

Донецький національний університет

Збірник наукових праць, заснований у 1999 р.

**Літературознавчий
збірник**

Випуск 33-34

Донецьк, 2008

Літературознавчий збірник. – Вип.33-34. – Донецьк: ДонНУ, 2008. – 196 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;

Вчорашня Г.В.

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: 83001, м. Донецьк, вул. Університетська, 24, Донецький національний університет, філологічний факультет.

Донецкий национальный университет

Сборник научных работ, основанный в 1999 г.

*Литературоведческий
сборник*

Выпуск 33-34

Донецк, 2008

Литературоведческий сборник. – Вып.33-34. – Донецк: ДонНУ, 2008. – 196 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;

Вчерашняя А.В.

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:

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

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

Адрес редакции: 83001, г. Донецк, ул. Университетская, 24,
Донецкий национальный университет, филологический факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецкий национальный университет, 2008

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 преопределили принципы их творческого взаимодействия: «Литературоведческий сборник» – открытое издание, не исключающее, а наоборот, предполагающее сосуществование и диалог различных школ, концепций, языков и т.д.

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

ПАФОС И ПАРЕНТИРС ГОГОЛЕВСКИХ СУЖДЕНИЙ ОБ ИСКУССТВЕ: ОТ РИТОРИКИ К ЭСТЕТИКЕ

I. Пафос и парентирс – термины античной риторики. Специфика их состоит в потенциале преодоления узкориторических границ и востребованности, к примеру, в анализе живописных произведений. Такой опыт имел место в работах И.Винкельмана. «Все действия и положения греческих фигур, – пишет он в «Истории искусства древности», – не отмеченные мудрым спокойствием и выражавшие слишком много страсти и увлечения, страдали тем недостатком, который древние художники называли парентирсом» [Цит. по: 1, с.509]. Парентирс, или ложный пафос, искажает винкельмановский идеал греческого искусства как «благородной простоты и спокойного величия». Мы же намерены использовать смысловые возможности оппозиционной пары пафос – парентирс для прояснения гоголевского художественного идеала в анализе его статей об архитектуре, о картинах Брюллова и Иванова. При этом для нас не столько важна критическая «проницательность» Гоголя, сколько проговаривание им собственных эстетических установок.

Основание гоголевских суждений лежит в сфере проблематики античного трактата I века н.э., к которому апеллируют и Винкельман, и Лессинг, и современные исследователи гоголевского творчества – книги «О возвышенном» Псевдо-Лонгина [2]. Гоголевские статьи – это страстное, «патетическое» стремление утвердить собственное понимание «закона великого», поддержать порыв к истинному величию и обличить ложный пафос академического искусства. Провозглашенная Псевдо-Лонгином идея о возвышенном как «отзвуке величия души», лежащем в основе потрясающего, подобно удару грома, воздействия на слушателей, – оказывается созвучной гоголевским представлениям о сущности искусства и природы его восприятия. Проблематика лонгиновского трактата затрагивает также вопрос о мнимом

возвышенном, порождаемом мелочностью предмета или духовной низостью оратора. Собственно этот аспект – возвышенное и его отрицательная копия: истинная и ложная патетика – представляется нам интересным в исследовании гоголевских критических статей.

II. Пафос и парентирс выявляют тенденцию к смысловому росту, к расширению значения до эстетических универсалий. И в то же время они являются ключевыми моментами риторической стратегии писателя.

Отчетливое разграничение пафоса и парентирса обязательно должно быть акцентировано при прочтении гоголевских текстов, поскольку даже в глубоких исследованиях подчас не улавливается намеренность «впадения» в патетику с целью подчеркнуть мелочность восхваляемого. Так, Сузи Франк, говоря о пафосе статьи «Картина Брюллова «Последний день Помпеи», приводит фрагмент, в котором пафос нагнетается повторением одного и того же слова. Речь идет об эффектах, стремлением к которым заражен XIX век: «Эффект... не объясняется, а как бы магическим повтором вызывается у читателя» [см. 3, с.37]. Удивительно, что, цитируя Гоголя, исследовательница опускает ключевую для данного «пафосного» фрагмента фразу – «от поэта до кондитера»: «Всякий, от первого до последнего, торопится произвести эффект, начиная от поэта до кондитера...». Этот «масштаб» разоблачает ироническую установку патетической речи. Таким образом, за гоголевским пафосом скрыта его противоположность, и то, что «риторически» предполагает патетическое убеждение, может оказаться осмеянным в самом апогее красноречивого восторга.

Интересно отметить, что в более широком контексте эффектность у Гоголя соотносится с потрясением. Но в том-то и дело, что это потрясение мнимого возвышенного. Так, в «Шинели» сцена «произведения эффекта» описана дважды: это момент называния Петровичем цены шинели и убийственное распекание «значительного лица». Причем в обоих случаях «ораторы» искоса поглядывают, чтобы определить силу эффекта, – выдавая тем самым фальшь обуревающих их страстей. «Эффектность» как псевдо-возвышенное получает также яркую образную конкретизацию в статье о Брюллове: «...для истинного понимателя они (эффекты – О.К.) отвратительны, как отвратителен карло, одетый в платье великана, как отвратителен подлый человек, пользующийся незаслуженным знаком отличия» [4, Т.6, с.77]. Все

это позволяет не только говорить о смысловой вариативности гоголевского пафоса, но также о проблематике парентирса, сложно и разнообразно задействованной и требующей осмысления.

Приведем еще один пример. Стратегией парентирса задана фраза в статье об Иванове: «великому художнику все доступно». И следующим тут же всеохватывающим перечислением-расшифровкой этого «все» снижается величие академического художника: «Земля, море, человек, лягушка, драка и пирушка людей, игра в карты и моление Богу, словом, все, что может достаться ему легко, будь он только талантливый художник да поучись в академии» [5, с.165]. Гоголь использует потенциал ложного пафоса, давая в собственном тексте право голоса расхожему мнению и предоставляя ему таким образом возможность саморазоблачения.

Примечательно то, что «технически», на основе приоритетного использования тех или иных риторических фигур пафос и парентирс неразличимы. Приведенные примеры позволяют выявить их смысловую направленность лишь благодаря ясно различимой иронии в отношении предмета «сильной страсти». Но так же возможны случаи «завуалированного», неявного противопоставления пафоса и парентирса, когда позитивность или негативность пафоса могут быть прояснены лишь интонационно, в «личном тоне автора», создающем, по словам Б.Эйхенбаума, «иллюзию сказа» [6, с.45]. Мы полагаем, что проблематика дискуссионной до настоящего времени статьи «Как сделана «Шинель» Гоголя» также может быть осмыслена в свете обозначенной оппозиции. Замечательно наблюдение Б.Эйхенбаума о декламационно-патетическом периоде, начинающемся словами: «Даже в те часы, когда совершенно потухает петербургское серое небо...». Исследователь видит в нем момент создания гротеска посредством, можно сказать, патетической риторики комедианта: «Тут... использована «глухая», загадочно-серьезная интонация, медленно нарастающая в виде колоссального периода и разрешающаяся неожиданно просто – ожидаемое, по синтаксическому типу периода, равновесие смысловой *энергии* между длительным подъемом («когда... когда... когда») и кадансом не осуществлено, о чем предупреждает уже самый подбор слов и выражений. Несовпадение между торжественно-серьезной интонацией самой по себе и смысловым содержанием

использовано... как гротескный прием» [6, с.59-60]. Это противоречие между напряженностью синтаксической интонации и ее смысловым разрешением является, на наш взгляд, ярким примером гоголевского парентирса. Однако, о подобном противоречии не может идти речь в знаменитом «гуманном месте». Здесь растущая напряженность торжественной интонации не редуцирована смысловым снижением. Напротив, начальные «и», особый порядок слов, перебивающее речь восклицание «Боже!» – поддерживают в традициях библейской поэтики незамутненный христианский пафос «проникающих» слов «Я брат твой!». Таким образом, именно на основе понимания природы пафоса гоголевская повесть может получить диаметрально противоположные толкования. Очевидно, важна не только стилистическая полярность «небрежной болтовни» и декламации, но и дальнейшее смысловое усложнение самой декламации. Искренний пафос «гуманного места» высветлен и усилен стилистической подделкой «колоссального» периода с потухающим петербургским небом. И если, как пишет Эйхенбаум, основа гоголевского текста – «живые речевые представления и речевые эмоции» [6, с.48], разыгрываемые автором, то возможность «разыгрывания» декламационно-пафосных ролей усложняет смысл повести, не укладывающийся в стройную схему гротескной игры «мимикой смеха» и «мимикой скорби».

Необходимость учитывать эту сложную неоднозначность гоголевского пафоса и доказывают приведенные примеры, когда в одном случае апология эффекта принята за «чистую монету», а в другом – высокий пафос рассмотрен как средство драматизации анекдота. Это еще раз говорит об ошибочности определения позитивного или негативного модуса пафоса исключительно на основе анализа стилистических приемов. Важным является понимание соответствующих пафосу и парентирсу эстетических констант гоголевского творчества.

III. Говоря о восприятии Гоголем картины Брюллова «Последний день Помпеи», В.Гиппиус так объяснял гоголевский восторг: «Полный звук, ослепительный поэтический образ, мощное, громкое слово, все, исполненное силы и блеска, потрясло его до глубины сердца» [7, с.78]. И действительно, словарь «Арабесок» изобилует широкими градациями мощи, силы и блеска: «величавое», «великое», «величие», «величественность», «величина», «неизмеримость», «колоссальность» и т.п.,

отражающими гоголевскую жажду возвышенного. На этом фоне особенно неприемлемо мельчание и раздробление как симптомы летаргического состояния современного искусства. Подлинное величие и его подмена – в такой смысловой перспективе выстраивается логика гоголевских критических статей.

Статья «Об архитектуре нынешнего времени» начинается грустным размышлением автора об утрате былого «величия и гениальности», сменившихся искусством «робким и мелким». Утрачено не только «изумительное величие» средних веков, но и тот духовный стержень европейской архитектуры, высшим достижением которой была готика. Именно здесь здание словно бы возносилось к небу благодаря не столько разуму и труду человеческому, сколько подвигу пламенной веры художника. Разговор о готическом соборе преодолевает исходную грусть и преобразует авторскую интонацию. Она заражается воодушевлением моления, и, подобно строящемуся зданию собора, поднимается, ступень за ступенью в градационном нарастании пафоса. Риторическая фигура, оформляющая это движение, – климакс, или лестница. Здесь реализована ступенчатость, выстраивающаяся на повторе предшествующего слова: «Они прошли, те века, когда вера, пламенная, жаркая вера, устремляла все мысли, все умы, все действия к одному, когда художник выше и выше стремился вознести создание свое к небу, к нему одному рвался и перед ним, почти в виду его, благоговейно подымал молящуюся свою руку» [4, Т.6, с.40-41]. Это словесно-образное «вытягивание», сильное движение ввысь создает речевой аналог собора. Пафос высказывания порожден как бы единой для писателя и строителя страстью – духовным порывом к небу, к прозрачному лучу кружевного шпиля. Слово здесь несет тот «отзвук величия души» (Псевдо-Лонгин), который сопряжен пафосу веры, возносящей здание собора. Возникает единый ритм величественного здания и патетической речи, интенсивно нарастающий до пределов эмоционального восприятия: «Вступая в священный мрак этого храма, сквозь который фантастически глядит разноцветный цвет окон, поднявши глаза кверху, где теряются, пересекаясь, стрельчатые своды один над другим, один над другим, и им конца нет, – весьма естественно ощутить невольный ужас присутствия святыни, которой не смеет и коснуться дерзновенный ум человека» [4, Т.6, с.40-41].

В этом объединяющем движении вознесения передан, на наш взгляд, сам архетип гоголевского возвышенного. Это – лестница в небеса, генетически восходящая к библейскому образу видения Иакова, – поднимающее и устрашающее душу знание о «доме Бога». Мы не предполагаем здесь исследовать мотив лестницы у Гоголя¹, но стремимся выявить код художественного мышления, вобравший в себя идею возвышенного потрясения, разрешающегося безмолвным благоговейным ужасом. Гоголевское возвышенное в его предельном выражении – это парализующая человеческие чувства явленность божества. Лестница предполагает стремление прочь от земного, и в то же время отдаленность, сакральную недостижимость небесного в опыте восприятия возвышенного. В гоголевском пафосе, при всей его многословности, – стремление к молчанию, к невыразимому восторгу страха Божия. И даже там, где разговор выходит за рамки христианского контекста, страх является компонентом возвышенного потрясения. Так, фигуры на картине Брюллова, как пишет Гоголь, «прекрасны при всем ужасе своего положения» [4, Т.6, с.79]. При этом ужас сохраняет духовное наполнение, он подчеркивает красоту, а не «наводит содрогание», как в картинах Микеланджело.

Необходимый компонент переживания возвышенного вообще и гоголевского в частности – динамика потрясения, эмоциональный парализующий шок. Гоголь специально описывает этот механизм: «Мы так непостижимо устроены, наши нервы так странно связаны, что только внезапное, оглушающее с первого взгляда, производит на нас потрясение» [4, Т.6, с.46]. И потому вся словесная виртуозность пафоса должна отступить на второй план перед задачей так

¹ Исследование проблематики восхождения, частным моментом которой является мотив лестницы, вовлекает в себя изучение влияния на Гоголя «Лестницы» Иоанна Синайского. Идея очищения души как движения по «степеням» (ступеням) к высшему духовному совершенству нашла отражение и в образном строе гоголевского творчества, и в религиозно-этических установках писателя [см.: 8]. Многочисленные подтверждения этому находим в гоголевских письмах и статьях: «Долгое воспитание еще предстоит мне, великая, трудная лестница» (письмо г. Н.Н.Шереметьевой 1843г.); «...живет в душе моей глубокая, неотразимая вера, что небесная сила поможет взойти мне на ту лестницу, которая предстоит мне, хотя я стою еще на нижайших и первых ее ступенях» (письмо В.А.Жуковскому 1842г.). Мольбой о лестнице заканчиваются «Выбранные места из переписки с друзьями»: «Бог весть, может быть... уже готова сброситься с небес нам лестница и протянуть рука, помогающая взлететь по ней». Предсмертные слова Гоголя «Лестницу, поскорее давай лестницу!...» повторяют слова святителя Тихона Задонского, одного из любимых писателей Гоголя, сказанные также перед кончиной.

воздействовать на воспринимающего, «чтобы он стал, пораженный внезапным удивлением» [4, Т.6, с.46]. Истинное величие создается не искусными приемами, но своей захватывающей тотальностью, о которой известно со времен Лонгина, писавшего, что «подобно тому, как с восходом солнца тускнеют и гаснут другие небесные светила, так и все риторические ухищрения окутываются мраком при нахлынувшем отовсюду величии» [2, с. 40].

Можно сказать, что гоголевский пафос несет в себе такую над-риторическую мощь потрясения, которая парализует чувственность. Эта проблематика была подробно описана Ю.В.Манном как формула «окаменения» или омертвения: это движение от «возбуждения к еще большему возбуждению и от последнего к окаменению» [9, с. 366]. На наш взгляд, гоголевский пафос осуществляется именно в этой стратегии, и «риторическим» эквивалентом окаменения является молчание. У самого Гоголя мы находим замечательное выражение, фиксирующее этот накал возбуждения, – «безмолвный гимн». Так, безмолвие «заряжено» предельной энергией потрясения от созерцания картины в «Портрете»: «Казалось, все вкусы... слились в какой-то безмолвный гимн божественному произведению» [4, Т3. с. 261].

То, что гоголевский пафос не вмещается в рамки риторик, подтверждает его исконную причастность опыту возвышенного. У Псевдо-Лонгина примером величия души может быть «одна краткая мысль, лишенная всякого словесного украшения». Так красноречивее и величественнее любых речей предстает у Гомера молчание Аякса [2, с.17]. Такого рода пафос несет в себе в то же время не античную, а библейскую установку на невыразимость, незримость и несказанность Абсолюта и несоизмеримость его с человеческим масштабом. И потому гоголевский пафос как «безмолвный гимн» наследует не эстетическую традицию, но анестетическую практику знания об Абсолюте вне чувственного контакта с ним¹. Истинный «предмет» возвышенной страсти (пафоса) не предполагает ни эстетического созерцания, ни риторической «оговоренности». Обозначенный Ю.В.Манном процесс окаменения – это движение от эстетического к анестетическому, от чувственного образа к сверхчувственному

¹ Подробно о соотношении эстетического и анестетического в гоголевском возвышенном см. в статье Свена Шпикера «Gogol's Via negationis: Aisthesis, Anaesthesia, and the Architectural Sublime in Arabeski» [10].

постижению. «Страх, странный, пораженный – амбивалентно связаны у Гоголя. Пластика окаменения – это язык страха и ужаса или, во всяком случае, – предельного аффекта», – отмечает Ю.В.Манн [11, с.226]. Так описание готического собора олицетворяет собой восхождение от видимого к мистическому погружению в темноту и безвидность божества, к «невольному ужасу» присутствия святыни.

IV. Если гоголевский пафос возвышенного сопряжен с риторикой молчания как негативного представления духовного «спазма», то парентирс – ложный, неуместный пафос, превышающий отведенную ему меру. Это многословие «эффекта» в отличие от возносящего душу восторга. Подобно пафосу, парентирс обретает сверх-риторические смыслы, отражая «атрофию» возвышенного усилиями просвещенного века. Упование на знание и разум порождает мелочность желаний и энциклопедическую разбросанность помыслов: «Век наш так мелок, желания так разбросаны по всему, знания наши так энциклопедически, что мы никак не можем усредоточить на одном каком-нибудь предмете наших помыслов» [4, Т.6, с.50].

Выстраивая систему негативных соответствий гоголевского пафоса парентирсу, можно противопоставить безудержное стремление ввысь, вертикальный вектор пафоса, – широте дробящейся панорамы парентирса. Желание на все глядеть сверху или с большого расстояния помещает человека в позицию Бога, а энциклопедически-универсальное обозрение атрибутирует ему способность всеприсутствия. Таким образом задается привилегированность позиции постигающего субъекта над постигаемым. Эта установка обратна возвышенному и губительна для объекта созерцания. Позитивистский бесцеремонный подход к природе внедряется во все «тайное в ее лоне», расшифровывает «немой язык пейзажа»; эти явления, пишет Гоголь, «подмечены или, лучше сказать, украдены, вырваны из самой природы» [4, Т.6, с.75]. Просвещенный век присваивает сокровенное, немое и невидимое, «расколдовывая» тайну ради мелочного дробления «истины» знаний. «Заметили такие явления, каких прежде никто не подозревал» [4, Т.6, с. 75].

В описании «достижений» Просвещения Гоголь не скупится на риторические средства, развертывая в ложнопатетических восхвалениях их неисчислимость: «Живопись раздробилась на

низшие ограниченные ступени: гравировка, литография и многие мелкие явления были с жадностью разрабатываемы в частях. Этим обязаны мы XIX веку. Колорит, употребляемый XIX веком, показывает великий шаг в знании природы. Взгляните на эти беспрестанно появляющиеся отрывки, перспективы, пейзажи, которые решительно в XIX веке определили слияние человека с окружающею природою: как в них делится и выходит окинута мракoм перспектива строений!.. Но что сильнее всего постигнуто в наше время, так это освещение. Освещение придает такую силу и, можно сказать, единство всем нашим творениям, что они, не имея слишком глубокого достоинства, показывающего гений, необыкновенно приятны для глаз. Они общим выражением своим не могут не поразить, хотя внимательно рассматривая, иногда увидишь в творце их необширное познание искусства» [4. Т.6, с.76].

Весь этот период с бесконечными восклицаниями передает не восторг, но издевательски подслащенную инвективу искусству, лишенному достоинства не только гения, но и глубокого познания. Здесь тоном восхваления говорится об ограниченности и всей той «мелочи, которую пренебрегали великие художники». Патетическая риторика сознательно растрчивается на «обыкновенное и бесчувственное» как бы оттеняя истинное достоинство, которое находит зритель в картине Брюллова. Гоголь восхваляет «художников частных» и их этюдный подход к природе, намеренно вводя в заблуждение простодушную толпу, которая «без рассуждения кидается на блестящее». Так за внешним блеском парентирса Гоголь скрыл симптомы «полулетаргического состояния» живописи.

Возвращаясь к концепции Ю.В.Манна о гоголевской формуле окаменения, обратим внимание на ее «негативный» вариант: «от многообразия к единообразию, от движения к неподвижности, от живого к мертвому» [9, с. 366]. Это уже не окаменение, а омертвление, передающее «обмеление души, примитивизацию движений и чувств» [9, с.367]. Мы полагаем, что ситуация парентирса может быть рассмотрена как аналог подобной застылости, которая в то же время характеризуется словесным «активизмом». Проблематику окаменения Ю.В.Манн разрабатывает в связи с «немой сценой» «Ревизора». Парентирс в этом свете – это «немая сцена» наоборот, это продолжение речевого движения при полной остановке души. И потому отмеченная Ю.В.Манном

амбивалентная связь понятий «страх, странный, пораженный» может получить и такую интерпретацию: по-настоящему страшно не окаменение живого, но движение мертвого. Красноречивая многословность мертвенности, летаргическое состояние пустого говорения – это та сфера гоголевской поэтики, которая еще нуждается в изучении. Подобно тому, как в живописи и архитектуре раздробленность ведет к утрате величия, к разминиванию на павильоны, беседки, мостики в «готическом духе», в поэзии обмельчание слова чревато его «гнилостью» и лживостью.

