багата інформація подається у спогадах, особливо за період створення Донецького центру української культури та літератури при Донецькому державному університеті. Спогади очевидців записані на магнітофонну стрічку і відповідно розшифровані. Пісень, у яких би відбилася ця народна трагедія, поки не знайдено.

Серед більше ста історичних пісень нами віднайдено лише один варіант пісні про щасливе життя у колгоспних колективах:

Я одна собі, як билиночка, без родини на світі росла.

Одинокая, неписьменная, що на світі стану робить?

Якось в полі раз жито жали і зустрілась я з Олексою там,

Розказала йому я всю правду. Комсомолец він.

Розказала, де я живу.

Записалась у спілку скоріш,

Так життя моє стало вільніш.

І по світу тепер я гукну: “Гей, ви, наймички, прокидайтеся,
У колгоспи єднайтеся!” [1]

Пісня має явно агітаційний характер, створена в стилі народної пісні котримось із самодіяльних піітів-комсомольців. Записана у 1972 р. у с. Старий Караван, Краснолиманського р-ну, від Плаксіної Н.К., 1924 р.н. У творі відображено період масової колективізації, яка почалася восени 1929 р. Тих, хто чинив опір, заганяли у колгоспи силою. 17 березня 1930 р. з шести північно-західних районів Донецької області вивезено 200 куркульських сімей (1095 осіб), а 4 квітня ще 678 осіб. Події такого характеру зафіксовані лише у спогадах та документах. Як не дивно, у пісенному репертуарі подібного нами не знайдено.

Про Другу світову війну на Донбасі збереглося багато зразків російськомовного матеріалу (“Двадцать второго июня”, “О чем ты тоскуешь, товарищ моряк?”, “На позиции девушка”, “Ревела буря, дождь шумел” тощо). Переважна кількість матеріалів Інституту мистецтвознавства фольклору та етнографії АН УРСР (1946, 1947, 1949, 1965 рр.), які працювали в багатьох містах Донбасу, подаються російською мовою. Окремі зразки зібраних матеріалів друкувалися у збірниках “Фольклор Донбасу” (1947 р.) [див.: 7, с. 82]. Збірник “Українська народна поезія про Велику Вітчизняну війну” [див.: 7, с. 82] вийшов у 1953 році. Домінуючою його складовою частиною є народні поезії про період закінчення війни.

У записах, здійснених студентами філологічного факультету під час фольклорної практики за 1980 р. зафіксовано варіант пісні “У великім селі Борисполя”, де розповідається про військові дії. Мова йде про смерть молодого лейтенанта на полі бою.

У великім селі Борисполя, де немало бійців полягло,
Серед них був поранений тричі, зовсім ще молодий лейтенант (2)
Поважали бійці лейтенанта за хоробрість й відвагу в бою,
Бо він перший ішов у атаку, і вів перший частину свою (2)
Від села відкотилися німці, вже й не чути їх постріл гармат.. [1]

На цьому текст обривається.

Досить поширеним у піснях про цей трагічний період в історії українського народу є мотив про долю матері є найпоширенішою, яка чекає сина із війни, журиться. (Див. “Край села стоїть хатина,

похилилася вона”, записана від Костенко Л.Н., 1906 р.н., жительки с. Кирилівка, Волноваського району).

Вже три роки як забрали її сина до солдат.

Ждала, ждала мати сина – не вернувся він назад (2) [1]

Нарешті син повертається до нещасної матері калікою (без руки і ноги), мати з болю божеволіє:

Ой, ти, мій синочку, ха! ха! ха! [1]

Можемо припустити, що пісня має автора, оскільки складена в літературному стилі, та прижилася в народному репертуарі, перебуваючи на шляху пристосування до народної стихії.

У піснях про війну відображено і партизанський рух. Так, у селі Кирилівка, Волноваського району, у 1980 р. Фроленко О. записала про смерть партизана у лісі:

На опушці лісу старий дуб стояв,

А під тим дубом партизан лежав.

Він лежить не дише, він як будто спить,

Золотіє кудрі вітер шевелить [1]

Проводить в останню дорогу сина мати:

– Я вдовою лишилась, четверо дітей,

Ти був самий менший, младший син, Андрей! [1]

Командир утішає матір:

– Не ридай, родная, пал він не один,

Ми фашистським гадам крепко отомстим. [1]

У даному випадку стикаємося із процесом, характерним для фольклору загалом – із актуалізацією фольклорних творів на тему війни. Цитована пісня побутувала ще в роки першої світової війни, відродження її в 40-50-х роках стало можливим завдяки тематиці та традиційній поетичній системі.