В слове ложно-патетическом окаменение аналогично столпотворению Вавилона: возведению твердыни человеческого тщеславия. В нем – стремление «сделать себе имя», построить город и башню высотой до небес. Так человек пытается «устроиться без Бога на земле». В подавляющей своим величием башне – жажда личной славы, высокомерные планы большого строительства для утверждения человеческого «я». Если истинный пафос можно уподобить лестнице на небеса, возносящей душу по «степеням», то парентирс – это суетливое самоутверждение сильнейшей, по Гоголю, гордыни XIX века: гордыни ума. В ней писатель подчеркивает момент «неблагодатного» возвышения: «Никогда еще не возростала она до такой силы, как в девятнадцатом веке... Все вынесет человек века... – и только не позволит посмеяться над умом своим. Ум для него – святыня... Ничему и ни во что он не верит; только верит в один ум свой [5, с.266].

Таким образом, пафос и парентирс образуют один из узлов, в котором концентрируется художественная философия гоголевского творчества. Будучи понятиями сопредельными, укорененными в эстетической проблематике возвышенного, они образуют полюса, разводящие истинное и ложное в искусстве. Более того, они проблематизируют само искусство в его возможности выражения того, «чему не нашел еще художник образца».

Цитированная литература

1. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. – М., 1953.
2. Псевдо-Лонгин. О возвышенном. – М.-Л., 1966.

3. Франк С. Заражение страстями или «текстовая наглядность»: pathos и ekphrasis у Гоголя // Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума. – М., 2002.
4. Гоголь Н.В. Собр.соч.: В 6т. – М., 1952.
5. Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. – М., 1990.
6. Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. – М., 1986.
7. Гиппиус В. Гоголь в письмах и воспоминаниях. – М., 1931.
8. Воропаев В. Лестница, возводящая в небо // <http://ricolor.org/history/cu/lit/6/voropaev/>
9. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М., 1988.
10. Spieker S. Gogol's Via Negationis: Aisthesis, Anaesthesia, and the Architectural Sublime in Arabeski // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 34, 1994. – P115.- 142.
11. Манн Ю.В. «Ужас оковал всех...» (О «немой сцене» в «Ревизоре» Гоголя) // Вопросы литературы. – 1989. – № 8.

Анотація

В статті стверджується, що гоголівську риторика піднесеного слід розглядати в її позитивному (пафос) та негативному (парентірс) варіантах. Дослідження естетичних значень пафосу і парентірсу дає основу для аналізу гоголівських критичних суджень про архітектуру і малярство.

Annotation

The article claims that Gogol's rhetoric of sublime should be seen both in its positive (pathos) and negative (parentirs) variants. Investigation of aesthetic meanings of pathos and parentirs provides the basis for the analysis of Gogol's critical thoughts concerning architecture and art.

*Стаття надійшла до редакції 11.09.08
Стаття поступила в редакцію 11.09.08*

ГРЕЧЕСКИЙ И БЛИЖНЕВОСТОЧНЫЙ ТИПЫ СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА В КОНЦЕПЦИИ С. С. АВЕРИНЦЕВА: ТЕОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

«Греческая “литература” и ближневосточная “словесность”» [1] – статья С.С.Аверинцева 1971 г., одна из первых работ, принесших автору широкую известность и успевшая стать к концу XX в. классикой русскоязычной классической филологии. Несмотря на закономерно высокий индекс цитирования, ключевые идеи статьи – о принципиальном и в пределе неустранимом различии между двумя творческими принципами, которые к тому же составляют двуединый субстрат европейской культуры Нового времени, – на мой взгляд, явно недостаточно рефлектируются литературоведением.

Между тем теория литературы, для которой определение специфики собственного объекта в XX в. стало едва ли не центральной проблемой [см., напр.: 2, 3, 4, 5 и др.], могла бы для уточнения объема понятия *литература*, столь проблематичного в нынешней теоретической ситуации, воспользоваться предложенными Аверинцевым дистинкциями.

Сомнение в самой возможности выработки некоего универсального ответа на вопрос, что такое литература, окончательно сформировано в структурализме, однако сформулировано еще Ю. Тыняновым, настаивавшем на невозможности выработать теоретически непротиворечивое понятие литературы по причине перманентных качественных изменений литературного факта. (Полемику, продолжающую развитие этих тем, можно посмотреть в подборке журнала «Новое литературное обозрение» за последний десяток лет). Структуралистские дискуссии пришли к выводу о сущностной изменчивости литературы, не позволяющей вывести ее, как выразился Тынянов, «твердое онтологическое определение». Показательно в этом смысле авторитетное мнение Цв. Тодорова, утверждавшего в работах по семиотике литературы, что нет единого понятия литературы, есть лишь разрозненные

литературные дискурсы. Постструктурализм же по обыкновению релятивизировал проблему, окончательно лишив ее сущностных оснований. Так, теоретики склада Поля де Мана склонны видеть в неопределенности границ литературы самое ее суть [6].

Упомянутая работа Аверинцева имеет подзаголовок *Противостояние и встреча двух творческих принципов*. Речь идет о том, что *литература* в ее фундаментальных основаниях и ключевых категориях (автор, жанр, стиль, мимесис, экфрасис и т.д.) – изобретение именно греческое. Однако этот *литературный* принцип словесного творчества, или, как принято говорить в постбахтинской теории, принцип эстетического завершения, – не единственно возможный путь творчества в слове. В новоевропейской культуре продолжает действовать и иной, альтернативный литературному и не менее значимый креативный принцип, зародившийся и сформировавшийся в другом, негреческом, культурном ареале – палестинском (библейском).

Ближневосточный способ отношения к слову и бытию, во-первых, неправомерно рассматривать как менее творчески продуктивный по сравнению с греческим (чем грешил «самоуверенный европоцентризм» XIX и доброй половины XX века), а во-вторых, сама номинация «литература» нерелевантна, некорректна, неорганична по отношению к письменным текстам, созданным в соответствии с принципиально иными творческими закономерностями. Стадиальный подход к культурным явлениям, характерный для науки XIX и XX века (может быть, в русском контексте в наиболее показательном варианте обнаруживаемый у «конспектирующего Гегеля» Белинского, который первым в русской науке заговорил о необходимости дифференцирования литературы и словесности [7]) представляется Аверинцеву некорректным, поскольку навязывает одинаковую модель и критерии принципиально различным явлениям.

Аверинцев обращает внимание на факт, который долгое время проходил мимо внимания исследователей: не всякий текст, имеющий безусловную культурную ценность и определенные

* Разумеется, понятие негреческого мира у Аверинцева дано шире, оно захватывает египетскую, шумерскую и др. древние культуры. Мы сознательно сужаем здесь географию до именно и только библейского мира, поскольку именно этот культурный контекст, наряду с греческим, особенно значим для целого русской классики, взаимодействие принципов «словесности» и «литературь» внутри которого и составляет предмет нашего специфического интереса.

художественные достоинства, является *литературой*. В культуре существуют произведения, к которым может быть применены номинации поэзия, писание, словесность, но наименование *литература* по отношению к ним – неорганично, нерелевантно. Так, назвать *литературой* какой-либо из произведений ближневосточного круга не только некорректно, но и несправедливо, поскольку это означало бы рассматривать и оценивать его в соответствии с традиционными литературными критериями: жанровой разработанности, авторской оригинальности, стилистического совершенства. Словом, заменить ближневосточный «дух» греческой «буквой» (*литература*, нелишне напомнить, – от франц. *litterature*; восходящего к лат. *littera* – буква), а значит, обесценивать и уникальность инициативы греков, и ценность опыта, например, ветхозаветной словесной традиции.

И здесь приходится признать определенную правоту за давно считающимся наивным убеждением, принадлежащим эстетике классицизма, заключающемся в том, что греческая культура в определенном смысле рассматривается как «начало начал», абсолютная точка отсчета на линии литературного развития. Антитезисом, выработанным постклассицистической эстетикой, является открытие эстетико-культурной ценности произведений, которые не принадлежат к греческому культурному кругу. Свообразным же возвращением к классицистическому тезису на новом, синтезирующем, витке может служить утверждаемая Аверинцевым точка зрения: явление, которое по праву и по природе может носить имя *литературы*, впервые рождено (и почти синхронно с этим теоретически осмыслено) – именно в Греции. *Литература* впервые появляется как специфически эллинский подход к слову и бытию.

Аверинцев сопоставляет греческую *литературу* и ближневосточную *словесность* по нескольким вертикально взаимообусловленным параметрам. Для наглядности мы отвлечемся от их исторической конкретики и резюмируем в виде таблицы, сохранив по возможности особенности авторского словоупотребления:

Литература	Словесность
<i>Осознает себя самозаконной и автономной формой</i>	<i>Не выделяет себя из жизни как независимое от нее явление,</i>

<i>человеческой деятельности</i>	<i>«внутрижизненна»</i>
<i>Слово о мире</i>	<i>Слово в мире</i>
<i>Текст обладает цельностью, пластической замкнутостью</i>	<i>Текст – «еще одно слово» в длящемся от века разговоре</i>
<i>Автор – осознающая себя индивидуальность, «характер»</i>	<i>Автор лишен «гордыни своего слова» и чужд рефлексии</i>
<i>Благороднейшее занятие пишущего – незаинтересованное созерцание</i>	<i>Дело пишущего – «делание», движение ко благу</i>
<i>Понятие индивидуального стиля и художественного совершенства крайне важны</i>	<i>Понятия индивидуального стиля и художественного совершенства не первостепенны</i>
<i>Доминанта художественной изобразительности – описание, «экфрасис»</i>	<i>«Гегемония повествования»</i>

Хронологическое завершение греческого и ближневосточного типов культур (при вполне шпенглеровском понимании культурного типа – как «гештальта», нерасчлененной органической целостности со сквозным стилистическим единством культурных форм) не означает исчерпания смыслопорождающего потенциала самих установок. Для европейских литератур Нового времени оба творческих принципа остаются насущно-действенными, с разной степенью их актуализации в разных пространственно-временных целых, разных национальных контекстах.

Несколько технизируя аверинцевский стиль изложения, можно «перевести» предложенные им дистинкции на язык современной нарратологии, претендующей в настоящий момент на статус общеметодологической основы всего гуманитарного знания. Коммуникативное событие (статус которого имеют произведения как *литературы*, так и *словесности*) конституируется тремя базовыми конвенциями: референтной, креативной и рецептивной. С точки зрения В. Тьюпы, «Референтная, креативная и рецептивная стороны коммуникативного события эквивалентны бахтинским параметрам предмета, цели и ситуации высказывания» [8, с.12] Попробуем теперь специфицировать характеристики *литературы* и *словесности* через три стороны коммуникативного события.

	<i>Литература</i>	<i>Словесность</i>
<i>Референтная компетенция</i>	Мир как космос Человек как индивидуальность	Мир как история («олам») Человек как личность
<i>Креативная компетенция</i>	Фикциональная	Фактографически-символическая
<i>Рецептивная компетенция</i>	Репродуктивная (миметическая, созерцательная)	Императивная (подвижно-деятельная)

Именно такой подход к дифференцированию *литературы* и *словесности* как *творческих принципов* представляется научно перспективным в применении к анализу явлений европейской культуры в целом и русской в частности. В концепции Аверинцева учтены и противопоставлены по модусу их реализации многие центральные теоретико-литературные категории и проблемные узлы (в литературной теории ведь где категория – там и проблема): статус литературного текста, самосознание автора, соотношение текста и реальности, целеполагание произведения, понятия стиля и доминанты художественной изобразительности.

Практическое значение теоретической дифференциации словесности и литературы, на мой взгляд, трудно переоценить, ибо имея дело с конкретным текстом конкретного времени и конкретного народа, мы прежде всего должны ответить на вопрос, какая из *стратегий*, какой из двух фундаментальных для европейской культуры *творческих принципов* задействован в данном случае. Просто чтобы не мерить чужой меркой и не прилагать чужеродные критерии. И если мы имеем дело с синтезом, с неким сложным гибридом этих принципов и установок в одном произведении (а так чаще всего и случается), то не следует ли начать с вопроса, какая из стратегий преобладает и имеет конституирующее значение?

Продолжая логику Аверинцева, можно предположить, что характер взаимодействия *литературы* и *словесности*, равновесие их интенций или доминирование одной из них определяют национальную специфику литератур. Хотя в целом западноевропейские литературы более следуют принципу литературности греческого типа, с ее установкой на культ культуры,

пафос дистанцирования, эстетизм. Косвенным свидетельством этого С. Аверинцев считал то, что «Поэтика» Аристотеля в своих наиболее общих основаниях значима по сей день.

Конечно, пространство для исследования того, как реализовались названные принципы *словесности* и *литературы* в европейской (и в русской в частности) культуре, необъятно и может быть практически осуществлено разве что коллективом единомышленников, работающих в интердисциплинарном единстве филологии, истории, культурологии, эстетики. Пунктиром можно сейчас лишь наметить наиболее показательные тенденции. Так, например, литературная установка на автономность и самостояние художественного произведения, доведенная до некоторого логического предела, – это любые проявления эстетизма, литературного герметизма и самозамкнутости, даже, рискнем предположить, и подчеркнуто игровой характер литературы, установка на вымысел, фикшн, создание «второй реальности», конкурентной, но отнюдь не смежной с «первой». Все это – наследование традиции греческой литературности. Поэтому одна из традиционных спецификаций литературы «отличительным свойством литературы является ее вымышленность» – вполне отвечает своему предмету.

И напротив, произошедшее в русской художественной классике в XIX веке, с точки зрения классической литературности, несколько аномально. Филологи, пытаясь обосновать своеобразие русской литературы на фоне других европейских литератур, по-разному определяют это качество русской классики. Д.Лихачев называет его «стыдливостью формы» и «боязнью несвободы и отграниченности от реальности, от жизни» и отмечает, что в русской классической литературе «стремление к прямой достоверности не совпадает с требованиями литературности» [9, с.7]. А.Белецкий говорит о том, что в противовес европейской литературе вымысла, русская классика является литературой домысла [10]. П.Палиевский называет это «общерусской традицией предпочтения действительности» [11, с.126].

Отказ Гоголя, а затем Толстого от собственных произведений (безусловно литературных по доминанте: мотивация этих отказов как раз и фиксировала осознание в отвергнутых романах их *литературности* – сочиненности, иллюзивности, экфратической изобразительности) и переход к религиозно-этическому типу

творчества может быть интерпретирован в терминах перехода из одной культурной парадигмы (*литературы*) к другой (*словесности*).

Феномен русской религиозной философии в самом этом названии содержит исходную двойственность «Афин и Иерусалима»: философия – собственно греческий тип мышления, предполагающий абстрактность, категориальность, системность, столь характерные в Новое время для французского рационализма, для немецкой классической философии. Не так с русской философией. Второй источник – христианская религиозность – окрашивает русскую философию в иные тона. А.Ф.Лосев пишет о русской философии: «Она представляет собой чисто внутреннее, интуитивное, чисто мистическое познание сущего, его скрытых глубин, которые могут быть постигнуты не посредством сведения к логическим понятиям и определениям, а только в символе...» [12, с.71]. Столь характерное для русской мысли утверждение Льва Шестова о первенстве жизни над философствованием: «Человек должен решиться мыслить в тех категориях, в которых он живет» – не только отчетливо противостоит греческому «умозрительному мышлению», но и полностью оказывается в традиции «ближневосточной» – с ее внутрижизненным типом мышления «о жизни, а не о бытии» (Аверинцев).

Наконец, наиболее влиятельные концепции в русской эстетической мысли по-разному оспаривают представление о взаимной непроницаемости и независимости искусства (в первую очередь литературы) и жизни. Имею в виду, конечно, знаменитый тезис Н.Чернышевского «Прекрасное есть жизнь», и «положительную эстетику» Вл. Соловьева, настаивающую, что задача человечества не только в познании мира (или в «незаинтересованном созерцании», высшей художественной добродетели в *литературе*), но и в его преобразовании, «пресуществлении реальности». Т.е. цель искусства не в нем самом, но имеет отношение к бытийным целям, к преобразению реальности. Все это, с моей точки зрения, имеет отношение не к *литературе* греческого типа и соответствующей ей теоретической рефлексии, а заложено в поле, в парадигме *словесности*. Так же, как еще одно неотъемлемое качество русской классики, которое В. Набоков, сам придерживающийся крайней литературности, называл «гиперморализмом». Принципиальная разница между «цель поэзии – сама поэзия» и «цель поэзии – идеал» – чем не различие между

«литературной» самоценностью и «внутрижизненным» преображением «словесности»? И здесь может быть предложена очередная, не претендующая на исключительность, но имеющая право на жизнь трактовка пушкинской всеполноты – как взаимопроникновения, преимущественно гармонического, двух фундаментальных принципов словесного творчества.

Как мне представляется, обоснование дифференциации *словесности* и *литературы* для русской культуры, во-первых, генетически вырастающей из двух корней, античного и библейского, и во-вторых, содержащей, в отличие от большинства европейских языков, именно 2 конкурентно-вариативных лексемы – *словесность* и *литература*, – может оказаться полезным для исторической эпистемологии русской классики. И, кроме того, дифференцирование *словесности* и *литературы* способствует прояснению специфики собственно литературы и может помочь в выходе из наметившегося тупика, в котором оказалась литературная теория в попытках определения собственного объекта.

Поиски ответа на вопрос о смысловой доминанте русской классики могут быть конкретизированы через вопросы:

- русская картина мира конституируется скорее как мир-космос или как мир-история, т.е. доминирует в ней природное или социальное, структурно-пространственное или направленно-временное?

- Далее: какой подход к миру и слову более характерен для русского дискурса: отстраненно-описательный или участно-деятельный?

- соответственно какой тип словесного претворения мира задействован в каждом конкретном случае – экфратически-описательный или сугубо повествовательный (о том, что для написания истории русской литературы, которая все еще – дело будущего, вопрос о соотношении повествования и описания является отнюдь не праздным, упоминал в одной из последних своих публикаций в «НЛО» М.Л.Гаспаров [13])?

- Особую сложность представляет проблема соотношения литературной фикциональности и словесной «невывышенности».

- И наконец, следует ответить, какие архетипы творческой личности – греческие или библейские, «созерцатель» или «пророк» – становятся основой само- и социоидентификации русских художников

Словесность и *литература* в русской культуре не есть просто исторически сменяющие друг друга стадии, как полагал В. Белинский, выстраивая свою линейно-историческую концепцию [7]. Их внутренние взаимоотношения определяют форму и энергию центральных феноменов русской культуры на всем ее временном протяжении. В определенном смысле вопрос о соотношении *словесности* и *литературы* – это, может быть, главный аспект проблемы русской культурной идентичности, традиционно трактуемой при помощи оппозиции Восток-Запад. «В истории русского мышления, – замечает М. Вендитти – «Восток» и «Запад» – это не просто образы, но термины, отношения и динамика которых являются безусловно плодотворной как для их осознания, так и для самоопределения» [14].

В самом первом приближении я и хотела бы поставить здесь вопрос о соотношении в русской художественной классике XIX-XX вв. творческих принципов *литературы* и *словесности*, пунктирно наметить пути его решения (поскольку связь с *литературой* в особых доказательствах не нуждается, необходимо отметить прежде всего экспликации принципа *словесности*), а затем более пристально и детально рассмотреть нехарактерный для русской культуры случай исключительной «литературности» – творчество В. Набокова. Последний интересен в контексте нашей темы именно системностью и последовательностью воплощения чисто литературных установок: автономности, автореферентности, пластической замкнутости литературного произведения, примату воображения и фантазии (в противовес «невывышенности» и «правде жизни»), авторской оригинальности, первостепенности стилистического совершенства, визуально-статической изобразительности.

Возвращаясь к проблеме удовлетворительного определения литературы (обзор этих дефинитивных затруднений – см.: напр., у Компаньона: 4, с.34-52]), повторим вопрос: в чем смысловой центр, специфика, «литературность» литературы (мы берем, разумеется, «литературность» как качество или систему качеств, а не как эмоциональную оценку; как то, что внутренне характеризует наличный текст, а не то, что в процессе его создания отвергается как штамп или преодолевается как риторическая модель)?

Р.Якобсон, задавшись вопросом о литературности литературы, пришел к необходимости имманентного, собственно лингвистического подхода к ней, свободного от социально-идеологической, культурно-исторической, психологической и всякой иной заданности. Это весьма долго стимулировало литературоведов, в особенности французских.