Такий загалом обсяг українських пісень на історичну тематику, записаних на Донеччині у ХХ столітті. Він дає загальне уявлення про характер художнього осмислення найважливіших історичних подій. Із усього сказаного ми можемо зробити ряд висновків.

Основна маса історичних пісень має загальноукраїнський характер. Населений вихідцями з різних областей Донбас увібрав усе тематичне багатство місцевих традицій, трансформуючи їх у локальну місцеву традицію, яка практично не відстоялася. Донецькі варіанти зберегли спеціальну загальножанрову та загальнофольклорну основу історичних пісень у відтворенні національної

концепції трактування подій, явищ, осіб, в засобах художнього втілення – архітектоніці, символіці та образній системі, у мелодиці тощо.

Щодо своєрідності записаних тут історичних пісень, то вона проявляється більше в тематиці, геопросторі, на якому відбуваються події (степова частина України), деяким впливом російської мовної стихії на частину поетичного словника українських пісень, проникнення в народний репертуар пісень-фальсифікатів, які завше продукувалися окупаційною системою з метою дискредитації народних героїв, народних ідеалів, втілення своїх ідеологічних настанов.

При цьому ми не можемо заперечувати того факту, що еволюція культурно-суспільного життя, а радше, придушення цього природного процесу всіма можливими засобами, що були в розпорядженні радянської ідеологічної системи, потягла за собою без зворотні втрати в осмисленні народом історії, зменшення питомої ваги епічних жанрів у загальнокультурному житті. Скорочувалося число носіїв української мови у зв'язку з винищенням української інтелігенції, масовими репресіями, і, головне, з масштабною русифікацією краю, втрачалася наступність творення й культивування тих творів, що відображали суспільне, історичне мислення народу.

Історичні пісні, записані на Донбасі, доповнять узагальнююче видання поетичної історії нашого народу. Як поетичні документи минулого, ці твори є для нас цінним джерелом про минуле України.

Цитована література

1. Фонд Донецького центру культури та літератури.
2. Пазяк М. Фольклорні надра Донбасу// Народна творчість та етнографія, 1972. – №2.
3. Тимофеев П.Т. Пісенний фольклор робітничого середовища Донбасу (на матеріалі записів 20-х рр..XXст.). – Донецьк, 1994.
4. Лаврів П. Історія південно-східної України. – К., 1993.
5. Павлій П.Д., Родіна М.С., Стельмах М.П. Примітки // Українські народні думи та історичні пісні / Упор. Павлій П.Д., Родіна М.С., Стельмах М.П., вступ. стаття П.Д.Павлія. – К., 1955.

6. Історичні пісні / Упор. І.П. Березовський, М.С. Родіна , В.Г. Хоменко (словесні тексти).– К.,1961.
7. Новикова Л. До питання про пізніші нашарування Слобідської України // Родовід, 1995. – № 2 (11).

Анотація

В статье рассматриваются песни на историческую тематику, записи которых были сделаны в XX веке на Донетчине. В работе анализируются фольклорные тексты, в которых рассказывается о трагических страницах жизни нашего народа: гражданской войне, коллективизации, событиях Второй мировой войны. Цитируются тексты фольклорных экспедиций и материалы студенческих практик.

Annotation

In the article study songs in historical topic was noted in XX century in Donetsk region. In article analyze folklore poems about tragically pages our people: civil war, collectivization, action of the II World war. In the article quote poems from folklore dispatch and students folklore practical.

Стаття надійшла до редакції 10.05.2007
Статья поступила в редакцию 10.05.2007

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бабай П.М. – кандидат філологічних наук, старший викладач Харківського національного університету ім. В.Каразіна

Васильєв Є.М. – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри Рівненського інституту слов'янознавства

Веретенникова І.В. – аспірант Донецького національного університету

Вчорашня Г.В. – аспірант Донецького національного університету

Дубова Н.А. – аспірант Донецького національного університету

Іванова О.А. – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Одеського національного університету ім. І.І.Мечникова

Коновалова І.В. – старший вчитель школи № 69 м. Донецька

Корабльов О.О. – доктор філологічних наук, професор Донецького національного університету

Король Є.О. – здобувач Донецького національного університету

Кравченко О.А. – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Луцак С.М. – кандидат філологічних наук, доцент Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника

Люблінська Н.А. – викладач Донецького гуманітарного інституту ДонНУ

Марченко Т.М. – кандидат філологічних наук, доцент Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Моргачова А.В. – викладач Донецького національного університету

Першина К.В. – здобувач Донецького національного університету

Пономаренко О.В. – аспірант Донецького національного університету

Посудієвська О.Р. – аспірант Дніпропетровського національного університету

Ревяков І.С. – молодший науковий співробітник Донецького НДІ судових експертиз

Трефяк Н.І. – аспірант Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника

Урсані Н.М. – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Федоров В.В. – доктор філологічних наук, професор Донецького національного університету