С моей точки зрения, «литературность» как качественную характеристику художественного текста можно опознавать и интерпретировать с помощью вычлененных и описанных Аверинцевым характеристик (автономность, авторефлексивность, созерцательно-описательная доминанта в противоположность действенно-повествовательной и т.д.), причем непременно подразумевая и наличие другого пути творчества в слове, во многом контрастного и принципиально иного, не завершившегося вместе с эпохой дорефлективного традиционализма, а продолжающего быть конституирующим принципом европейской (и русской – в частности и в особенности) культуры.

Мысленно транспонировать творческие принципы *литературы* и *словесности* в пространство русской классической культуры XIX–XX вв. и рассмотреть, как в этом историческом контексте живут и взаимодействуют «греческие» и «ближневосточные» интенции, – такова, как представляется, очень обширная, но от этого только более насыщенная научная задача.

Цитированная литература

1. Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Аверинцев С.С. Образ античности. – СПб., 2004.
2. Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика литературы. – М., 1983. 3.
3. Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. – Таллинн, 1992. Т. 1.
4. Компаньон А. Демон теории. – М., 2001.
5. Гиршман М.М. К проблеме специфики художественной литературы // Литературоведческий сборник. Вып.1. – Донецк, 1999.
6. Ман де, П. Борьба с теорией // Новое литературное обозрение. 1997. № 2 (23).

7. Белинский В.Г. Общее значение слова литература // Белинский В.Г. Избранные эстетические работы: В 2-х тт. – М, 1986. Т. 1.
8. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П.Чехова). – Тверь, 2001.
9. Лихачев Д.С. Литература – реальность – литература: Статьи. – Л., 1984.
10. Белецкий А.И. Вымысел и домысел в художественной литературе, преимущественно русской // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. – М., 1964.
11. Палиевский П. В. Литература и теория. Изд. второе доп. – М., 1978.
12. Лосев А.Ф. Русская философия // Введенский А.И., Лосев А.Ф., Радлов Э.Л., Шпет Г.Г.: Очерки истории русской философии. – Свердловск, 1991.
13. Гаспаров М.Л. Как писать историю литературы // Новое литературное обозрение. № 59. – М., 2003
14. Вендитти М. Образы «Афин и Иерусалима» у Г.Шпета, Л.Шестова и С.Аверинцева [электронный ресурс]. – Режим доступа к источнику: <http://losev-library.ru/index.php?pid=288>

Анотація

Статтю присвячено теоретичній диференціації “літератури” та “словесності” в концепції С.С.Аверінцева. Пропонується враховувати фундаментальну різницю між творчими принципами “літератури” та “словесності” в процесі аналізу та інтерпретації творів російської класики.

Annotation

The article is devoted to a problem of theoretical differentiation of “literature” and “slovesnost” in the concepts of S. Averintsev. Basic distinction between creative principles of the “literature” and “slovesnost” is offered to take into account in the analysis and interpretation of literary works of Russian classics.

*Стаття надійшла до редакції 21.06.08
Стаття постуила в редакцію 21.06.08*

**ПО «НАТЯНУТЫМ СТРУНАМ» К «ВЫСОКОМУ СМЫСЛУ»
(К проблеме методологии иконичного анализа художественного произведения. На материале рассказа А. П. Чехова «Студент»)**

Интерпретация художественного текста, связанного с сакральной сферой, требует такого подхода, который позволил бы с максимальной осторожностью «вскрыть» глубоко сокрытое, не нарушив гармонии проявления «первичной реальности» [1, с. 102] в реальности эстетической. Наличие сакрального плана многократно расширяет видимые границы понимания текста и побуждает исследователя привлекать инструменты анализа, позволяющие, с одной стороны, увеличить шансы на адекватное прочтение, а с другой – предостеречь от слишком вольных интерпретаций, выходящих за рамки традиции. Такой шанс, на наш взгляд, предоставляет теоретико-литературный анализ с учетом принципа иконичности [см: 2]

Нами был осуществлен иконичный анализ произведений И.С.Шмелева [3; 4; 14]. В данной работе мы намерены показать продуктивность избранного подхода на материале рассказа А.П.Чехова «Студент». Выбранное произведение предоставляет бесценный материал для демонстрации возможностей иконичного подхода. Рассказ особенно интересен тем, что многократно выступал объектом научных рефлексий украинских, российских и зарубежных ученых, в частности М.М.Гиршмана, В.В.Федорова, А.В.Домашенко, Л.В.Дербеневой, В.И.Тюпы, Н.Д.Тамарченко, И.А.Есаулова, Р.Л.Джексона и др. [5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12]. Несмотря на это, возможности теоретического анализа рассказа далеко не исчерпаны.

Следует отметить, что какой бы аспект ни избирался исследователями для теоретического осмысления, в конечном итоге авторы всех интерпретаций подходили к раскрытию «высокого смысла», акцентированного Чеховым в финале. М.М.Гиршман показывает «абсолютную ценность идеи»: «Во внутренне неоднородном чеховском мире и человек может оказаться больше идеи, и идея больше человека, и тем важнее воплощенный в композиционной организации и речевом строе *итоговый*

гармонический синтез, в котором вместе с объединением происходит и “очищение” направляющих человеческую жизнь правды и красоты...» [5, с.360]. В.И.Тюпа заключает, что «высшей точкой самоактуализации личности героя <...> оказывается прорыв сквозь внешнюю данность жизни» [9, с.118]. Н.Д.Тамарченко полагает, что рассказ истории апостола Петра студентом был определенным *испытанием* евангельской правды, и историческая связь – не что иное, как непрерывное руководство жизнью со стороны “правды и красоты” [10, с.62]. Носителем «высшей точки зрения» в рассказе, по мнению А.В.Домашенко, и с этим трудно не согласиться, выступает ни Иван Великопольский, «ни даже Петр», но незримо присутствующий «Тот, кто всегда готов “протянуть” руку ослабевшему духом, чтобы помочь пройти по воде или подняться “на гору” и, поднимаясь понять, что такое “правда и красота” [7, с.22]. В работе особенно подчеркивается, что присутствие «первичной реальности» в рассказе «вовсе не исключает художественности, поскольку, восходя к ней, мы не только не оставляем сферу красоты, но обретаем ее изначальную сущность» [7, с.21]. А.В.Домашенко заключает, что священно-символический смысл в рассказе не формируется автором, а задается «первичной реальностью», и именно к этому «высшему смыслу» апеллирует А.П.Чехов [7, с.21]. С последним утверждением не вполне согласен М.М.Гиршман. В его понимании «апеллирует к смыслам религиозная публицистика и беллетристика, а Чехов – художник слова, он *создает* художественное произведение как явление красоты, как эстетическое проявление «первичной реальности» и высшего смысла в словесной плоти» [13]. В своих рассуждениях М.М.Гиршман развивает мысль Г.Гадамера о том, что эстетическое произведение, будучи мостом через пропасть, разделяющую идеал и реальность, является одновременно и мостом через пропасть, разделяющую не только христианина, иудея, мусульманина, буддиста, но и верующего в Бога и атеиста, а также деиста, теиста и пантеиста: «Эстетическое произведение – это результат сложного взаимодействия созидательных творческих усилий художника и абсолютной Красоты, которая причастна к Абсолюту, и выступает его проявлением в относительном и передается в человеческом творческом усилии, чтобы быть осуществленной и воплощенной идеей» [13].

Подобное состояние дает герою право на выражение собственного отношения к рассказываемому событию («Ах, какая то была страшная ночь, бабушка!» [16, с. 473]).

Совершенно не случайно, буквально через некоторое время после приветствия, Иван Великопольский начинает подробнейшим образом пересказывать евангельское событие отречения апостола Петра. Была ли необходимость в этом, если студент предварительно уточнил, что Василиса накануне присутствовала на службе в храме и слышала двенадцать Страстных Евангелий? Кроме того, в соответствующий рассказу исторический период, видимо, сложно было найти человека, не знающего Евангелия и значимости рассказываемого события. Поведение героя рассказа характеризуются как внутренне и внешне обусловленное. С одной стороны, его действиями руководило сознание своей особой вероучительной миссии по отношению к мирянам в лице двух вдов, с другой стороны, его побуждало чувство самопознания – исследование собственной линии поведения в неожиданно проявившейся ситуации дублирования. Но есть и третья сторона, которая раскрывается именно в том случае, если точка зрения меняется с человекоцентричной на иконичную. Едва герой проявил готовность мысленно обратиться к первообразу, пустить первообраз в свое бытие, как получил мощное энергетическое воздействие со стороны первообраза. Привлечение евангельского сюжета создало тот самый «крутящийся момент», при котором набирается динамика двунаправленного движения образа и первообраза. Следствием энергетического воздействия первообраза стал поворот в эмоционально-сюжетном разворачивании эпизода. Если в начале рассказа помыслы Ивана Великопольского были явно сконцентрированы вокруг чисто физиологических моментов (неудобств, возникших «по случаю Страстной Пятницы»: не ко времени вернувшийся холод, вынужденный голод и общее недовольство ходом жизни), то, как только был вызван к движению первообраз, совершилось кардинальное переосмысление себя относительно неожиданно продублированного события и внешней значимости самого события для настоящего. Произошло именно внутреннее преображение, которое Н.Д.Тамарченко назвал «ошеломляющим духовным открытием» [10, с.60]. Для совершения подобного преображения абсолютно недостаточно личного волевого интеллектуального усилия героя. Маловероятно, как нам кажется,

чтобы внутреннее преобразование такой силы произошло только под воздействием «магнитного поля», сформированного душевным откликом слушательниц, как полагает В.И.Тюпа [9, с.118]. Мы считаем, что всё же решающее влияние на вдов и на студента оказало преображающее влияние первообраза. Энергии первообраза – евангельского события – оказали такое воздействие, что заставили героя заново осмыслить событие историческое и человеческое, в котором предчувствовалась прямая связь с событием, имеющим метаисторический и сверхчеловеческий смысл. Явленная в этом эпизоде *икона* отречения апостола Петра напрямую связана с последующими событиями Распятия Христа и Пасхального Воскресения. Смыслообразующий акцент, безусловно, принадлежит событию, вынесенному за пределы текста. Именно его оптимистический смысл снял угнетающее состояние безотрадной повторяемости и неизменности ужасов, мрака и мглы, доминировавших в первой части рассказа.

В анализируемом эпизоде фактически соплагаются три иконы. Первая – воспроизведенная Иваном Великопольским *словесная икона* новозаветного события – как бы приоткрывает окно в иной мир, впускает в художественный мир сакральную сферу первообразов, заставляет «картину мира» потесниться, предоставить место для художественного развертывания иконы. Вторая икона – это мистически проявленный иконичный *образ* события отречения апостола Петра, а фактически студента Великопольского в настоящем. И, наконец, третья икона *иконичный мыслеобраз* – умопостигаемая икона запечатленного в Евангелии первообраза события, незримо присутствующая над текстом и над художественным миром, которая выступает мерилем духовно-нравственного соответствия персонажей его «правде и красоте».

Иконичное уподобление себя апостолу Петру помогает герою преодолеть сформировавшийся психологический комплекс вины. Следовательно, мотив оправдания апостола Петра в рассказе Ивана появляется из желания оправдать самого себя, свои действия и мысли, несовместимые с предписываемой христианской традицией практикой всяческого воздержания в дни преддверия Страстям: охота на вальдшнепов, нежелание возвращаться домой, сосредоточенность на плотской пище, а не на духовной, другими словами – дань «унылому однообразию повседневности», «бессобытийному и бесперспективному бытию, поглощаемому бытом» [6, с.358-359].

Положение раскаивающегося ситуативно уподобляет Ивана апостолу Петру. Если перед апостолом была реальная угроза наказания или даже расправы, перед лицом которой Петру не хватило человеческих сил устоять, то Иван, поставивший себя в положение Петра («вообразивший себя»), реально и сиюминутно переживает свое отступничество как имеющее место в данный момент, но ощущает двойной страх – перед угрызениями совести и перед мистической повторяемостью событий. Непроизвольно возникшая духовная беседа у костра, появившееся основание для переосмысления себя при сопоставлении с другим, выраженная эмоциональная реакция слушателей («Василиса вдруг всхлипнула, слезы крупные и изобильные потекли у нее по щекам») «не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра» [16, с.474.-475]) стали событийным всплеском, наметившим дальнейшую духовную ориентацию героя. Основание для такого предположения находим в тексте: «И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился, чтобы перевести дух. “Прошное, – думал он, – связано с настоящим непрерывной цепью событий, вытекавших одно из другого”. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» [16, с.474]. Приведенная цитата свидетельствует о том, насколько важным для чеховского героя предстает стремление мыслями и делом преодолеть самого себя, как бы очиститься от уже допущенного греха отступничества. Оказавшись в ситуации выбора, Иван Великопольский, видимо, делает выбор в пользу того пути, который выбрал апостол Петр – служение Правде и Красоте. Откровение открывшейся вдруг иконичности послужило причиной внутреннего поворота и эмоционального подъема. Иван Великопольский неожиданно для себя осознал, что он может уподобиться Петру не только по схожести состояния отступничества, но и по состоянию дальнейшего самозабвенного служения, как студент духовной семинарии, тоже в чем-то “ученик” и “последователь”, значит немного апостол – проповедник «высшего смысла». Возможно, первый в его жизни опыт спонтанной проповеди – душеспасительной беседы – оказался удачным, судя по неподдельной реакции слушательниц. Студент сумел достойным образом передать и мучительность положения апостола Петра, и трагизм, и великую значимость того, «что происходило

девятнадцать веков назад» [16, с.475], и, кажется, остался доволен результатом: «...если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра» [16, с.475]. Внешнее, ситуативное подобие может стать внутренним уподоблением при определенных усилиях. Ведь Иван Великопольский не зря в своем рассказе упомянул, что апостол Петр «страстно, без памяти любил Иисуса...» [16, с.475]. «Любовь к Живому Богу преображает человека воистину, – писал Б.П.Вышеславцев. – Только любовь к реальному и живому существу может преобразить так, как был преображен апостол Павел: “Не я живу, а живет во мне Христос”» [17, с.71]. Основанием для преображения студента могла стать искренняя Любовь к Господу.

«Переход от безнадежности к надежде» в финале рассказа «осуществляется, по мнению М.М.Гиршмана, как художественная необходимость и объективная реальность, внутренне присущая художественному целому и проясняющаяся именно и только в нем» [5, с.360]. Идея, транслированная в художественный мир первообразом, действительно «больше человека» [5, с.360], и герою необходимо пройти процесс «дорастания» до идеи. Завершение духовного пути героя рассказа осталось за текстом (ведь «ему было только двадцать два года»), но намечающееся преображение показано очевидно. Ведь Иван не просто условно представил, но буквально во-образил себя в отрешенного апостола у костра (исследователями отмечается двойное уподобление “Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр” и “стоял Петр и тоже грелся, как вот я теперь” [6, с.186; 11, с.147]), а «во-образить значит воплотить» и «непременно вместе с тем пре-образать себя во что-либо, вкладывать себя во что-либо, ибо живущий в душе образ преображает душу» [17, с.58, 61]. Следовательно, не исключено мысленное перевоплощение, способное подвинуть на дальнейшее утверждение в собственной жизни понимания того, что «правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» [16, с. 475].

В заключении хочется выразить надежду, что предложенная интерпретация покажется перспективной для лучшего понимания мира чеховского рассказа и согласиться с М.М.Гиршманом в том,

что «эстетическая реальность – это не только реальность неба и не только реальность земли, но вновь и вновь создаваемая. И только в таком созидательном процессе существуют “натянутые струны между небом и землей” [13]. Исследователю остается только осторожно их коснуться.

Цитированная литература.

1. Соловьев В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М., 1990.
2. Шкуропат М.Ю. К проблеме иконичности в литературоведении // Литературоведческий сборник. – Вып. 21-22. – Донецк, 2005.
3. Шкуропат М.Ю. Авторские самоопределения в эпосе И. Шмелева «Солнце Мертвых» (заголовок и подзаголовок) // Литературоведческий сборник. – Вып. 14. – Донецк, 2003.
4. Шкуропат М.Ю. Принцип иконичности в литературном анализе // Вестник Донецкого Национального университета. Серия Б. Гуманитарные науки. №1, 2005.
5. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. – М., 2002.
6. Федоров В.В. «Обычное» и «исключительное» в «Студенте» А. П. Чехова. // Природа художественного целого и литературный процесс. – Кемерово, 1980.
7. Домашенко А.В. Гете, Пушкин, Чехов и эстетическое завершение. // Литературоведческий сборник. – Вып. 14. – Донецк, 2003.
8. Дербенева Л.В. Архетип и миф как архаические составляющие русской реалистической литературы XIX века. – Ивано-Франковск, 2007.
9. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. – М., 1989.
10. Тмарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. – Тверь, 2001.
11. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск, 1995.
12. Джексон Р.Л. «Человек живет для ушедших и грядущих» // Вопросы литературы. №8, 1991.
13. Автор с благодарностью приводит размышления М.М.Гиршмана, записанные в ходе обсуждения положений данной статьи.

14. Шкуропат М.Ю. Иконичность художественного образа (на материале произведений И.С. Шмелева). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Донецк, 2007.
15. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности – М., 2004.
16. Чехов А.П. Рассказы и повести. – М., 1979.
17. Вышеславцев Б.П. Этика преображенного эроса. – М., 1994.

Анотація

В статті розкриваються можливості теоретико-літературного аналізу з урахуванням принципу іконичності. Аналіз базується на положенні про цілісну двоєдність художнього світу. Завдяки урахуванню зв'язків між образом та первообразом збагачується інтерпретація художнього змісту тексту. В процесі аналізу виявляється, що вирішальний вплив на сюжетно-емоційний розвиток оповідання здійснюється завдяки енергетичному впливу первообразу.

Annotation

The paper is devoted to theoretical aspect of the literary analysis considering the principle of iconity. The analysis is based on the statement of the bi-unity of the aesthetic world. Taking into account the energetic link between the aesthetic image and the prototype proves that it influences the interpretation of the general idea of the text.

*Стаття надійшла до редакції 7.09.08
Статья поступила в редакцию 7.09.08*

УДК 82'0

Медовников С.В.

ОБ АКТЕРЕ И ПОЭТЕ

Парадокс возникает в том случае, когда две противоположных мысли идут друг на друга в лобовую атаку. Обе мысли верны, но в этом сегменте умственного пространства они несовместимы, хотя их антиподность становится условием их истинности. Единственная возможность избежать крушения заключается в

«разъединении» этих непримиримых постулатов и переводение их на обходные пути в направлении синтеза. Парадокс – это не только неожиданное и странное суждение о чем-либо, но и необычное явление истины в неочевидной форме.

Проблему, которую профессор Федоров представил в виде парадокса, можно сформулировать приблизительно следующим образом: насколько актер готов и может воплотить творческий замысел поэта (в данном случае Шекспира) и «сумеет ли он стать субъектом бытия, сходного с бытием Шекспира».

В сущности, этот вопрос и остается единственным в небольшой статье, которую автор назвал «Парадокс об актере», отсылая нас к первоисточнику – знаменитому трактату Дени Дидро. Мы, в свою очередь, будем следовать этой благородной традиции, не удаляясь от предмета исследования и границ его обсуждения, заданных нашими предшественниками. Настоящие записки следует рассматривать как избирательный комментарий к теоретическому очерку. Можно считать это и диалогом с отложенными и рассредоточенными репликами.

Автор «Парадокса...» с разных сторон и позиций к постановке своего ствольного вопроса, в конце концов, дает на него слишком общий и невнятный ответ, так как в нем ничего не говорится о механизме взаимных превращений. В предложенном виде уравнение не решается, ибо в нем слишком много неизвестных величин. Например, что такое «онтологический потенциал»? В каких единицах он исчисляется и как измерить степень досягаемости или недосыгаемости вершин шекспировского гения? На самом деле, перед драматическим актером, если он уже появился на театральных подмостках, стоят совершенно иные заботы.

Для разъяснения некоторых своих положений приводим большую цитату из обсуждаемой статьи, автор которой попал здесь в самое «яблочко» основной проблемы театра всех времен и народов: «собственно человек» конкретизируется в Шекспире (принимает конкретную форму) как поэт, в М.Чехове – как «актер», в Гамлете – драматический герой. Таким образом, Гамлет – есть онтологическое единство («симбиоз») фабульного персонажа и драматического героя. М.Чехов как субъект человеческого бытия также представляет собой «симбиоз» жизненного определенного (животного) существа и собственно человека. М.Чехов – актер и Гамлет как драматический герой взаимно друг друга осуществляют» [1, с.6].

В этом хорошо структурированном пространстве со строгой иерархией ценностей происходят тщательно спланированные и точно рассчитанные переходы и превращения. Автор выстраивает свои положения аналитически – четко и логически – безупречно. Попытаемся тем не менее воссоздать более объемную картину театрального преобразования и предоставим слово некоторым уже названным лицам – персонажам статьи профессора Федорова. Вот как видит эту ситуацию с «той» стороны гениальный русский актер Михаил Чехов: «Существует одна тайна, которую, увы, не все актеры знают. Она заключается в том, что публика всегда, сознательно или бессознательно, за образом, показываемым артистом, видит того человека, который создает образ. И воспринимает прежде всего человека, – это подчеркнуто, – и от того, приняла или не приняла публика человека – артиста, зависит контакт между зрителями и артистом. Актер будущего, узнав эту тайну, будет работать и думать не только о полученной роли, он будет развивать себя, как человека. Потому что его человеческое излучение становится решающим в каждой роли на протяжении всей жизни [2, с.64].

Публика, конечно, дура. Тем не менее она и только она «делает» спектакль состоявшимся художественным событием. Без этого *vox populi* любое рассуждение об актере остается отвлеченным и неубедительным. Физическое присутствие актера на сцене становится решающим аргументом и имеет перевес над другими компонентами сценического представления. И в этом знаменитый французский философ целиком солидарен с простым русским актером. Дени Дидро в одном из вариантов своего знаменитого трактата «парадокс об актере» приходит к весьма знаменательному обобщению: «Есть три образца, – говорит он, – человек, созданный природой, человек, созданный поэтом, и человек, созданный актером. Тот, кто созданный природой, меньше, чем созданный поэтом, второй меньше, чем созданный великим актером, третий – наиболее преувеличенный из всех» [3, с.279].

Заметим, что Дидро написал это еще в XVIII веке, когда общественное реноме актера было весьма ничтожным. С тех пор произошли тектонические сдвиги в сторону раскрепощения творческой индивидуальности актера. На смену авторитарному, режиссерскому, все настойчивее приходит актерский театр. Актер не желает больше быть всего-навсего слугой, функцией, исполнителем воли драматурга, суфлером, бормочущим чужие слова. Современный

спектакль все меньше и все реже уподобляется памятнику былому величию, а является нам ad hoc возникающий мир, который «знать не знает о былом». Профессия актера становится сугубо созидательной, креативной, независимой. Любая импровизация, попутное изобретение мысли становится нормой, текст пьесы перестает быть священным писанием. Актер уже «не воображает себя в Гамлета», переворачивает бинокль и видит Гамлета на большом отдалении маленьким и жалким человечком, а себя ощущает исполином.

Итак, отодвинем в сторону крайности и вернемся к осевой линии наших рассуждений: Дидро отдает предпочтение великому актеру, а Федоров – великому поэту. Как разрешить этот спор, и в чью пользу будет счет?

Владимир Федоров предоставляет актеру только одну возможность: восходить по следам Шекспира до той отметки, до которой он только и способен подняться. Это восхождение несчастный лицедей должен совершить в одиночку, в темных аллеях онтологических величин. Причем исконная высота a priori объявляется абсолютной и недостижимой. Театр, однако, не кафедра, а муравейник. На помощь актеру приходят не только товарищи по цеху, но и вся тысячелетняя громада наработанного театром опыта сценического созидания.

В некотором роде театр не только воспроизводит и оглашает пьесу, выводя ее в зрительно-осязаемое, субстанциональное состояние, но еще и продолжает, и завершает ее, открывая ворота уже в другую, сценическую жизнь.

Аура сцены, вся атмосфера театрального миротворения удесятеряет силы актера, и в счастливые моменты вдохновения на глазах изумленной публики он, преодолевая свою природную ограниченность, возносится над пространством унылой повседневности. Тем более, что и нет никакого одного «правильного» Гамлета, а есть многочисленные и многоликие образцы – от Пола Скофилда до Олега Янковского.

Теперь, пока еще не воцарилась тишина, не объявляя антракта, освободим сцену от всякого ненужного хлама и оставим на ней только двух главных игроков – актера и поэта.

Последний – первоначок и первоисточник, порождающий слово, мысль, идею, мир, в конце концов. Он – пункт отправления, его замысел единствен и самодостаточен, никто не в силах вторгнуться в его священные приделы. Поэт обращается к миру со своим посланием

лишь в тот момент, который сам изберет безо всякого принуждения. В поэте все уже есть в самый миг творения, ему не надо никакого вспомоществования со стороны, ибо все его упования, сомнения, противоречия и пророчества содержатся в одном месте, и никто не сможет это место отыскать, кроме самого автора.

Актер расколот надвое. В нем тоже сокрыт живой ключ творчества. Его палитра, его кисти и краски – он сам в полный рост и во весь голос, «от гребенок до ног», от первого вздоха до последнего волоса.

Есть горн, огниво, меха, недостает только горячего материала для возжигания огня. Актер (буквально: действующий) ищет его повсюду и находит в слове, в предмете, в мелодии, в пластике, в мимике, в жесте. Нетерпение сердца необходимо поместить в панцирь драматического сюжета.

Поэт может воссоздать образ актера в своем произведении, внести театральное начало в свое творческое поведение. Сумеет ли актер не сыграть, не изобразить, а преобразиться на сцене в поэта в полной мере. Если да, то актер занимает место поэта, и тот становится только частью его внутреннего мира, одной из многих ролей. В этом случае само существование поэта представляется уже не совсем обязательным.

В другом варианте, когда актер не способен стать равновеликим и равнобытийным поэту, мы уже никогда не увидим на сцене подлинника – неутраченного и неурезанного Гамлета, Сирано де Бержерака и т.д. Они на все времена останутся недоовоплощенными. Как же быть и что делать поэту?

А что если мы забудем на мгновение о том, что разделяет актера и поэта и что отличает их друг от друга, а вообразим того и другого в двуедином творческом тандеме, где они пребывают в нераздельном и неслиянном состоянии. Поэт – это сокрытая от зрителя, необнародованная сторона актера, его внутренняя форма. В свою очередь, актер – предельно выдвинутая и обращенная к публике самая очевидная и осязаемая грань творческого поэтического начала.

Актер – это поэт, каждый раз заново и в присутствии почтенной публики сочиняющий все свои реплики и репризы, а поэт – уже в обратном отсчете – актер, оставшийся на сцене в одиночестве, на краю перед пропастью зрительного зала, напрочь забывший текст своей роли и только самим собой, своей речью,

своей пластикой и жестами, телом и всем своим существом стремящийся заполнить зияющую амбразуру пустоты.

Драматический поэт свои слова щедро раздает другим, скромно пребывая в мелком шрифте ремарок. Актер чужие слова выдает за свои, но произносит их так, что никто не усомнится в том, кто здесь автор и протагонист.

В высшей точке своего сценического бытия актер непременно становится поэтом. В моменты глубокого творческого сосредоточения, в окружении своих мотивов и метафор поэт ощущает себя актером своего единственного круглосуточного художественного театра.

В театре одного актера поэт может предстать только в растворенном состоянии, на молекулярном уровне.

В театре поэта актер должен находиться в круге первом среди перемещенных и вымышленных лиц. Актер или умирает в поэте, или уходит со сцены. Поэт расстается с актером как только выходит на сцену. Но, пребывая на сцене нашей жизни в своем настоящем качестве, оба они заслуживают наших аплодисментов.

Цитированная литература

1. Федоров В.В. Парадокс об актере // Литературоведческий сборник. Выпуск 31-32. – Донецк, 2007.
2. Чехов М.П. Литературное наследие: В 2 т. – М., 1986. – Т.2.
3. Дидро Д. Парадокс об актере // История зарубежного театра. Ч.1. – М., 1981.

Анотація

У статті розглядаються деякі специфічні риси творчості поета та актора.

Annotation

Some specific features of creativity of the poet and actor are considered in clause.

*Стаття надійшла до редакції 10.10.08
Стаття поступила в редакцію 10.10.08*

«СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» И ДРЕВНЕАНГЛИЙСКАЯ «БИТВА ПРИ МЭЛДОНЕ»: ИЗНАНКА ВРЕМЕН

В данной статье будут высказаны некоторые соображения, касающиеся такого непростого и перманентно дискуссионного вопроса, как жанровая природа древнерусской поэмы. Целью работы является попытка показать, что несмотря на жанровую многоликость «Слова...», оно должно восприниматься единым и цельным. Должно, исходя из той презумпции, что именно едиными и цельными воспринимались произведения средневековой аудиторией, а значит, в поэме заложено нечто связывающее в одно целое многообразие ее жанровых признаков.

Прежде всего выскажем предположение, что пресловутая жанровая многоликость «Слова...» есть всего лишь автоматическое следствие той историко-культурной ситуации, на которую князь Святослав, произнося свое «злато слово», сетует: «...наниче ся години обратиша...». Думается, что эта фраза выражает глубинную суть «Слова о полку Игореве», его смыслопорождающую доминанту, с учетом которой только и можно приступать к исследованию древнерусского памятника. Емкая в своей краткости, эта фраза как нельзя лучше являет нам картину агонии Киевской Руси, и она же приоткрывает завесу над той причиной, следствием которой является загадочная самобытность «Слова...». Поистине непростая задача выпала на долю сказителя, решившего говорить «по былинамъ сего времени», времени, вывернутого наизнанку, и оказавшегося между молотом настоящего, «прикрытого тьмою» и наковальней прошлого, блистающего дедовской славой...

В свое время М.М.Бахтин, планируя исследование жанровой сущности древнерусской поэмы, в набросках к будущей статье определял основополагающую идею работы как «процесс разложения эпопеи и создание новых эпических жанров» [1, с.517], таким образом акцентируя внимание на одной из ведущих проблем в области медиевистики вообще. Значение решения этой проблемы при изучении столь непростого культурного феномена, как эпоха

Средневековья трудно переоценить. К сожалению, наброски остались набросками: не получившие дальнейшей разработки, они представляют собой не более чем тезисный план, который требует детального рассмотрения.

Для осмысления темы, предложенной Бахтиным, материал «Слова о полку Игореве» предоставляет, конечно, немало возможностей – это факт общеизвестный. Тем не менее, таким же известным фактом является и то, что мы не имеем в своем распоряжении ни одного произведения-предшественника «Слова...», произведения или произведений, принадлежащих (в чистом виде) к разряду «трудных повестей», то есть мы не видим какой-либо динамики, а без наблюдения ее рассмотрение «процесса разложения эпопеи» на материале древнерусского памятника весьма затруднительно. Единственное свидетельство о наличии традиции, на которую опирается «Слово о полку Игореве», мы находим в самом его тексте, где сказитель повествует о Бояне, о способе его словесного действия. Этот факт, конечно, не стоит недооценивать, но упоминания о Бояне в достаточной степени фрагментарны. Это, в свою очередь, побуждает привлекать к исследованию вопроса дополнительный материал.

В качестве такого дополнительного материала в данной работе будет использован материал «малых памятников» древнеанглийской поэзии, в частности поэмы «Битва при Мэлдоне» («The battle of Maldon»). Из всего корпуса «малых памятников» едва ли найдется более сходное со «Словом...» произведение, но подробнее об их сходстве мы поговорим позже.

В рамках данной статьи мы рассмотрим только одну из важнейших частей древнерусской поэмы – зачин в «Слове...», который вызывает нескончаемые споры на протяжении всего двухсотлетия изучения памятника, и остановимся на первой же фразе: «Не лѣпо ли ны бяшетъ, братие, начяти старыми словесы трудныхъ повѣстии о пълку Игоревѣ, Игоря Святъславлича». Сложность этой фразы заключается, прежде всего, в неясности – риторический ли это вопрос или же утвердительное предложение? Решение этой проблемы является важнейшей задачей при исследовании «Слова...», так как от этого зависит сам принцип повествования: следует ли сказитель некой традиции, о которой он говорит, употребляя выражение «старыми словесы», либо он от нее отказывается. Выяснение же интонации первой фразы фактически

невозможно: древние тексты не использовали знаков препинания и с точностью утверждать здесь что-либо можно лишь присутствуя при устном исполнении. Однако положение наше не безнадежно, ибо следующая фраза памятника: «Начати же ся тѣи пѣсни по былинамъ сего времени, а не по замышлению Бояню» проливает свет на этот вопрос. Целая плеяда ученых трактует эту фразу как противопоставление «былин сего времени» не только «замышлению Бояню», но и «старым словесам». Однако здесь явная несообразность: в первой фразе говорится о том, каким образом говорить, в какой форме, во второй же о предмете повествования – «по былинамъ сего времени», иначе говоря, по современной сказителю ситуации, в которой приходится ему вершить свое повествование. Он говорит нам о той ситуации, в которой, во-первых, сам предмет повествования, а во-вторых, сам замысел песнопения будет существенно иным. И «замышление» это четко противопоставляется «былинам», но не «словесам». Ведь далее Боян при песнопении представляется передвигающимся по мифологическому древу, связывающему различные пласты мироздания, тем самым в глубинной сути осуществляя сакральный акт поддержки космического порядка и противостоя Хаосу, подобно жрецу с его мифо-магическим песнетворчеством. В.Даркевич совершенно справедливо отмечает: «Несмотря на трансформацию обрядово-мифологических представлений и внесение конкретных исторических реалий, в фигуре песнетворца прослеживается первобытно-варварская основа, дохристианский субстрат, связывающий его с сакральной областью» [3, с.323]. Но в Бояне «Слова...» это, конечно, уже глубоко скрытый пласт его «замышления». Боян предстает перед нами в образе, уже достаточно далеко от жреческого, в образе песнопевца второй половины XI в., исполнителя «хвалословий», то есть, вероятно, носителем героико-эпической традиции. «Образ Бояна, – пишет А.Чернов, – все же несколько снижен по сравнению с образом архаических шаманов. Три эмблемы «Мысленного Древа» в «Слове» относятся не к трем мирам, а к трем ярусам «срединного мира», [4, с.185]. Это и есть «внесение конкретных исторических реалий», и мы предполагаем, что сказитель «Слова...» отказывается от «замышлений» Бояна в их древнейшей основе, так как уже не может и не хочет воспроизвести их. Но он отказывается и от предмета повествования, описываемого Бояном в виде

«хвалословий», для понимания которых уместна цитата из Бахтина «...события, победители герои... изъеются из современности с ее незавершенностью, нерешенностью, открытостью, возможностью переосмыслений и переоценок. Они подымаются на ценностный уровень прошлого...» [1, с. 461]. Уточняя эти слова, добавим, что предмет здесь, очевидно, должен быть достоин того, чтобы подняться на ценностный уровень прошлого. Сказитель же «Слова...» как раз описывает предмет недостойный – поражение. Учтя вышесказанное, мы увидим, что форма первых двух фраз дает нам возможность считать начало риторическим вопросом со значением утверждения: сказитель не отказывается от старых словес, то есть старой формы, которая есть, видимо, форма героической эпопеи, он отказывается от предмета и «замышления» Бояна. Так же пишет и Бахтин в указанном плане: «Основой жанра остается форма героической эпопеи (прославление героического прошлого дедов и отцов). Но предметом здесь служит выпадение из дедовской славы» [1, с.517].

Данная ситуация ставит перед нами вопрос: как осмыслить нам ее? Здесь мы попытаемся осветить эту проблему, рассмотрев образ князя Игоря, хотя это лишь один из ряда важных аспектов постижения сущности древнерусской поэмы в свете вышесказанного. Для осуществления этой цели мы и привлечем к рассмотрению «Слова...» дошедший до нас отрывок древнеанглийской героической поэмы «Битва при Мэлдоне». Выбор основан на сходстве этих произведений в том, что они посвящены конкретным, зафиксированным в хроникальных произведениях событиям (Ипатьевская и Лаврентьевская летописи с одной стороны и Англосаксонская хроника – с другой). Помимо этого, обе поэмы посвящены поражению – в древнеанглийском случае поражению, нанесенному англосаксам викингами. Однако эти сходные аспекты – лишь общие положения, заключающие в себе важные для нас частные параллели между персонажами поэм – князем Игорем и предводителем англосаксов алдерманом Бюрхтнотом. Изложим вкратце суть древнеанглийской поэмы. У Мэлдона войско англосаксов занимает выгодную позицию у брода через реку Панту и некоторое время удерживает викингов, пока Бюрхтнот не совершает с военной точки зрения ошибку, по своей воле разрешая врагам переправиться. В результате он гибнет, англосаксы терпят поражение. Именно момент этой ошибки

Бюрхтнота важен для нашей темы. В тексте поэмы она описана сказителем так: «ða se eorl ongan/for his ofermode // alyfan landes to fela/ laþere ðeode.» [7]. В.Г. Тихомиров дает следующий перевод этих строк: «отвечал военачальник, // воскичился, // шире место пришельцам // поспешил уступить» [2, с.142]. Мы видим: ошибка Бюрхтнота продиктована тем, что он «воскичился». Если же мы рассмотрим подстрочные переводы поэмы, то увидим, что это слово в очень обобщенном виде передает порыв Бюрхтнота. Так, в переводе У. Керра на современный английский видим: «...Then the earl in his overboldness granted ground too much to the hateful people» [8, с.151] – «...тогда эрл, в своей чрезмерной смелости, уступил слишком много земли ненавистным врагам» (перевод наш – А.Г.). Дж. Р. Р. Толкин дает трактовку, выражающую более суровое отношение к поступку алдермана: «тогда эрл, подчинившись порыву неукротимой гордости, уступил землю врагу, чего делать не следовало» [6]. Во всем этом мы видим разительное сходство поведения Бюрхтнота с реакцией князя Игоря на солнечное затмение. Приведем перевод слов сказителя, сделанный А. Черновым: «обожгло князю ум желание и страсть изведать Дона великого оказалась сильней знамения» [5, с.132]. В повествовании сказителя «Слова...» власть зловещего предзнаменования пересиливает у князя жажда воинского подвига. В обоих случаях перед нами предводители, совершающие ошибку и терпящие поражение, но именно они являются персонажами, вокруг которых разворачивается сказание. В случае древнерусской поэмы именно такой «антигерой» является выразителем нового предмета повествования «по былинам сего времени». Но для обоих памятников, исходя из их текстов, одинаково справедливо высказывание Толкина по поводу рассмотренной выше фразы из «Битвы при Мэлдоне»: «Если разобраться, эти слова представляют собой суровую критику, пусть вполне уживающуюся с лояльностью и даже любовью» [6]. Если верно наше предположение о приверженности сказителя «Слова...» к традиции героической эпопеи, то лояльность – это следствие такой приверженности, критика же – следствие стремления к повествованию по «былинам», а то, что они уживаются друг с другом, – это парадокс, который Бахтин разрешил как «разложение эпопеи и создание новых эпических жанров». Мы согласны с Бахтиным в том, что «Слово о полку Игореве» – представитель

нового эпического жанра, даже рискнем определить его – христианская героическая эпопея. Так же мы определим жанр «Битвы при Мэлдоне». Обосновать же это определение мы попытаемся в ходе критического рассмотрения фразы ученого «разложение эпопей».

В самой семантике слова «разложение» заложена разрушительная тенденция. Но выше уже было высказано предположение, что «Слово...» не разрушало традиционную форму. Исходя из новых реалий, сказитель изменял предмет повествования, но и это не может быть рассмотрено как разрушение традиции. Чтобы это показать, зададимся вопросом, является ли Игорь «антигероем»? И является ли «антигероем» Бюрхтнот? С точки зрения героики, вроде бы являются, в меньшей степени Бюрхтнот, который мужественно погибает рядом со своими людьми, в большей степени – Игорь, который попадает в плен и бежит из него. По замечанию Бахтина, «он ничего не сделал и не погиб» [1, с.518]. Однако эти ситуации не так просты, как кажется. Сначала о Бюрхтноте. Специфическая особенность «Битвы при Мэлдоне» состоит в том, что после описания убийства Бюрхтнота повествование строится таким образом, что картины сражения достаточно ритмично перемежаются с речами оставшихся в живых воинов алдермана. Речи эти дидактического характера и проникнуты идеей стойкости и непреклонности перед лицом смерти, идеей верности вождю (пусть уже и погибшему). Речи очень актуальные во времена скандинавской экспансии! Таким образом, сказитель получает возможность действовать словом, возрождая те героические идеалы, представление о которых, видимо, было тогда уже отчасти утеряно. Но получает он ее именно благодаря тому, что Бюрхтнот стал жертвой своей «неукротимой гордости».

Что же касается Игоря, то он не погиб в битве, но все же, по выражению Бахтина, «претерпел временную смерть» [1, с.518]. Это действительно так, потому что «Игорь-князь пересел из золотого седла в седло невольника-кощеля», да и сама образная система плача в поэме затрагивает и Игоря. Поражение же князя позволяет сказителю произвести словесное воздействие, причем сказитель находится в эпицентре столкновения прошлого и настоящего, т. е. на грани, разделяющей два враждующих мира – в области Хаоса, котрому он противостоит, чем уподобляется архаическому жрецу.

Такое состояние позволяет вернуть поэтическому слову функцию сакральную, которой Боян, видимо, еще обладал, но которой не было уже, судя по зачину, у сказителя «Слова...» Есть веские основания (однако это тема для отдельной работы) отнести слова о возвращении сакральной функции слова так же и к сказителю древнеанглийскому.