Філіповська Ю.В. – викладач Школи естетичного виховання № 1 м. Донецька

Чернишова О.О. – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Шестакова Е.Г. – доктор філологічних наук, старший викладач Донецького національного університету

Шеховцова Т.А. – кандидат філологічних наук, доцент Харківського національного університету ім. В.Каразіна

Шкуропат М.Ю. – старший викладач Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бабай П.Н. – кандидат филологических наук, старший преподаватель Харьковского национального университета им. В.Н.Каразина

Васильев Е.М. – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой Ровенского института славяноведения

Веретенникова И.В. – аспирант Донецкого национального университета

Вчерашняя А.В. – аспирант Донецкого национального университета

Дубовая Н. А. – аспирант Донецкого национального университета

Иванова Е.А. – кандидат филологических наук, доцент; докторант Одесского национального университета им. И.И.Мечникова.

Коновалова И.В. – старший учитель школы № 69 г. Донецка

Кораблев А.А. – доктор филологических наук, профессор Донецкого национального университета

Король Е.А. – соискатель Донецкого национального университета

Кравченко О.А. – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета

Луцак С.Н. – кандидат филологических наук, доцент Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника

Люблинская Н.А. – преподаватель Донецкого Гуманитарного института ДонНУ

Марченко Т.М. – кандидат филологических наук, доцент Горловского государственного института иностранных языков

Моргачёва А.В. – преподаватель Донецкого национального университета

Першина К.В. – соискатель Донецкого национального университета

Пономаренко О.В. – аспирант Донецкого национального университета

Посудиевская О.Р. – аспирант Днепропетровского национального университета

Ревяков И.С. – младший научный сотрудник Донецкого НИИ судебных экспертиз

Трефяк Н.И. – аспирант Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника

Урсани Н.М. – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета

Федоров В.В. – доктор филологических наук, профессор Донецкого национального университета

Филипповская Ю.В. – преподаватель Школы эстетического воспитания № 1 г. Донецка Донецкого национального университета

Чернышева О.А. – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета

Шестакова Э.Г. – доктор филологических наук, старший преподаватель Донецкого национального университета

Шеховцова Т.А. – кандидат филологических наук, доцент Харьковского национального университета им. В.Н.Каразина

Шкуропат М.Ю. – старший преподаватель Горловского государственного института иностранных языков

ЗМІСТ

Розділ 1. Проблеми теорії літератури

Федоров В.В.	Парадокс про актора	6
Іванова О.А.	Інформаційна культура як архіватор пам'яті про природу вербального твору	11
Шкуропат М.Ю.	Іконічність як поняття теорії літератури	23
Першина К.В.	Відношення «я-ти» в контексті зіставлення філософії й філології діалогу	35
Пономаренко О.В.	Про смислове наповнення терміну «міфологема» в сучасних наукових дослідженнях	41
Кравченко О.А.	«Пушкін – співець гармонії?»: дискусія щодо гармонії пушкінського стилю	54
Чернишова О.О.	Читач в романі О.С.Пушкіна «Капітанська дочка»	62
Луцак С.М.	Функціональність домінанти в художній системі твору (на матеріалі української літератури межі ХІХ-ХХ століття)	69

Розділ 2 Поетика, історія літератури

Марченко Т.М.	Художня історіографія в російському літературному процесі першої половини ХІХ ст.: до проблеми неканонічних жанрів	82
Філіповська Ю.В.	Світ і герої «Кам'яного гостя» О.С. Пушкіна	90
Дубова Н.А.	Простір сну. До питання про просторово-часову організацію фантастичної повісті 20-30-х рр. ХІХ ст.	97
Шестакова Е.Г.	Вірш М.Гумільова «Индик» у контексті розвитку мотиву дитинства	105
Шеховцова Т.А.	Дзеркальні мотиви у прозі Л.Добичіна	119
Посудієвська О.Р.	Проблема encounter (зустрічі/зіткнення «свого» та «чужого») в оповіданні О. Уайльда «Кентервільський привид»	131
Король Є.О.	Мотив обранництва у романі Т.Манна «Лотта у Веймарі»	146

Ревяков І.С., Коновалова І.В.	Таємниця Даниїла Хармса	157
Трефяк Н.І.	Ліризм оповідної манери повістей Миколи Вінграновського	170
Вчорашня Г.В.	Євангельські картини в ліриці Володимира Набокова	182
Моргачова А.В.	Гра як складова художнього світу в романі Б.Грала «Я обслуговував англійського короля»	197
Веретенникова І.В.	До питання про жанрову природу твору Л. Костенко «Маруся Чурай»: особливості хронотопу	207
Васильєв Є.М.	Достоевський і російська постмодерністська драма (на матеріалі п'єси Володимира Сорокіна «Dostoevsky-trip»)	214
Бабай П.М.	Динаміка маргіналізації у фокусі прагматико-інтенціональних моделей Ярослава Могутіна	225
Люблінська Н.А.	Своєрідність художньої мови роману Є.Елінек «Піаністка»	238