Но это возвращение могло стать реальным только тогда, когда героем станет персонаж, потерпевший поражение, ставший жертвой. Необходимо было появление такого персонажа, который, выражаясь условно, пожертвовал бы жизнью (как Бюрхтнот), либо честью, что по средневековому мироощущению хуже физической смерти (как Игорь, говорящий «лучше быть убитым в бою, чем плененным»), ради того чтобы сакральная функция поэтического слова вновь стала доступна сказителю. Таким образом, и Бюрхтнот, и Игорь являются героями, но героями нового типа – христианского. То, что они терпят поражение не из-за нерешительности или трусости, а уступая порыву, который на древнеанглийском звучит как «ofermode» (буквально «избыточный дух»), роднит их с героями древних эпосов, но то, что они становятся жертвами и в таком виде вводятся сказителем в поэму как герои, а их личное поражение служит иным, важным для целой эпохи целям – это уже христианский дух. Такая тонкая смесь мотивов позволяет нам говорить о возникновении нового жанра – христианской героической эпопеи, но это не был процесс разложения эпопеи древней, а ее трансформация на почве взаимодействия старого и нового мировосприятия, характеризующаяся, в частности, вышеуказанной трансформацией эпического героя.

Цитированная литература

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975.
2. Древнеанглийская поэзия. – М., 1982.
3. «Слово о полку Игореве» и его время. – М., 1985.
4. Чернов А.Ю. Хроники изначного времени. «Слово о полку Игореве»: текст и его окрестности. – СПб., 2006.
5. Слово о полку Игореве. – СПб.: Вита Нова, 2006.

6. Толкин Дж. Р. Р. Ofermode. [Електронний ресурс]. Режим доступу: www.tolkien.ru/ofermode.html
7. The battle of Maldon. [Електронний ресурс]: Режим доступу: [www.norse.narod.ru/the battle of maldon. html](http://www.norse.narod.ru/the_battle_of_maldon.html)
8. Ker W. P. The dark ages. N. Y., 1958.

Анотація

Стаття присвячена специфіці епічної творчості в епоху Середньовіччя. Автор розглядає трансформацію образу героя стародавньої епопеї під впливом християнства.

Annotation

The article dedicated to the specific of epic creation in the epoch of dark ages. An author specifies on inevitable transformation of appearance of hero of ancient epic under influencing of christianity.

Стаття надійшла до редакції 16.10.08
Статья поступила в редакцию 16.10.08

УДК 827.161.2

Бадрак Б.М.

ІСТОРІОГРАФІЯ ПАНЕГІРИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ІВАНА ВЕЛИЧКОВСЬКОГО

Література доби Бароко подарувала світу генерацію митців, чії імена уособлюють становлення українського поетичного мислення в XVII-XVIII століттях.

Чи не найяскравішою постаттю, яка акумулює в своїй творчості ренесансну життєрадісність, непідробну увагу до середньовічної спадщини і чисто барокове прагнення відобразити багатогранність світобудови, є Іван Величковський. Актуальність нашого дослідження полягає в тому, що письменницька спадщина майстра протягом трьох віків, як це не парадоксально, не компенсована ґрунтовними предметними дослідженнями. Тож вивчити стан критики панегіричної спадщини Івана Величковського від середини

дев'ятнадцятого до початку двадцять першого століття є найпершою метою наших студій.

Уперше на польсько-латинський панегірик І.Величковського з умовною назвою “*Lucubrationcula*” звернув увагу М.Максимович у статті “Латино-польские сочинения писателей малороссийских”, надрукованій у 1850 р. в альманасі “Киевлянин” [1, с.6]. Ті ж відомості про твір чвертю століття пізніше збережені у роботі М.Сумцова “К истории южнорусской литературы семнадцатого столетия” [2, с.33]. По суті, єдиним кроком в оцінці панегірика до 50-х рр. XX століття стали Тези доповіді Наукової сесії XII КДУ (1955) С.І.Маслова, в яких уперше відзначено, що “літературна спадщина Величковського... обмежується головним чином трьома творами. Серед них – писаний сапфічними строфами латинсько-польський панегірик, піднесений архієпископу чернігівському Лазарю Барановичу...”, що “зберігся в єдиному дефектному (без заголовкового аркуша) примірнику, на останній сторінці його зазначено: “*Lucubrationcula Ioannis Wieliczkowski*” [3, с.4-5].

Поза сумнівом, С.Маслов свідомо номінує цей ораторський твір першим, а тому одним з найкращих у творчому доробку Івана Величковського, найбільш вартісним, полишаючи панегірик до гетьмана Івана Самойловича, датований 1687 р. Учений подає відомості про місцезнаходження “*Lucubrationcul'i*” [1, с.6]), детально описує зовнішні ознаки брошури Івана Величковського, як- то: кількість, формат сторінок, шрифт, зв'язок заставки з адресатом, Лазарем Барановичем; завдяки водяному знаку паперу встановлює приналежність панегірика до ряду інших українських рукописів і видань на зламі двох століть. Відсутність заголовкового аркуша дозволила науковцю висунути, на наш погляд, дуже переконливу версію про час і місце друку “*Lucubrationcul'i*” – між 1680 і 1683 рр. в Чернігові. С.Масловим здійснено також побіжний огляд літературної форми панегірика, який “становить польські, частково макаронічні, з домішкою латинських речень, вірші, що складаються з 272 рядків, поділених на 68 сапфічних строф” [1, с.7]. У процесі його ідейно-тематичного аналізу мотив воскресіння патрона Барановича, євангельського Лазаря, літературознавець сполучає з провідною біблійною думкою про пшеничне зерно, “що вмирає в землі й приносить, відродившись, великий здобуток” [1, с.7]. На цій підставі медієвіст провів цікаву паралель з панегіриком Лаврентія Крщоновича “*Redivivus Phoenix*” (1682-1684 рр.), де

мотив воскресіння Лазаря поєднано з чудодійною відтворювальною силою птаха. Порушується і питання образної системи “Lucubratiuncul’и”, витоки якої слід шукати в Античності. В інтерпретації ж Іваном Величковським євангельських подій С.Маслов відзначає штучність, характерну для доби Бароко, позбавляючи ваги роль авторського вимислу, що пропонує абсолютно нові пояснення тих чи інших явищ. Оцінка С.Масловим так званої другої частини панегірика обмежується лише сюжетним переказом. Констатуючи відсутність у науковій літературі аналізу творчості Івана Величковського, С.Маслов відзначає, що “найбільш пощастило щодо цього двом, до певної міри, другорядним, творам... так званим “Віршам про Дедала”... на честь гетьмана Самойловича та збірнику дрібних поезій з рукопису Києво-Софійського собору № 362. Так, вже у літописі Самійла Величка не тільки описується факт піднесення в дар гетьману Величковським образу “патрона его Преподобнаго Іоанна Кушника, зъ приложеніємъ подъ нимъ своей композитури сицевихъ вѣршов” [4, с.9], а й, з поваги відомого історика до мужа “благодати Божія и мудрості” [4, с.9] повного, друкується весь текст панегірика. Позбавлені будь-яких коментарів, “Вірші про Дедала”, окреслюючи власне історичний спектр зацікавлень літописця, з’являються у рукописі літопису 1720 р., а вперше потрапляють до набору в році 1855– і в тому заслуга Самійла Величка неоціненна.

“Окреме” місце серед робіт Івана Величковського надає “Дедаловим віршам” Євген Юрій Пеленський у раритетному виданні його творів 1943 року. Дослідник встановлює дату їх написання, відштовхуючись від уже знайомих літописних даних. Акцентуючи увагу на особливості літератури бароко– органічному поєднанні античних і християнських мотивів, Є.Ю.Пеленський визначає жанр цієї поезії як рефлексійної, причому через неприйняття ознак панегірика. Як це не дивно, літературознавець суперечить сам собі, адже рефлексійність– риса, притаманна, в більшій чи меншій мірі, всьому словесному бароковому мистецтву. Декодування ж ідейних засад твору: плекання честі Божої, непохитності зовнішньої та внутрішньої політики– спонукає вченого здійснити вдалий висновок про те, що “Вірші про Дедала” – “політичні погляди не одного лише Величковського, але й ширших кругів українського громадянства, а щонайменше його патріотично настроєного духовенства, для якого “покой в милій

Отчизні” та “слава, оздоба, подпора милій Отчизні”– не були порожніми звуками” [5, с.41].

Вагомим внеском у дослідженні письменницької спадщини українського бароко є перше видання творів Івана Величковського (1943) з упорядкуванням і передмовою Є.Ю.Пеленського. У вступній статті порушуються питання авторства, майстерності Величковського- перекладача, літературні джерела епіграм, світоглядна позиція у “Вірші Гетьманові Самійловичові”, зв’язок між емблематичними творами та двома збірками Іоанна Величковського з українською антологією 1670-80 рр.

Огляд праць середини ХІХ – середини 50-х рр. ХХ ст. дозволяє дійти певних висновків: роботи дослідників старовинної української літератури до кінця ХІХ століття більшою мірою описові й обмежуються хіба що ідентифікацією авторства творів Івана Величковського. Проте розвідки поч. ХХ століття набувають уже ознак критичного аналізу. Ученими вперше видаються твори Івана Величковського, окреслюються тематичні обрії, визначаються жанрові й версифікаційні особливості, дається оцінка поезії митця з позиції барокової естетики– словом, ті провідні тенденції, що матимуть розвиток у наступні десятиріччя.

Природа соціальних мотивів творів старожитнього письменства досліджується у томі першому “Історії української літератури” (1967) за редакцією Л.Є.Махновця. Визначається сервілістичний характер панегіричної літератури через нічим не виправдану, на наш погляд, думку редакторів про втрату “почуття міри, історизму, життєвої правди, а в їх авторів– ширості і людської гідності” [6, с.453]. Навряд чи це можна пристосувати до прогресивних поезій Івана Величковського, так званих “Віршів про Дедала” й “Lucubratiuncul’и”: патріотичні мотиви, настійні заклики до реалізації віри у конкретній діяльності, відстоювання просвітницьких ідей актуальні й дотепер.

Отже, роботи періоду “відлиги” ґрунтовніше розглядають панегірики митця у контексті барокової культури на ідейному, тематичному й версифікаційному рівнях і, незважаючи на певний кон’юнктурний “наліт”, прагнуть об’єктивно оцінити твори майстра.

Друге видання поетичної спадщини Іоанна Величковського за редакцією В.П.Колосової та В.І.Крекотня засвідчує на різних рівнях- атрибутивному, композиційному, складовому, історіографічному– оцінку діяльності поета. Вагомою є

характеристика С.Масловим, В.Колосовою і В.Крекотнем поетичного доробку письменника, а саме: рукописних збірок 1690-91 рр., обох зшитків Софійського збірника, віршів до Івана Самойловича та “Нічної праці” Величковського. Так, С.Масловим уперше оголошується [7, с.5] опис, місцезнаходження, ідейно-тематичні обрії панегірика “Lucubratiuncula” [7, с.6-9], провідні мотиви “Зегара...” і “Млека...”.

У суперечності між духовним і світським началом дослідники 70-х вбачають “чи не основну психологічну пружину” Івана Величковського, а в ній і своєрідну реалізацію ліричного героя, і наскрізні мотиви його лірики, і високий патріотизм, і соціальні симпатії поета.

Подією у величковськознавстві можна вважати монографію М.Грицяя, В.Микитася й Ф.Шолома “Давня українська література” 1978 року видання, в якій сконденсовано найважливіші біо-бібліографічні відомості з життєвої і творчої діяльності Іоанна Величковського, суголосні з роботою В.Колосової, В.Крекотня, а також здійснено огляд багатой спадщини поета. Панегірик до гетьмана Самойловича, під умовною назвою “Змишляють поетове” [8, с.242], розглядається на ідейно-тематичному рівні під призмою релігійно-моралізаторських тенденцій як неодмінної риси барокової поезії XVII ст.

Величковськознавство 70-х рр., як жоден інший період, дає нам повне право констатувати, при всій його суперечливості, численних закидах у формалізмі, вагомий ривок уперед: воно запропонувало нові біо-бібліографічні відомості, повну поетичну спадщину митця, розгляд її під призмою барокової естетики з обов’язковим урахуванням рівня авторської свідомості.

У першому томі “Історії української літератури”(1987) окреслено витoki афористичності поезій Івана Величковського (збірник Антонія “Пчола” XII-XIII ст.), панегіриків Іоанна як “простір для висловлювання прогресивних суспільно-політичних ідеалів і навіть конкретних вимог від імені тих чи інших кіл суспільства людям, наділеним владою” [9, с.129].

Досліджуючи природу запозичень у поезії Івана Величковського, Д.Наливайко відмічає “ускладнені метафори й кончетто, ефектні контрасти й риторичні фігури, тяжіння до алегоричного вираження думки й пишного декору, емблеми, оксюморони...” [9, с.147], що,

завдяки напруженому опрацюванню піїтом, позбавляються рис наслідування й набувають оригінальності.

Нова оцінка життєвої і творчої активності Івана Величковського визнаними українськими медієвістами М.Грицаєм, К.Микитасем і Ф.Шоломом відображена в академічному виданні “Давня українська література” (1989). Аналіз панегіричної спадщини вже розглядається з позицій барокової естетики: використання латинізмів із Біблії й Овідія, античних героїв- богів і героїв. Встановлюється точна дата написання “Lucubrationcul’и”, наголошується на її польськомовності в друкованій формі.

Визнає непересічну роль творчої спадщини Івана Величковського у процесі самоусвідомлення української поезії в XVII– XVIII століттях і Богдана Крися. У праці, вміщеній у томі ССХІV Записок Наукового товариства ім. Т.Шевченка (1992), констатується моральний занепад у панегіриках російським царям й особливо в поезіях барокового майстра як неодмінна ренесансна риса віршової барокової творчості. Панегіризм Б.Крися розглядає як “вищу санкцію античного ідеалу” [11, с.47] з його ідейною заданістю та розвиненістю художньої барокової мови.

Реабілітації польськомовної української поезії кінця XVI– початку XVIII століття присвячена дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук Р.П.Радишевського (1996). Медієвіст розглядає панегірик Івана Величковського “Lucubrationcula” як “двостороннє культурне надбання українців і поляків” [12, с.55]. Відповідаючи основним засадам поетики й риторики, “Нічна праця...” видатного українського барокового автора, завдяки “асоційованому концепту в біблійній історії до особи архієпископа” [12, с. 50], втіленому в античних мотивах і топосах, прославляє духовну й літературну діяльність Лазаря Барановича. “Lucubrationcula”, на думку Р.П.Радишевського, відображає інспірованість національної творчості зарубіжними знахідками.

Питання рідкісних поетичних польськомовних українських творів XVIII ст., зокрема “Lucubrationcul’и...”, порушується Ростиславом Радишевським, автором монографії “Polskojęzyczna “poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku” (1996). Порівнюючи “Нічну працю” Величковського з не менше відомим панегіриком Лаврентія Крцоновича “Redivivus Phoenix”, літературознавець розкриває особливості сюжету “Lucubrationcul’и”, опертого на біблійний сюжет воскресіння

Лазаря: про пшеничне зерно, що, кинуте в землю, дає щедрий врожай, та ідентичність імені мецената Величковського– все це, за словами Р.Радишевського, безперечні ознаки барокової літературної моди в доробках давньоукраїнських митців.

Дослідженню семантики найуживаніших топосів української барокової літератури, крила зокрема в творчості Івана Величковського на матеріалі панегірика до Івана Самойловича, присвячено роботу Л.Ушкалова. Медієвіст відстоює прихований у ньому православний ейдос “потвердження віри добрими вчинками” [13, с.47].

Панегірична творчість Івана Величковського під проєкцією впливу культури польської розглядається відомим істориком української літератури Г.Грабовичем. На думку науковця, прийняття Іваном Величковським польських вербальних і літературних моделей, застосованих у панегірику до Лазаря Барановича, свідчення активної боротьби поета “за вдосконалення літературної техніки” [14, с.147]. Дослідника непокоїть невирішене питання політичної орієнтації та проявів національної свідомості у “Віршах до гетьмана Самойловича” Івана Величковського. Г.Грабович обґрунтовано наголошує на центральній проблемі білінгвізму в українській літературі XVII-XVIII ст., втіленій у писаному польською мовою панегірику Івана Величковського Лазарю Барановичу.

Стаття В.Крекотня ”Художність давньої української прози XVII– XVIII ст.” констатує реалізацію в панегіричній спадщині Івана Величковського “образу ідеального володаря” [15, с.117]. На слушну думку науковця, ідейний мотив, закладений в образі гетьмана Самойловича, відповідає програмі “вимог до нього...від імені тогочасного громадянства” [15, с.118], стурбованого тиском на свого улюбленця з боку опозиції.

Інтерес до непересічної постаті барокового майстра слова засвідчує і сьогодення. Дослідженню явища синкретизму поезії та прози в українській літературі барокової доби присвячено дисертаційне дослідження К.Борисенко [16], у якому на матеріалі українсько- і польськомовних текстів XVII-XVIII ст., Івана Величковського зокрема, доводиться потужність впливу тогочасної риторичної традиції на композиційні, тематичні та жанрові особливості його поезії. Прозові вкраплення до панегіричних текстів митця пояснюються неоціненною роллю проповідницького жанру з його неодмінним атрибутом – образом добропорядного християнина, вартого наслідування.

Таким чином, огляд сучасних праць, присвячених панегіричній спадщині І.Величковського, засвідчує нові аспекти дослідження теми. Глибоко вивчається механізм творчої лабораторії письменника: з'ясовується характер формального пошуку, встановлюються генетичні зв'язки з Античністю, національною традицією і польськомовною поетичною спадщиною. Літературознавцями формулюються телеологічні засади Івана Величковського, встановлюється відповідність між розвитком вірша і характером відчуття світу поетом, підкреслюються невичерпні можливості слова, пріоритетність поетичної гри. Нових орієнтирів також набуває розгляд системи топосів панегіриків.

Цитована література

1. Величковський І. Твори. К., 1972.
2. Сумцов Н. К истории южнорусской литературы семнадцатого столетия, вып. I. Лазарь Баранович. – Харьков, 1885.
3. Маслов С. І. Український письменник кінця XVII – початку XVIII ст. Іван Величковський. – Наукова сесія XII. Тези доповідей. Секція філології.–К., 1955.
4. Величко Самоиль. Лѣтопись событій Югозападной Россіи въ XVIIмъ вѣкѣ.–К., 1855.
5. Пеленський Є. Ю. Іван Величковський // Величковський Писання.–К.–Л., 1943.
6. Історія української літератури: У 8 т. – К., 1967. – Т.1. Давня література (XI-I пол ХУІІІ ст.).
7. Маслов С. Маловідомий український письменник кінця ХУІІ – початку ХУІІІ ст. Іван Величковський (До історії стилю барокко в давній українській літературі). // Величковський І. Твори. – К., 1872.
8. Грицай М. С., Микитась В. Л., Шолом Ф. Я. Давня українська література. – К., 1978.
9. Історія української літератури: В 2 т. / За ред. І. О. Дзевєріна. – Т.1. – К., 1987.
10. Наливайко Д. Барокко європейське, барокко українське // Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність. – К., 1988.
11. Криса Б. Характер самоусвідомлення української поезії у ХУІІ-ХУІІІ століттях // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Т. ССХІУ. – Л., 1992.

12. Радишевський Р. П. Польськомовна українська поезія кінця ХУІ – поч. ХУІІІ століття. – Автореф. дис... доктора філол. наук. – К., 1996.
13. Ушкалов Л. Іконосфера українського бароко як міф про людське існування // Слово і час. – 1997. – №5-6.
14. Грабович Г. До історії української літератури. – Вип.1.–К., 1997.
15. Кречотень В. І. Вибрані праці. – К., 1999.
16. Борисенко К.Г. Явище синкретизму поезії та прози в українській літературі барокової доби: – Автореф. дис... канд. філол. наук – Харків., 2003.

Аннотація

В статтє представлен детальний анализ изучения отечественным литературоведением панегирических произведений староукраинского писателя, мастера визуальной поэзии семнадцатого столетия Ивана Величковского. Впервые в истории национальной литературно-критической мысли дается периодизация историографии панегириков творца и охарактеризованы важнейшие ее этапы.

Annotation

The article introduces a detailed analysis of native literature criticism study of Ivan Velychkovsky's panegyric works, old-Ukrainian writer, the master of visual poetry of 17th century. The first time in history of national literature criticism conception there were presented the periodization of author's panegyric historiography and description it's most important stages.

*Стаття надійшла до редакції 18.10.08
Стаття поступила в редакцію 18.10.08*

СЕРГІЙ МАСЛОВ – ДОСЛІДНИК ПАНЕГІРИЧНОЇ СПАДЩИНИ ІВАНА ВЕЛИЧКОВСЬКОГО

У спробах розв'язати код національної культури вітчизняне літературознавство упродовж свого становлення й розвитку повсякчас зверталось до перехідної епохи Бароко – періоду гострих соціальних зрушень, що знайшли своє відображення у всіх сферах суспільного життя. Чи не найяскравішою постаттю, яка акумулює в своїй творчості ренесансну життєрадісність, непідробну увагу до середньовічної спадщини і чисто барокове прагнення відобразити багатогранність світобудови, є Іван Величковський, увага до письменницької спадщини якого протягом трьох віків, як це не парадоксально, не компенсована ґрунтовними предметними дослідженнями. Надійним фундаментом для низки історико-літературних розвідок, присвячених творчій активності давнього українського панеґіриста, є праці С.І.Маслова. Тож дослідити їх є найпершим завданням наших студій.

Оформлені у 1690-91 роках (з огляду на зауваження самого автора про характер даних поетичних зразків як “прошлых лѣт... праца” [1; с.69]), рукописні збірки “Зегар з полугегарком” і “Млек[о], от овцы пастыру належное” у найбільш комплектному своєму вигляді побачили типографію лише у 1972 році. Очевидно, сподівання вже не молодого пресвітера Успенської церкви Іоанна Величковського на допомогу у цій справі ритора Києво-Могилянської колегії, власника друкарні, Л.Барановича не справилися. Однією з причин могла бути криза у фінансових справах Барановича, кого Антоній Радивилівський величає не інакше як “ясне превелебный епископе чернѣговській” [2; с.1716], що назріла ще у 60-ті рр. XVII ст. Аналізуючи стан роботи типографій, “найвидатніший представник нового типу української проповіді у другій половині XVII ст.” [3; с.148], української митрополит у листі до Варлаама Ясинського віщує її майбутнє: “Я совершенно доволенъ обычною успѣшностію ея, лишь бы хорошо дѣлалось; но завтра не накормить” [4; с.22]. У такий спосіб автор “Труб словес проповѣдных” наче виправдовує власну категоричність у ставленні до неприбуткових видань, наклад яких

цілком би задовольняв, за словами С.Маслова, лише “блиск і могутність вищих кіл українського суспільства” [1; с.14]. Крім того, має місце далеко не першорядне значення емблематичної поезії як такої, висловлене Барановичем у раніше згаданому документі: “Ежели у насъ были...рѣзныя дощечки (образки), то вышла бы у насъ эмблематическая поэзія; впрочемъ, меня это мало занимаетъ...” [3; с.23-24]. Так чи інакше, силами самого Івана Величковського у співпраці з “Towarzystwo(m) Kunsztu Typographskiego” [1; с.46] між 1680 і 1683 роками у Чернігові, як переконливо стверджує С.Маслов [5; с.9], був виданий польсько-латинський панегірик з умовною назвою “Lucubrationcula”. Уперше на нього звернув увагу М.Максимович у статті “Латино-польские сочинения писателей малороссийских”, надрукованій у 1850 р. в 3-й книжці альманаха “Киевлянин” [1; с.6]. Ті ж відомості про твір чвертю століття пізніше збережені у роботі М.Сумцова “К истории южнорусской литературы семнадцатого столетия” [6; с.33]. Проте єдиним кроком в оцінці панегірика протягом 30-х рр. XVIII- 50-х рр. XX століття стали Тези доповіді Наукової сесії XII КДУ (1955) С.І.Маслова, в яких уперше відзначено, що “літературна спадщина Величковського... обмежується головним чином трьома творами. Це, по-перше, писаний сапфічними строфами латинсько-польський панегірик, піднесений архієпископу чернігівському Лазарю Барановичу...”, що “зберігся в єдиному дефектному (без заголовкового аркуша) примірнику, на останній сторінці його зазначено: “Lucubrationcula Ioannis Wieliczkowski” [7; с.4-5]. Крім “Lucubrationcul’и”, Величковському належать ще два слов’яно-українські збірники... “Зегар цілий и полузегарик” і “Млек[о], от овцы пастыру належноє” [8; с.4-5]. Поза сумнівом, дослідник свідомо номінує цей ораторський твір першим, а тому одним з найкращих у творчому доробку Величковського, найбільш вартісним, полишаючи панегірик до гетьмана Івана Самойловича, датований 1687 р., і послідовно обґрунтовує свою думку. У статті, присвяченій маловідомому українському письменнику кінця XVII–початку XVIII ст., щоправда, надрукованій із майже двадцятирічним запізненням у сімдесятих роках, С.І.Маслов відхиляє завісу на “Lucubrationcul’у”. Учений подає відомості про місцезнаходження літературної пам’ятки (“Древлехранилище” Центрархіву РСФСР у Москві в складі бібліотеки колишнього “Московского главного архива министерства иностранных дел” під

шифром Обол. Ин. печ., № 280” [1; с.6]), детально описує зовнішні ознаки брошури Величковського, як- то: кількість, формат сторінок, шрифт, зв'язок заставки “Агнець божий”, що передує тексту, з адресатом, Лазарем Барановичем; завдяки водяному знаку паперу філіграні “Ad mode pariet”, встановлює приналежність панегірика до ряду інших українських рукописів і видань на зламі двох століть. Відсутність заголовкового аркуша дозволила науковцю висунути, на наш погляд, дуже переконливу версію про час і місце друку “Lucubratiuncul’и” – між 1680 і 1683 рр. в Чернігові. С.Масловим здійснено також побіжний огляд літературної форми панегірика, який “становить польські, частково макаронічні, з домішкою латинських речень, вірші, що складаються з 272 рядків, поділених на 68 сапфічних строф” [1; с.7]. У процесі його ідейно-тематичного аналізу мотив воскресіння патрона Барановича, євангельського Лазаря, літературознавець сполучає з провідною біблійною думкою про пшеничне зерно, “що вмирає в землі й приносить, відродившись, великий здобуток” [1; с.7]. На цій підставі медієвіст провів цікаву паралель з панегіриком Л.Крщоновича “Redivivus Phoenix” (1682-1684 рр.), де мотив воскресіння Лазаря поєднано з чудодійною відтворювальною силою птаха. Порушує дослідник і питання образної системи “Lucubratiuncul’и”, витoki якої пропонує шукати в Античності. В інтерпретації ж Величковським євангельських подій С.Маслов відзначає штучність, характерну для доби Бароко, і позбавляє ваги ролі авторського вимислу, пропонуючи абсолютно нові пояснення тих чи інших явищ. Так, причина воскресіння Лазаря, що криється в суголосності імен сестри святого й Божої Матері, не що інше як прояви “маріїнської” тематики – однієї з найбільш продуктивних у Величковського. Оцінка С.Масловим так званої другої частини панегірика обмежується лише сюжетним переказом. Справжньою вартістю останнього є перелік творів-присвят Л.Барановичу за визначні заслуги на літературній ниві, серед яких трактат І.Галятовського “Stary Kosciol zachodni”, “Тріода цвітна” Л.Крщоновича, “Лѣтопись...” С.Величка [1; с.8].

Констатуючи відсутність у науковій літературі аналізу творчості Івана Величковського, С.Маслов відзначає, що “найбільш пощастило щодо цього двом, до певної міри, другорядним, творам... – збірці дрібних поезій з рукопису Києво-Софійського собору № 362 та “Віршам про Дедала”... на честь гетьмана Самойловича. Попри те, що

роботи дослідників старовинної української літератури аж до середини ХХ ст. здебільшого описові й почасти обмежуються ідентифікацією авторства малих форм Івана Величковського, розвідки С.Маслова, як і В.Перетца, Д.Чижевського, Є.Пеленського, набувають уже ознак критичного аналізу. С.І.Масловим зокрема окреслюються тематичні обрії панегіриків, встановлюються дата їх написання та місцезнаходження друку, а також генристичні, ідейно-тематичні та стильові особливості, дається оцінка поезії митця з позиції барокової естетики – словом, ті провідні тенденції в українському літературознавстві, що матимуть розвиток у наступні десятиріччя.

Цитована література

1. Величковський І. Твори. – К., 1972.
2. Радивилівський Антоній. Огородок... (Рукопис). – Т. II.
3. Крекотень В. Українська ораторська проза другої половини XVII ст. як об'єкт літературознавчого вивчення // Крекотень В.І. Вибрані праці / За ред. О.Мишанича. – К., 1999.
4. Письма преосвященнаго Лазаря Барановича. – Чернигов, 1865.
5. Маслов С. Маловідомий український письменник кінця XVII – початку XVIII ст. Іван Величковський (До історії стилю барокко в давній українській літературі) // Величковський І. Твори. – К., 1972.
6. Сумцов Н. К истории южнорусской литературы семнадцатого столетия. Вып. I. Лазарь Баранович. – Харьков, 1885.
7. Маслов С. I. Український письменник кінця XVII – початку XVIII ст. Іван Величковський // Наукова сесія XII. Тези доповідей. Секція філології. – К., 1955.
8. Колосова В.П., Крекотень В.І. До питання про життя і творчість Івана Величковського // Величковський І. Твори. – К., 1972.

Анотація

В статтю пропонується детальний аналіз вивчення української літератури С. Масловим панегіричних творів староукраїнського письменника, майстра візуальної поезії XVII століття Івана Величковського.

The article introduces a detailed analysis of native literature criticist S.Maslov of Ivan Velychkovsky's panegyric works, old-Ukrainian writer, the master of visual poetry of 17th century.

Стаття надійшла до редакції 18.10.08

Стаття поступила в редакцію 18.10.08

УДК 82.091

Н.П.Иванова

ОБРАЗ ВЕЧНОГО ЖИДА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ РОМАНТИКОВ

Образ Агасфера (Вечного Жида) привлекал писателей различных стран и эпох. Поражает обилие имен прозаиков, драматургов и поэтов, посвятивших свои произведения Вечному Жиду: в немецкоязычных странах это К.Шубарт, Л.Арним, А.Шамиссо, А.Шлегель, К.Брентано, Б.Ауэрбах, Н.Ленау, К.Гуцков, С.Хеллер, Э.Толлер; в Англии – У.Вордсворт, П.Шелли, Р.Бьюкенен, Дж.Р.Киплинг, Дж.Голсуорси; во Франции – П.Беранже, Э.Сю, Дюма-отец, Г. Аполлинер; в Дании – Х.К.Андерсен, Ф.Палудан-Мюллер; в Швеции – Ю.А.Стриндберг, П.Лагерквист; в Испании – Висенте Бласко Ибаньес; в Венгрии – Фёрёшмарти; в США – Марк Твен, О'Генри и многие, многие другие.

В художественной литературе образ Вечного Жида представлялся то неутомимым странником, то неистовым борцом за веру, то непреклонным моралистом, страдающим от мировой скорби; благодетелем и спасителем, олицетворяющим идею любви и взаимопонимания между людьми, злым духом, провозвестником конца света, иногда – революционером прометеевского типа, символической фигурой, олицетворяющей несправедное преследование евреев, а еще – собирательным образом коллективного греха еврейского народа, который приговорен к вечному рассеянию и к жизни без родины [1].

Как известно, первым проблему изучения традиционного сюжета на разных этапах становления культурного сознания

сформулировал А.Н.Веселовский, отмечая, что «и мотивы, и сюжеты входят в оборот истории: это формы для нарастающего идеального содержания. Отвечая этому требованию, *сюжеты варьируются*: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом <...> новое освещение получается от иного понимания, стоящего в центре типа или типов (Фауст). Этим определяется отношение личного поэта к традиционным типическим сюжетам: его *творчество*». Кроме того, интерес в различные эпохи к определенным мотивам, сюжетам, образам Веселовский объясняет либо «единством психологических процессов, нашедших в них выражение», либо «историческими влияниями» [2, с.304-305], определенной исторической ситуацией, побуждающей автора обращаться, возвращаться к тем или иным образам, уже существовавшим ранее.

Занимаясь изучением проблемы традиционных сюжетных структур, Ю.Г.Котариди приходит к выводу, что традиционные структуры могут трансформироваться в любом жанре, в соответствии с его закономерностями. Они демонстрируют удивительную гибкость, распадаясь на мотивы, образы или, напротив, взаимодействуя между собой. Зачастую сюжетные вариации воспроизводят опыт нескольких поколений освоения сюжета, каждое из которых прибавляет к исходной трактовке что-то новое [3, с.5].

А.Е.Нямцу в книге «Основы теории традиционных сюжетов» выделяет некую «формально-содержательную доминанту» в содержательной структуре традиционного сюжета, являющуюся исходным моментом принципиального переосмысления образца в различные эпохи различными нациями. Однако в вариантах традиционных сюжетов, по утверждению автора, часто осуществляется соединение, наложение и ассоциативно-символическое сближение нескольких семантических полей, каждое из которых, взятое в отдельности, значимо само по себе. В результате этого взаимодействия происходит идейно-эстетическое обновление и обогащение общеизвестных констант: изменяются традиционные пространственно-временные характеристики сюжета, национализируется его образная система, универсальные сюжетные схемы насыщаются предметно-бытовыми реалиями заимствующего континуума [4, с.50-52, 75].

Несмотря на столь разносторонние исследовательские характеристики традиционных сюжетов, А.Е.Нямцу находит в них общие знаменатели и вводит, в частности, понятие «агасферовского комплекса», под которым понимает «такое нравственно-психологическое состояние бессмертного индивидуума, при котором обладатель вечной жизни проходит через бесконечно повторяющееся количество однотипных ситуаций и состояний, вследствие чего они полностью утрачивают свою поведенческую и эмоционально-психологическую новизну. <...> В результате этого вечная жизнь начинает восприниматься как мучительное наказание: бессмертный оказывается изолированным от мира людей, обреченным на одиночество, и как следствие – перестает ценить будущее, живя в замкнутом, постоянно повторяющемся настоящем» [5, с.199].

Как кажется, неудовлетворенность действительностью, а также ощущение невозможности выразить свой внутренний мир в традиционных формах заставляют русских романтиков создавать свой миф, основываясь на богатом опыте западноевропейской литературы, а также славянского фольклора.

Поэтому в нашем исследовании предполагается рассмотреть особенности изображения образа Агасфера в творчестве В.А.Жуковского («Агасфер, Странствующий жид»), В.Ф.Одоевского («Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi»), Е.А.Баратынского («Перстень»), Н.А.Мельгунова («Кто же он?»), Н.В.Гоголя («Страшная месть»). В задачу статьи входит анализ специфики романтического восприятия образа, особенностей его идейной и поэтической трактовки русскими романтиками. В частности, эта специфика связана с интересом романтического сознания к инфернальному, сверхъестественному, которое оказывало ощутимое влияние на формирование повествовательного сюжета.

Целесообразным считаем обратиться к истокам возникновения мифа о Вечном Жиде. Миф об Агасфере основан на христианской легенде позднего западноевропейского средневековья, согласно которой он отказал в отдыхе Иисусу Христу, несущему на Голгофу свою тяжелую ношу. За это на него (Вечного Жида) наложено проклятие: он вынужден скитаться по миру, дожидаясь второго пришествия Христа, единственного, кто может избавить его от мук жизни [6, с.30; 7, с.34].

По утверждению С.Аверинцева, «структурным принципом легенды об Агасфере является двойной парадокс, когда темное и светлое дважды меняются местами: бессмертие, желанная цель человеческих усилий, в данном случае оборачивается проклятием, а проклятие – милостью (возможностью искупления)» [6, с.31].

Близким к мифологическим представлениям предстает образ Агасфера в неоконченной поэме В.А.Жуковского «Агасфер, Странствующий жид». Он изображен мучеником: «Богообидчик, / Проклятью преданный, лишенный смерти / И в смерти жизни, вечно по земле бродить приговоренный», который проходит путь от неверия к истинной вере. Изначально он враг Христа, считающий обманом его учение: «...я / Упорствовал обманщика в нем видеть» [8, с.419]. Однако, пораженный проклятием вечной жизненной муки (не имея дома, еды, одежды, сна, пережив своих родных,), завидуя «счастливым, / Сокровище неоценимой смерти <...> сохранившим» [8, с. 446], он прозревает: «Тот, кого безумно / Я отрицал, моим в пустыне жизни / Сопутником, опорой, другом, все / Земное заменившим, все земное / Забвению предавшим, стал; / За ним, как за отцом дитя, пошел я» [8, с.442]. Здесь очевидна эволюция образа Вечного Жида: по мере своего странствования он избавляется от ненависти и озлобленности к Иисусу и, осознав ужас своего поступка, приходит к покаянию. Образ Агасфера у Жуковского тесно связан с мотивом дороги, время же здесь относительно: есть начало (это возраст, в котором он обидел Христа, – 30 лет), но наблюдается воплощение идеи временной и пространственной бесконечности.

Иначе представлен образ Вечного Жида в «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi» В.Ф.Одоевского – это итальянский архитектор Жиамбатиста Пиранезе, создавший книгу проектов «колоссальных зданий, из которых для построения каждого надобно бы миллионы людей, миллионы червонцев и столетия» [9, с.70] и «в каждом произведении, выходящем из головы художника, зарождается дух-мучитель <...> Эти духи свойства злого: они любят жить, любят множиться и терзать своего творца» [9, с.72-73]. Опять-таки, автор использует мотив дороги как вечного поиска искупления: найти человека, который сможет дать проектам жизнь.

Е.А.Баратынский в повести «Перстень» использует легенду о Вечном Жиде для создания комической ситуации. Опальский, который «был несколько слаб головою», увлекаясь магией,

изготовил перстень в знак полного повиновения своей пассивности и вообразил себя Вечным Жидом, находившимся во власти обладателя перстня. Этим, естественно, воспользовалось его окружение, осмеяв его [10, с.109-120]. Наказание в этом случае последовало за то, что Опальский увлекался магией, при помощи которой пытался вызвать любовь Марии.

У Н.А.Мельгунова Вечный Жид не определен – это был «грек, ремеслом ювелир или – как иные уверяли – еврей, алхимик, духовидец, чуть не Вечный жид», чародей, гипнотизер, дух-искуситель Вашиадан, принявший облик умершего возлюбленного Глафиры и выкрававший ее. Откуда он пришел, чем он занимался – неизвестно. Ясно только то, что он принадлежит к потустороннему миру, свидетельством чего являются его способности перевоплощения, обморачивания окружающих. Однако, в отличие от легендарного сюжета, его путь заканчивается: «странные служители <...> начинают щекотать моего супруга. Ужасный смех вырвался из груди его и вскоре превратился в какой-то адский хохот. Злодеи исчезли, и передо мной остался лишь бездыханный труп...» [11, с. 106]. Однако, кроме определения «чуть не Вечный Жид», ничто не указывает на вину и тяжелые агасферовские муки Вашиадана. По-видимому, вина Вашиадана заключается в его связи со злыми нечистыми духами, заложником которых он стал.

Иначе представлен образ Агасфера у Н.В.Гоголя. В песне бандуриста («Страшная месть») вечная мука «хотеть отомстить и не мочь» постигла Ивана за то, что придумал он «страшную казнь» своему побратиму за предательство. И хотя автор не называет его Вечным Жидом, позволим себе провести аналогию с этим образом, поскольку за совершенный поступок последовало наказание – быть вечным свидетелем мук своего обидчика и не найти покоя и царства небесного. «...И донныне стоит на Карпате на коне дивный рыцарь и видит, как в бездонном провале грызут мертвецы мертвеца, и чует, как лежащий под землею мертвец растет, гложет в страшных муках свои кости и страшно трясет всю землю...» [12, с. 237], и не будет ему Царствия Небесного.

Рассмотренные примеры романтической интерпретации подтверждают мнение Ю.Г.Котариди, что «инвариантный “традиционный сюжет” полисемантичен, и в разные литературные эпохи актуализуются только определенные, востребованные данной эпохой стороны семантики сюжетного инварианта» [3, с.8].

Даже у романтиков варианты легенды об Агасфере противоречивы. У В.А.Жуковского он одновременно и свидетель мук Христа, и грешник, пораженный таинственным проклятием; у В.Ф.Одоевского – мученик своих собственных творений; у Е.А.Баратынского – несчастный сумасшедший, вообразивший себя Вечным жидом; у Н.А.Мельгунова – злой дух-искуситель, у Н.В.Гоголя – заложник придуманной казни. Однако и здесь мы можем выделить нечто общее, объединяющее эти образы. Это исходный содержательный центр образа (термин А.Е.Нямцу) – поступок, за которым следует наказание, а также чрезвычайно распространенный в мировой культуре мотив странствий, предоставляющий авторам практически неограниченные возможности для разработки событийного плана и сюжетных мотивировок [5, с.128].

Современный вариант мифа об Агасфере (проклятие тягостного и безрадостного бессмертия) предложили аргентинский писатель Х.Л.Борхес в рассказе «Город бессмертных», американский писатель Стивен Кинг в повести «Зеленая миля». У С.Кинга, например, главный герой осознанно, но с сожалением и скорбью приводит в исполнение приговор о смертной казни невинного заключенного. После чего он вынужден пережить своих родных и ждать смерти, как освобождения от страдания потери. В целом литература XX века не проходит мимо этого мотива, разрабатывая его сквозную коллизию раскаяния (Л.Андреев, В.Набоков, Б.Пастернак и др.).