Розділ 3 Рецензії

Корабльов О.О.	Війна і міф	247
----------------	-------------	-----

Розділ 4 Нотатки і матеріали

Урсані Н.М.	Новітні пісні на історичну тематику (на матеріалі записів, зроблених на Донеччині у 20-80-х рр. XX ст.)	251
-------------	---	-----

Відомості про авторів	260
------------------------------	------------

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1 Проблемы теории литературы

Федоров В. В.	Пардокс об актере	6
Иванова Е.А.	Информационная культура как архиватор памяти о природе вербального произведения	11
Шкуропат М.Ю.	Иконичность как понятие теории литературы	23
Першина К.В.	Отношения «я-ты» в контексте сопоставления философии и филологии диалога	35
Пономаренко О.В.	О смысловом наполнении термина «мифологема» в современных научных исследованиях	41
Кравченко О.А.	«Пушкин – певец гармонии?»: дискуссия о гармонии пушкинского стиля	54
Чернышева О.А.	Читатель в романе А.С.Пушкина «Капитанская дочка»	62
Луцак С.Н.	Функциональность доминанты в художественной системе произведения (на материале украинской литературы рубежа XIX-XX веков)	69

Раздел 2 Поэтика, история литературы

Марченко Т.М.	Художественная историография в русском литературном процессе первой половины XIX века: к проблеме неканонических жанров	82
Филипповская Ю.В.	Мир и герои «Каменного гостя» А.С. Пушкина	90
Дубовая Н.А.	Пространство сна. К вопросу о пространственно-временной организации фантастической повести 20-30-х гг. XIX века	97
Шестакова Э.Г.	Стихотворение Н. Гумилёва «Индюк» в контексте развития мотива детства	105
Шеховцова Т.А.	Зеркальные мотивы в прозе Л. Добычина	119
Посудиевская О.Р.	Проблема encounter (встречи/столкновения «своего» и «чужого») в рассказе О. Уайльда «Кентервильское привидение»	131
Король Е.А.	Мотив избрничества в романе Т.Манна «Лотта в Веймаре»	146

Ревяков И.С., Коновалова И.В.	Тайна Даниила Хармса	157
Трефяк Н.И.	Лиризм повествовательной манеры Николая Винграновского	170
Вчерашняя А.В.	Евангельские картины в лирике Владимира Набокова	182
Моргачева А.В.	Игра как составляющая художественного мира в романе Б.Грала «Я обслуживал английского короля»	197
Веретенникова И.В.	К вопросу о жанровой природе произведения Л. Костенко «Маруся Чурай»: особенности хронотопа	207
Васильев Е.М.	Достоевский и русская постмодернистская драма (на материале пьесы Владимира Сорокина «Dostoevsky-trip»)	214
Бабай П.Н.	Динамика маргинализации в фокусе прагматико-интенциональных моделей Ярослава Могутина	225
Люблинская Н.А.	Своеобразие художественного языка романа Е.Элинек «Пианистка»	238

Раздел 3 Рецензии

Кораблев А.А.	Война и миф	247
---------------	-------------	-----

Раздел 4 Заметки и материалы

Урсани Н.Н.	Новейшие песни на историческую тематику (на материале записей, сделанных на Донетчине в 20-80-х гг. XX в.)	251
-------------	--	-----

Сведения об авторах		262
----------------------------	--	-----

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 31-32. – Донецьк: ДонНУ, 2007. – 267 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

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

Рецензенти:

Мироненко Л.А., доктор філологічних наук, професор;
Тюпа В.І., доктор філологічних наук, професор.

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2007

Підписано до друку	Формат
60×90/16. Папір типографський. Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 12,25. Тираж 300 прим.	Замовлення №

Видавництво Донецького національного університету,
83055, м. Донецьк, вул. Університетська, 2

Требования к оформлению статей «Литературоведческого сборника»

Для публикации материалов в сборнике необходимо представить текст статьи в виде контрольной распечатки и дискеты с файлом, содержащим эту статью. Статья на дискете должна быть предоставлена в формате Microsoft Word 97, набрана шрифтом Times New Roman, размер шрифта – 14, междустрочный интервал – 1,5, отступы по краям полей страницы – 2,5 см.

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

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

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

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

Цена одной типовой машинописной страницы – 10 гривен.