Подводя итоги, следует отметить, что интерес к сюжету о Вечном Жиде (Агасфере) существовал в различные эпохи, а русские романтики, переосмыслив его, создают на традиционной основе свои образы. Эти образы достаточно противоречивы и в некоторых случаях отдалены от легенды-первоосновы, что объясняется, прежде всего, постоянным поиском романтиками новых форм выражения и новых культурных идеалов. Однако Агасфер в сознании романтиков, согласно мифологическим представлениям, остается проклятым, вечно ищущим искупления. Этот романтический мотив, в его различных вариациях, разрабатывается в мировой литературе на протяжении XIX-XX веков.

Цитированная литература

1. Скуратовский В. Агасфер – вечный жид // Чайка. – 2001. – № 2 (2). – 16 мая.

2. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989.
3. Котариди Ю.Г. Традиционный сюжет об Амуре и Психее в свете исторической поэтики: теоретический аспект. Автореф.... канд. филол. наук. – Тверь, 2008.
4. Нямцу А.Е. Основы теории традиционных сюжетов. – Черновцы, 2003.
5. Нямцу А.Е. Легендарные образы в литературе. – Черновцы, 2002.
6. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник. 3-е видання. – К., 2007.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М., 1988. – Т. 1.
8. Жуковский В.А. Сочинения в 3 томах. – М., 1980. – Т. 2.
9. Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. – М., 1988.
10. Баратынский Е.А. Перстень // Русская романтическая новелла. – М., 1989.
11. Мельгунов Н.А. Кто же он? // Русская романтическая новелла. – М., 1989.
12. Гоголь Н.В. Страшная месть // Гоголь Н.В. Собр. Соч. в 8 т. – М., 1984. – Т.1.

Анотація

Стаття присвячена проблемі вивчення традиційних сюжетів в літературі. Зокрема, розглядаються інтерпретації середньовічної християнської легенди про Агасфера та її мотиви в творчості російських романтиків (В.А.Жуковський, В.Ф.Одоевський, Є.А.Баратинський, М.А.Мельгунов, М.В.Гоголь).

Annotation

The subject matter of the article is the traditional plots in literature. The research considers interpretation of medieval Christian legend of Agasphere which is realized in creation of Russian romantic prose (V.A.Zhukovskiy, V.F. Odoyevskiy, E.A.Baratynskiy, M.A.Melgunov, M.V.Gogol).

*Стаття надійшла до редакції 21.10.08
Статья поступила в редакцию 21.10.08*

О ЛАДЕ И МЕТАФИЗИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н.В.ГОГОЛЯ

В предлагаемой статье мы рассмотрим, как синтезируется в творчестве Н.В.Гоголя священно-онтологическое, заключенное в ладе, и эстетическое, заключенное в стиле. Частично мы коснулись этой проблемы в статье «Многосмысленное явление стиля и «лад» в произведениях Н.В.Гоголя» [1]. Следующее разграничение представляется актуальным, вот почему мы предлагаем с помощью категории «лада» поговорить о сверхчувственной Красоте в произведениях Н.В.Гоголя, находящейся за пределами зрения и умозрения. Отметив особенности «видения» и «ведения» писателя, обратимся и к тайне гоголевского языка.

Одним из неосознанных ново-творений Гоголя становится его слог, т.е. новотворение происходит со «вторичным» открытием своей языковой родины и переориентацией литературного языка. В своей статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» Гоголь задается вопросом «Что есть предмет русской поэзии?» и «Какова ее природа?»

Обстоятельно исследовав роль выдающихся русских поэтов (Ломоносова, Державина, Жуковского, Батюшкова), Гоголь замечает, что их поэзия – «Невозделанная громадная скала, перед которою никто не может остановиться, не будучи поражен, но перед которою долго не застаивается никто, спеша к другим местам, более пленительным» [2, с.147]. При масштабности этих поэтов речь, язык, слог находятся у них «в беспорядке».

Но появляется новый гармоничный поэт – Пушкин, который становится создателем нового русского литературного языка; выводит русский метафизический язык из «дикого состояния», находя баланс между его «демократизацией» и «европеизацией». Пушкин снимает все вопросы и о самом поэте тем только, что говорит «на языке всех времен, всех культур» (как писал о языке истинных поэтов О.Мандельштам в статье «Слово и культура»). Гениальный поэт был миру дан только затем, «чтобы сказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше, – что такое поэт, взятый не под влиянием какого-нибудь времени или обстоятельств

и не под условием также собственного, личного характера, как человека, но в независимости от всего» [2, с.154]. Пушкин – поэт-эхо, тонко откликающийся на всякий отдельный звук, порождаемый в воздухе, на все, что есть в мире [2, с.155]. Эта чуткость отразилась в языке поэта, эта универсальная безыскусность слова заставила «прежних поэтов перестраивать лад лир своих» [2, с.159]. Но общество все еще не внимало ей, пребывая в неведении.

«Дело странно, – пишет Гоголь, – ведь предметом нашей поэзии все же были мы, но мы в ней не узнаем себя!» [2, с.178]. Лирическим поэтам все представляется в очищенном виде, они «владеют тайною прозрения в зерне», а сатирические писатели яснее видят все дурное и низкое в русском человеке.

«Итак, – заключает Гоголь, – поэзия наша не выразила нам нигде русского человека вполне, ни в том идеале, в каком он должен быть, ни в той действительности, в какой он и ныне есть!» [2, с.179] – это первое. И второе, русская поэзия «пробовала все аккорды», чему отчасти способствовал сам поэтический язык, прислушивалась к лирам многих поэтов, добывая какой-то всемирный язык затем, «чтобы приготовить всех к служению более значительному» [2, с.182].

Гоголь уразумел для себя, что как ни прекрасно служение искусству, необходимо определиться с высшею целью. «Теперь уже ничем не возьмешь, – ни своеобразием ума своего, ни картинною личностью характера, ни гордостью движений своих, – христианским, высшим воспитанием должен воспитаться теперь поэт. Другие дела наступают для поэзии...» [2, с.183].

Выходит, нельзя повторить пушкинское:

*Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья
Для звуков сладких и молитв.*

После Пушкина язык поэтов был при «тощих мыслях», т.е. они выразили слабое подражание истинному вдохновению. Как говорит Гоголь, «поэзия наша при выходе из церкви очутилась вдруг на бале». Можно сказать, что с бала на покаяние ее возвращает Гоголь.

Ему в высшей степени было присуще умение слышать и внимать. Так, В.Стасов в журнале «Русская старина» говорит: «С Гоголя водворился на Руси совершенно новый язык. Он нам безгранично нравился своей простотой, силой, меткостью, поразительной бойкостью и близостью к натуре».

Согласно В.Виноградову, «Гоголь стремился освоить средства живой, звучащей речи» и тем самым раздвинул границы русской художественной речи, повлияв в целом на границы русского литературного языка. Итак, Гоголь черпал из самой глубины, в его произведениях отразилась многосторонняя поэтическая полнота ума, который «исходит от наших церковных песней и канонов и возносит дух поэта» [2, с.183].

Гоголь, как и его предшественники, видел предмет русской поэзии в изображении человека русского, его мысли были обращены к России; он стремился охватить всю жизнь разом и в своей главной сатирической поэме «Мертвые души». Но чтобы охватить неохватное, необходимо знать жизнь, знать тайны языка, и если не знать, то хотя бы уметь слышать, узнавать его «потаенное» содержание.

В этом смысле проза Гоголя поэтична, в ней обнаруживается послеметафизический исток, заключенный в ладе.

Гоголь, перестраивая лад своей лиры, приходит к Ладу не только как к «красоте и неумемной энергии языка» [3, с.147], но и как к культурному концепту русской литературы. Отметим, музыкальность лада у Гоголя не только порождающее начало искусства поэзии (гармонизация мира), но в некотором смысле первооснова мира в онтологическом измерении, а не сугубо эстетическом (Блоковское «слушайте музыку» говорит о значимости и непереводаемости лада, сравним также с пушкинским «Пророком», созвучным гоголевскому пониманию сущности русской поэзии).

Н.В.Гоголь, величайший из реалистов мира, «окунает» литературу в значимые мелочи и «бездонную телесность» [4, с.9]. Лирическое и сатирическое (взгляд на русскую природу) сходятся у Гоголя; сатирическая поэма – его изобретение. Чтобы углубить знание о мире, Гоголь обращается к душе, прежде всего своей (подобрав ключ к своей душе, найдешь, отопрешь и другие души). И здесь «обращение на себя» не субъективизм, а признак духовного роста. В «Выбранных местах» Гоголь пишет о том, что

«всматриваясь в мерзости, я просветлел духом...» [2, с.292]. Так Гоголь возносит литературу до небес, воспринимая мир в его полноте и единстве. Что очень важно отметить, ощущение целостности мира – это ощущение Бога, его Творца. Мир Гоголя обращен к сущности тайны «богоначалия». «Бог – Причина всего, Начало, Сущность, Жизнь» [5, с.187], иначе – отступление от образа Божественного и душевное омертвление.

В вечном «коловращении» дано было увидеть «неуглаженность» русской жизни и услышать голосом сердца, ощутить то целое, главное, неповторимое в ней, что составляет ее суть.

Таким образом, метафизичность поэтического языка у Гоголя есть эстетическое совершенство, область стиля; слышимое же, «всемирно просвещаемые песнословия» [5, с.175], внимание пению речи – область лада, позволяющего не просто увидеть очевидное, но почуять то священное, что определяет духовный дом для русского человека.

Слово для Гоголя не просто инструмент, «опасно шутить писателю со словом», в нем есть нечто, возвышающееся до ясности, в которой, как говорил Христос, «живет мир».

«Божественное чувство беспредельности всей жизни – важнейшая черта реалиста Гоголя» [4, с.9]. Тайна гоголевского языка в его произвольной собирательности («кыпь и хлыв слов» [3, с.39]). Н.В.Гоголю удалось соединить то, что привычно разъединялось: смешное и грустное, низкое и высокое, сиюминутное и вечное. «Умение сочетать божественную потаенность и явления мира освещают поэтический язык Гоголя» [2, с.12]. Освещает и весь его творческий путь.

Герои «Вия», «Мертвых душ» или «Ревизора» соединяют в себе абсолютную, гиперболизированную реальность с тончайшей авторской интонацией, которая, собственно, и есть душа писателя. Вглядываясь в зеркало его прозы можно заметить, что оно вдруг выпрямляется и перед нами предстает онтологический смысл жизни; красота и юродство (взятый с минусом идеал прекрасного). Характерно, что всех своих уродов Гоголь любит, прощает им их пороки и жаждет их возрождения. У Гоголя ощущается присутствие Бога, временами внезапно озаряющего своим светом даже самую ординарную или заблудшую человеческую душу, открывая истинный смысл ее земного существования. Гоголь ждал, что вспыхнет в глазах его героев искра божественного света.

Оказывается, что реализм видимого бытия и жизни временной еще не весь реализм, нет в мире мелочей, случайностей, но важно смотреть на вечную жизнь души. Из «Авторской исповеди»: «Я не совращался со своего пути. Я шел тою же дорогою. Предмет у меня всегда был один и тот же: предмет у меня был – жизнь, а не что другое. Жизнь я преследовал в ее действительности, и пришел к Тому, Кто есть источник жизни. От малых лет была во мне страсть замечать за человеком, ловить душу его в малейших чертах и движениях его, которые пропускаются без внимания людьми, – и я пришел к Тому, Который один полный ведатель души и от Кого одного я мог только узнать полнее душу» [2, с.213].

«Ведение» и «видение» углубляются последовательно у Гоголя. Углубляется познание жизни настоящей и жизни вечной; так меняется и **язык**, его звучание, его генетическая память сакрального Слова становится ключом ко всему творчеству писателя. Чудо заключается в том, что об «обычной жизни» и через нее Гоголь приходит к великим откровениям, заметным не всегда для «обычного глаза». Гоголевский взгляд на вещи нам кажется уникальным и необычным. Зрелые слова становятся «песенными словами», позволяющими воспеть высоту жизни (воскрешение мира и человека – главный объект и главная тема русской литературы, начатая Гоголем). «Реализм гоголевской программы строится на самом прочном основании, какое может быть, – на камне веры» [4, с.18]. Тоже можно сказать и о языке, о стиле и ладе писателя.

Так неуловимость, духовность лада есть совершенствование стиля, сокровенная пружина движения и развития литературного языка в целом. Благодаря распеву и ритму лада зазвучала симфония русской литературы, соединив в себе высокий идеал и достоверный реализм (Достоевский, Гончаров, Толстой, Тургенев).

На современном этапе развития языка сталкиваются «священномолчание» и «физический шум». Происходит изъявление человеком своей воли, о-своение и при-своение им слова. И все же сам язык нас ведет («язык – поэт», как утверждал Н.В.Гоголь). И в современном русском языке просвечивает степень присутствия сакрального слова в неискаженном виде.

Цитированная литература

1. Студентські філологічні студії початку ХХІ століття – Т.1. Літературознавство. – Донецьк, 2006.
2. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1952. – Т6.
3. Ремизов А. Сны и предсонья. – СПб., 2000.
4. Священник Николай Булгаков. Душа слышит свет. – М., 2003.
5. Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии. Тексты, перевод с древнегреческого. – СПб., 1994.

Анотація

У статті розглядається значення творчості М. Гоголя, яка має післяметафізичний витік, що міститься в ладі.

Annotation

In this article the creative work of N.Gogol is examined, it has overmetaphysic beginning (source), that lies in the tune.

*Стаття надійшла до редакції 24.11.08
Статья поступила в редакцию 24.11.08*

УДК 821.161-3.09

Платонова Н.А.

РЕАЛЬНОСТЬ ИРРЕАЛЬНОГО В ПОВЕСТИ Н.В.ГОГОЛЯ «ПОРТРЕТ»

В последней работе Ю.М.Лотмана «О “реализме” Гоголя», продиктованной по заказу американского слависта С.Шпикера, автором была озвучена оригинальная мысль о природе гоголевской реальности, которая есть «всегда одна из многих тысяч возможностей, случайно выхваченных жизнью из бесконечного пространства ее потенций» [1, с.694]. Этой точке зрения, казалось бы, противостоит необычайная устойчивость ирреальности сюжета и традиционное разделение художественного пространства произведений Н.В.Гоголя на два противоположных по своим характеристикам пространственно-временных типа. Так, например,

известно, что редакция повести «Портрет» 1835 года была подвергнута серьезным изменениям. Но, несмотря на внесенные поправки, фантастичность ее не была полностью снята, и вариант 1842 года так же не удовлетворил критиков. В частности, В.Г.Белинский, резко осудивший повесть редакции «Арабесок» за «чрезмерную» фантастичность, продолжал сетовать на присутствие «фантастических затей» и в «Портрете» 1842 года: «Не нужно было приплетать тут и страшного портрета... не нужно было и ростовщика, ни аукциона, ни многого, что поэт почел столь нужным...» [2, с.426-427]. Отсюда возникают вопросы: почему Н.В.Гоголь оставил вторую редакцию без изменений? На каком основании он сохранил фантастичность сюжета? Какова природа ирреального в повести, и какая концепция пространства и времени презентуется?

Тема тем актуальна, что системно представляет не только философско-эстетическое видение мира писателем, но продолжает разработку теории пространства и времени художественного произведения в целом, и фантастической повести в частности.

Для начала хотелось бы обратить внимание на один случай, рассказанный О.А.Смирновой со слов самого Гоголя: «Спускались сумерки. Я прижался к уголку дивана и среди полной тишины прислушивался к стуку длинного маятника старинных стенных часов. В ушах шумело, что-то надвигалось и уходило куда-то. Верите ли, мне уже тогда казалось, что стук маятника был стуком времени, уходящего в вечность...» [3, с. 42-43]. Этот образ времени, уходящего в вечность, возникший в сознании пятилетнего ребенка, станет одним из самых устойчивых в творчестве Н.В.Гоголя. Получив свое первоначальное движение к развитию в ранних работах писателя, она продолжилась в последующих произведениях. Несмотря на некоторые отличительные особенности и изменения, внесенные писателем, «Портрет» продолжает тему «украинских» повестей,* но уже известные модели пространства и времени здесь усложняются и укрупняются. Пространственно-временной континуум повести представляет собой топос, в котором существует сложно организованный во времени ряд нанизанных друг на друга

* См. напр.: Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. – СПб., 2005; Подорога В.А. Nature morte. Строй произведения и литература Н.Гоголя // Подорога В.А. Мимесис. – М., 2006; Романова Г.И. Н.В.Гоголь. «Портрет» // Романова Г.И. Мотив денег в русской литературе XIX века. – М., 2006;

пространств. Отсюда возникают сложности в восстановлении хронологической последовательности событий повести и их исторической принадлежности. Вообще проблема исторических несоответствий достаточно устойчива в творчестве Н.В.Гоголя. Впервые обнаружившая себя в «Вечерах» (как в отдельных повестях, так и на уровне всего цикла), она прошла путь от «украинских» повестей писателя до петербургских, представ в осмысленной форме именно в «Портрете» второй редакции. Прежде всего, это выражено в «обратной» хронологии повести (что существенным образом сближает ее организацию с пространственно-временной организацией «Страшной мести»). Так, например, Н.И.Мордовченко в комментариях к «Портрету» редакции «Арабесок» обращает внимание читателей на «завуалированную, но точную хронологию» [4, с.663]. Указанные автором пятьдесят лет он вписывает в действие с 1782 по 1832 год. Однако в редакции 1842 года Н.В.Гоголь снимает эту однозначность, которая, видимо, тяготила его. В век Екатерины, ссылка на который дается в связи с упоминаниями о ростовщике («Между такими ростовщиками был один...но не мешает нам сказать, что происшествие, о котором я принялся рассказать, относится к прошедшему веку, именно к царствованию покойной государыни Екатерины Второй» [5, с.135]) вводятся разного рода исторические аллюзии (намекы на реальные события 20–30-х гг. XIX века). Анализируя эти особенности, О.Г.Дилакторская делает вывод, что «“Век Екатерины” по отношению ко времени, когда в Коломне появился ростовщик, может быть воспринят как аорист (прошедшее) по отношению к плюсквамперфекту (давно прошедшему)» [6, с.119]. В свою очередь В.Д.Денисов, исследуя хронологические особенности «Портрета», приходит к выводу, что действие второй части повести, куда Н.В.Гоголь ввел случай на аукционе, повесть о художнике и исчезновении портрета, «хронологически предшествует действию первой части повести в 1830-х гг. Соответственно “история Чарткова” оказывается по- иному связанной с “историей портрета”, который пропал с аукциона примерно за десятилетие до того, как был найден и куплен Чартковым» [7, с.126]. Таким образом, принцип обратной хронологии событий представляет концепцию времени Н.В.Гоголя, согласно которой прошлое и будущее «опрокидывается» в настоящее (время повествования), и максимально сближаются. Это

сближение позволяет сопрягать, казалось бы, противоположные и линейно развивающиеся временные модели, далеко отстоящие друг от друга. Неизменной составляющей подобного сопряжения является сам портрет. Отказавшись от репрезентации явного разделения пространства на бытовое и фантастическое, свойственное «Вечерам» и «Миргороду», Н.В.Гоголь органическим образом вводит фантастический тип в петербургский текст. В обнаружении этого типа пространства и проявляется атрибутивность портрета. Присутствующий на всех уровнях повествования и пронизывающий различные сюжетные пространства портрет ростовщика воплощает образ, существующий в двух временах: прошлом и настоящем. С одной стороны, на нем запечатлен живший некогда в Коломне ростовщик; с другой – этот отпечаток прошлого наделен определенными витальными характеристиками: «Темные глаза нарисованного старика глядели так живо и вместе мертвенно, что нельзя было не ощутить испуга» [8, с.354], «...Глаза совершенно светились... и живость их до такой степени была страшна, что Чертков невольно закрыл свои глаза рукою» [там же, с.358] (редакция «Арабесок»), «Необыкновеннее были всего глаза... они просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью» [5, с.89], «Это было уже не искусство...это были живые, это были человеческие глаза!» [там же, с.95] (редакция «Современника»). Портрет связывает историю Чарткова с рассказом о ростовщике и актуализирует прошлое, подобным образом напоминая о неразрывной связи времен. Если обратиться к тексту Коломны, то можно получить возможную модель событий, иллюстрирующих последствия связи с ростовщиком (в редакции 1935 года – «странное существо, носившее фамилию Петромихали» [8, с.384]), представителем ирреального типа пространства, маркерами которого являются страх и «невольные» действия героев. Это сотрудничество, по Н.В.Гоголю, неминуемо грозит гибелью, так как в коломенском тексте все, получившие деньги, «оканчивали жизнь несчастным образом» [5, с.136], сумасшествием и смертью в страданиях. Примеров можно привести множество. В случае с Чартковым момент сна говорит одновременно и о прошлом и о возможном будущем, так как тысячу червонных герой получает сначала именно во сне, и только потом в своем «дневном» существовании. В пространственно-временном континууме сна

воплощается во всей своей полноте последовательность возможных событий будущего. Чартков «просыпается» три раза, при этом автор настаивает на его исключительности: он способен влиять не только на события своего сна, но посредством этого получает предупреждение и последующую возможность выбора. Таким образом, в настоящем героя обнаруживается сложная взаимосвязь прошлого и будущего. Получая деньги, сначала во сне, а потом и наяву, Чартков перестает полностью принадлежать своему пространству, осуществляясь в соответствии с законами чужого, ирреального мира. Переступив за границу своего, «особственного» (терминология М.Хайдеггера) типа пространства, герой встречается с чужим, неосвоенным и не принадлежащим ему пространственно-временным типом. В этом случае портрет выступает, по словам В.Ш.Кривоноса, в роли «ока-окна...через который прорывается потусторонний мир» [9, с.315]. Приближение к этой границе и влияние ирреального типа пространства инспирирует различные чувственные ощущения от «болезненного, томительного» [5, с.95] «неприятного, непонятного самому себе» чувства [там же, с.89] до страха, и чем ближе к границе – тем оно более осознанно. Разного рода «невольные» движения и поступки в тексте «Портрета» совершали все герои, так или иначе приближавшиеся к ростовщику или страшному портрету: «Встречаясь с ним на улице, все невольно чувствовали страх» [5, с.141], «В это время невольно остановился перед лавкою проходивший мимо молодой художник Чартков» [там же, с.86], «Таким образом Чартков совершенно, неожиданно купил старый портрет...» [там же, с.89]. В этой «невольности» движений, на которую указывает Н.В.Гоголь, можно обнаружить параллель с известным романтическим мотивом автоматизма, кукольности (впервые введенным Э.Т.А.Гофманом*), который представляет антитезу живое-мертвое. Однажды столкнувшись с ирреальностью, попав под ее влияние, герой пытается осуществиться в соответствии с ее законами, но так как они изначально античеловечны, он извлекается из «своего» пространственно-временного типа, а привычное время его существования не только деформируется, но сокращается. Рассмотрим это на примере истории Чарткова.

Однажды «невольно» остановившись пред лавочкой на Щукином дворе, Чартков подчиняется влиянию иномира, тем

* См. Гофман Э.Т.А. «Песочный человек»

самым моделируя свое дальнейшее существование. Он находит портрет и покупает его. Отсюда можно заключить, что в данный момент Чартков находился в ирреальном пространстве, так как при ином положении вещей подобные события не могли случиться, а сами действия выглядели бы как цепь ничем не обусловленных случайностей. Для подтверждения этой мысли обратимся к аксиоме, что всякое существование происходит во времени, поэтому, если проследить за тем, как движется время в повести и как герой чувствует это движение, можно определить более точно моменты проявления сквозь реальность фантастического пространства. В «Портрете», как и в других произведениях Гоголя, время реальности и ирреальности не совпадает. Так, момент начала произведения соотносится с моментом начала повествования, но начало повествования не совпадает с моментом начала развития сюжета: описание лавочки на Щукином дворе открывает начало повести, но собственно события начинают совершаться только с момента появления в ней Чарткова.

Как только герой поддается внезапному порыву, он оказывается причастным к двум типам пространств: реальному, в котором он существует, и ирреальному, в котором он совершает действия. В этой ситуации и обнаруживается несовпадение течения времени. Если бытовое время движется «параллельно сюжетному ходу», равномерно и предсказуемо, то движение времени фантастического мира не соответствует ему. С точки зрения событийного времени – продавец картин успел увидеть художника, предложить ему что-нибудь купить и услышать отказ героя. Находясь в этот момент в ирреальном пространстве, Чартков не слышит и не видит продавца, потому как в этом мире его не существует: «Долго стоял он перед этими грязными картинами, уже наконец не думая о них вовсе, а между тем хозяин лавки... толковал ему уже давно, торговался и условливался в цене, еще не узнав, что ему понравилось и что нужно» [там же, с.87]. Для того чтобы услышать продавца, Чарткову необходимо было полностью выйти из-под влияния ирреального пространства: «Постой, брат, не так скоро, – сказал очнувшийся художник, видя, что уж проворный купец принялся не в шутку их связывать вместе» [5, с.87]. И наоборот, когда Чартков поддается действию иномира, хозяин лавки перестает его замечать: «Хозяин, увидев, куда полез он, оставил свою суетливость и, принявши обыкновенное положение и

надлежащий вес, поместился сызнова у дверей, зазывая прохожих и указывая им одной рукой на лавку» [там же, с.88]. «Запыленные старые малеванья» выступают здесь символами фантастического пространства. Они же служат своеобразными «знаками» хозяину лавки, поэтому он и оставляет Чарткова и даже «забывает» о нем.

Эти свойства пространства тесно переплетаются с особенностями течения времени. Для Чарткова, который рассматривал «наваленные громоздко» картины, и хозяина, который «поместился сызнова у дверей», время движется по-разному. Это различие заключается, прежде всего, в ощущении движения времени, которое связано с количеством совершенных действий. С точки зрения хозяина, оставившего Чарткова одного в лавке, прошел довольно большой отрезок времени: «Уже накричался он вдоволь и большею частью бесплодно, наговорился досыта с лоскутным продавцом, стоявшим насупротив его так же у дверей своей лавочки, и, наконец вспомнив, что у него в лавке есть покупатель, поворотил народу спину и отправился вовнутрь ее» [там же, с.88]. Для Чарткова время в этот момент двигалось совершенно иначе (нет перегруженности событиями): «Но художник стоял уже несколько времени неподвижно перед одним портретом» [там же, с.88]. Исходя из особенностей неоднозначного восприятия одного и того же отрезка времени, можно сделать вывод, что: во-первых, для реального пространства время измеряется действиями, которые по своей природе являются мнимыми, так как они не значимы для движения повести в целом (предлагает Чарткову купить картины, но тот отказывается, зазывает народ в свою лавку, но кричит он «большею частью бесплодно» и т.д.). Во-вторых, ощущение времени реального и ирреального миров не совпадает: то, что для лавочника «давно», для художника определяется как «несколько времени». Действия, совершенные в пределах ирреального пространства, занимают меньшее количество времени, внешне выглядят нелепо, но в условиях фантастического пространства вполне обусловлены. Примером тому служит покупка Чартковым портрета. С точки зрения иномира этот поступок закономерен, но для законов реального пространства он абсурден: «Таким образом Чартков совершенно неожиданно купил старый портрет и в то же время подумал: “Зачем я его купил? на что он мне?”» [там же, с.89]. С освобождением героя от действия ирреального пространства и

выходом из места, где возможно «наложение» пространств друг на друга, герой опять подчиняется «своему» пространственно-временному типу, с соответствующими бытовыми волнениями: «Дорогою он вспомнил, что двугривенный, который он отдал, был у него последний» [там же, с.89-90].

События на Щукином дворе задают движение дальнейшим действиям героя. Не реализовав данную ему посредством сна (своеобразном моменте прозрения, открывающим будущее*) возможность спасения, Чартков превращается в ту самую куклу-автомат, все действия которой носят механический характер: зашел к портному, купил духов, «купил нечаянно в магазине дорогой лорнет, нечаянно купил тоже бездну галстуков, ... прокатился два раза по городу в карете без всякой причины, объелся без меры конфетов в кондитерской...» [5, с.107] и т.д. Ситуация напоминает начало повести: возвращение к обыденности, неопределенности; Чартков утрачивает те исключительные качества, которые позволили ему стать героем повествования: «Уже он начал достигать поры степенности ума и лет; стал толстеть и видимо раздаваться в ширину... Уже стали ему предлагать по службе почетные места... Уже он начал, как всегда случается в почетные лета, брать сильную сторону Рафаэля... Уже начал он, по обычаю всех, вступающих в такие лета, укорять без изъятия молодежь в безнравственности и дурном направлении духа... Одним словом, жизнь его уже коснулась тех лет, когда все, дышащее порывом, сжимается в человеке...» [там же, с.121-122]. Личное время героя не совпадает с тем пространственно-временным типом, к которому он до этого момента принадлежал, его органическое течение нарушено и движется намного быстрее (об этом говорят и В.Д.Денисов, и В.Ш.Кривонос). Скорее всего, это связано с отказом от «вертикального», духовного развития. В этом случае отрезок времени, представляющий жизнь Чарткова в ее идеальном варианте, параллельно ложится на координату, соответствующую количеству прожитых лет, тем самым, приближая смерть героя. История жизни Чарткова представляет собой концепцию конечного времени (другой вариант дается во второй части повести, события которой хронологически предшествуют истории с Чартковым, повествование о старом живописце как раз и презентует нам тот

* Скорее всего, именно в этом смысле, но гораздо позже, прозвучит мысль А.Платонова о том, что «Во сне продолжается та же жизнь, но в обнаженном смысле» («Чевенгур»).

образ времени, уходящего в вечность, о котором говорилось в начале работы). Чартков, так же, как и остальные герои повести, оказавшиеся в подобной ситуации, умирает, при этом герой оказывается в состоянии увидеть то пространство, в условиях которого оказался: «Он [портрет – *примечание Н.П.*] двоился, четверился в его глазах; все стены казались увешаны портретами... Страшные портреты глядели с потолка, с полу, комната расширялась и продолжалась бесконечно...» [там же, с.129]. Атрибутивная функция портрета здесь полностью обнажена, портрет ростовщика играет не только роль «ока-окна», но наводит на мысль об эффекте (возникающем при проведении одного святочного гадания, о котором не мог не знать Н.В.Гоголь) – эффекте поставленных друг напротив друга зеркал, создающих образ бесконечно уходящего в даль пространственного коридора, в котором, нет никаких иных характеристик, кроме собственно пространственных. Это своеобразная реализация мотива отражения, так часто обнаруживаемого в творчестве писателя (напр., «Майская ночь, или Утопленница» или «Вий», где отраженный в воде пейзаж представляет пространство, «в котором понятие верха и низа практически отменено» [1, с.695]), представляет собой бесконечность, не наделенную никакими положительными характеристиками. Герой, вовлеченный в подобные пространственные отношения, где длительность линейна и не имеет вертикали, утрачивает способность ощущения времени и пассивно движется в нем. Подобная взаимосвязь пространственно-временных типов, «реального» и «ирреального» свидетельствует о том, что фантастичность сюжета, за которую так упрекал Н.В.Гоголя критик Белинский, не ошибка писателя. В его концепции фантастический или ирреальный мир – есть не что иное, как вариант реальности.

В повести «Портрет» раскрывается оригинальное представление Н.В.Гоголя о пространстве и времени, согласно которому в каждом пространственно-временном континууме присутствует множественность пространственно-временных типов, вступающих между собой в сложные взаимоотношения. Писатель настаивает, что для гармонического существования человека в каждом из пространств необходимо наличие всех пространственных и временных характеристик: ось вертикали (возможность духовного роста) и ось горизонтали (движение в

собственной истории), которые моделируют как раз ось жизни, уходящую в вечность, или (если использовать терминологию М.М.Бахтина) в «большое время».

Цитированная литература

1. Лотман Ю.М. О «реализме» Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. – СПб., 2005.
2. Белинский В.Г. Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мёртвые души» // В.Г. Белинский. Полн. собр. соч. – Т.6. – М., 1955.
3. Вересаев В. Гоголь в жизни. – М., 1990.
4. Мордовченко Н.И. Комментарий к «Портрету» // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 9 т. – Т.3. – М., Л., 1953.
5. Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7т. – Т.3. – М., 2006.
6. Дилакторская О.Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В.Гоголя. – Владивосток, 1986.
7. Денисов В.Д. Хронологические особенности повести «Портрет» Н.В.Гоголя // Н.В.Гоголь и русская литература XIX века. – Л., 1989.
8. Гоголь Н.В. Портрет (редакция «Арабесок») // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7т. – Т.7. – М., 2006.
9. Кривонос В.Ш. Путь и граница в повести Гоголя «Портрет» // Н.В.Гоголь и современная культура: Шестые Гоголевские чтения: Мат-лы докладов и сообщений Международной конференции / Под общ. ред. В.П.Викуловой. – М., 2007.

Анотація

У статті за допомогою аналізу просторово-часової організації повісті М.В.Гоголя «Портрет» здійснюється спроба ідентифікації природи фантастичного. Стверджується, що у просторово-часовому континуумі повісті існує складно організований у часі ряд нанизаних один на одного просторів. Взаємозв'язок просторово-часових типів, «реального» і «ірреального» свідчить про те, що в концепції письменника фантастичний або ірреальний світ є не що інше, як варіант реальності.

In-process by means of analysis of spatio-temporal organization N.V.Gogol's story «Portrait» is carried out attempt of authentication of nature of fantastic. It becomes firmly established that spatio-temporal continuum of story is topos, which the row of the spaces beaded on each other difficultly organized in time is in. Intercommunication of spatio-temporal types, «real» and «unreal» testifies that in conception of writer the fantastic or unreal world – am not that other, as a variant of reality.

Стаття надійшла до редакції 21.06.08
Стаття постуила в редакцію 21.06.08

УДК 82–1:1"19"

Волик Е.Ф.

ФИЛОСОФИЯ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА О МЕХАНИЗМЕ ВОЗНИКНОВЕНИЯ СНОВИДНЫХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ

Проблема сопряженности художественного творчества и механизмов бессознательной фантазии достаточно активно разрабатывалась в работах философов русского серебряного века.

В целом для мыслителей этой эпохи характерно развитие идеи Платона о существовании двух миров: мира идей и мира вещей. Реальный мир представляется лишь как слабый отблеск мира идеального, мира подлинного, мира настоящего. Человек является посредником между мирами, тем связующим звеном, которое, по сути дела, придает смысл земной действительности. Переход к миру идей связан с несколькими состояниями: религиозные и/или мистические практики, творческий экстаз, сновидение. П.А.Флоренский пишет: «Все знаменательное в большинстве случаев бывает или чрез сновидение, или «в некотором тонком сне», или, наконец, – во внезапно находящих отрывах от сознания внешней действительности» [1, с.334]. Сновидение понимается как простейший аналог творческого акта, недоступный рефлексии, ценный спонтанными образами, которые зачастую имеют общекультурное основание. «Ибо художество есть оплотневшее сновидение», – утверждает П.А. Флоренский [1, с.334].

Размышления русского философа насквозь пронизаны мистическим ощущением жизни. Возможность истинной жизни духа, жизни с Богом совершенно очевидна для него. Человек существует в двух полярных, но не взаимоисключающих реальностях: осязательная реальность бытовой повседневности и высшая реальность Истины, недоступная непосредственному наблюдению.

«Сон – вот первая и простейшая, т. е. в смысле нашей полной привычки к нему, ступень жизни в невидимом» [1, с.325]. Сон – это граница между мирами, пространство, в котором соприкасаются оба мира. Сон знаменует собой такое состояние, когда сознанию открываются одновременно Истины нескольких уровней.

Дневное сознание вынужденно помещает сновидение в линейный временной ряд. Хотя, очевидно, в самом сновидении время имеет трансцендентальную природу. Сновидческие образы обладают невероятной концентрированностью. Мимолетное сновидение может включать в себя достаточно протяженную временную последовательность, представленную в сновидении одномоментно. Сновидение обладает собственными пространственно-временными характеристиками. Время может не только течь с невероятной быстрой, но и приобретать обратный вектор движения: от будущего – к прошлому, от результатов – к причинам. Флоренский анализирует ряд сновидений, развязкой которых послужила внешняя причина (звон будильника, внезапный шум и т.д.). Характерно, что все события сновидения развиваются исключительно для того, чтобы каким-то образом оправдать событие, которое не включено в ткань самого сна и находится за гранью сновидной реальности. По логике дневного сознания, конечное событие сновидения (звон будильника) является развязкой всего сновидного сюжета. Однако это событие не только предшествует всему сновидению, но и обуславливает его развитие. Такое событие воспринимается одновременно двумя способами: как факт дневной логики и причинности, которым легко объяснить пробуждение, и как финал сложной парадоксальной связи сюжета сновидения.

«Таким образом, в сновидении время бежит, и ускоренно бежит, навстречу настоящему, против движения времени бодрственного сознания. Оно вывернуто через себя, и, значит, вместе с ним вывернуты и все его конкретные образы. А это значит, что мы перешли в область мнимого пространства» [1, с.332].

Мнимое пространство, по сути дела, и является пространством духовности. Сновидение выступает не только разделительной чертой, но и местом слияния двух сфер бытия. В сновидении мирские «нижние» переживания получают телеологичную окраску, а трансцендентные переживания духовного средоточия мира становятся доступными для наблюдения. «Сновидение есть *знаменование перехода из одной сферы в другую и символ* (курсив авт.). – Чего? – Из горнего – символ дольнего, и из дольнего – символ горнего» [1, с. 334].

Сновидение – это модель перехода из одного состояния сознания в иное. Сходные переживания открываются и в художественном творчестве. Душа возвышается из «мира дольнего», приобщается к миру вечных смыслов и, «обремененная ведением», снова спускается в мир видимый. П.А.Флоренский выделяет два типа образов: образы натуралистичные и образы символические. Образы натуралистичные представлены линией восхождения, творческим поиском, это механическое сцепление представлений, обусловленное актуальными проблемами своего времени. Телеологичное искусство, напротив, будучи результатом опыта нисхождения, «воплощает в действительных образах *иной* опыт, и тем даваемое им делается высшею реальностью» [1, с.335].

Настоящее, истинное искусство дает миру образы иного опыта бытия, это полученные на границе миров эксперименты мистической духовности. Такие образы глубоко символические и, фактически, становятся манифестацией возможности духовной жизни, не подчиненной грубой материальной необходимости.

Аналогичные рассуждения о природе художественных образов находим у Н.А.Бердяева. Он выделяет два типа эстетических переживаний: образы восходящие и образы нисходящие, или творческий процесс и собственно результат. Творческое вдохновение – это устремление к вершинам духа прочь от реальности окружающего мира, это преодоление действительности. Творчество, по своей глубинной сути, принципиально направлено к Бесконечности, оно имеет внеличный и, может быть, даже сверхличный характер. Художник в порыве вдохновения не стремится к получению конечного результата, важен сам момент экстатических переживаний. «Первичное творчество происходит вне объективированного мира, вне времени этого мира, во времени

экзистенциальном, в мгновении настоящего, не знает прошлого и будущего» [2, с.252]. Трагедию художника Бердяев видит именно в противоречии между бесконечностью творческого акта и формальной завершенностью художественного образа. Творчество – это не только процесс (путь восхождения в Иное), но и результат (путь нисхождения из высших сфер в эмпирическую реальность). Образ становится значимым только в том случае, если сквозь его конечную форму просвечивается бесконечность.

Творчество имеет божественную природу, однако обнаруживает себя в мире феноменов. В определенном смысле творчество эсхатологично. Оно стремится преодолеть условности мира, уничтожить его. В творчестве объективируется новый мир, мир идеала, мир фантазии, мир подлинной реальности. «Неудача творческого акта в том, что ему не удается кончить этот мир, преодолеть объектность. Удача же в том, что он уготовляет преобразование мира, царство Божие» [2, с.255].

Именно благодаря творческой способности человек становится сопричастен божественному акту созидания. Человек преодолевает свою конечную ограниченность в свободе творческого вдохновения. Именно благодаря творчеству появляется возможность реконструирования подлинной реальности в условиях детерминизма. Человек творческий всегда не равен самому себе, он возвышается над своей мирской человечностью, и, одновременно, оправдывает ее.

Бердяев полемизирует с известным тезисом эстетики романтизма о том, что творческая фантазия родственна работе сновидения. Признавая, что в сновидении мы имеем дело с реальностью особого свойства, Бердяев отмечает, что эта реальность включена в комплекс бессознательных переживаний личности и не всегда опирается на факты дневного опыта. Сновидение – царство бессознательного, сознательные процессы совершенно невозможны в состоянии сна. По мнению Бердяева, в сновидении человек полностью подчинен прошлому, он подавлен и лишен свободной воли. Творчество, по сути, является освобождением от любых детерминант, это подлинная радость обретения свободы. Творчество – это еще и огромная работа сознания, это преодоление ограниченности и инстинктов бессознательного. По сути дела, творческая свобода не дает миру превратиться в «кошмарное сновидение». Тут же Бердяев оговаривается, что бывают и весьма

редкие сновидения, которые несут в себе уникальный опыт осмысления иных уровней реальностей.

Вяч. Иванов подробно анализирует собственно сам творческий процесс. Образы восхождения доступны почти всем людям, образы нисхождения – это удел только настоящих художников, это крест и одновременно высшая награда. «...В деле создания художественного произведения художник нисходит из сфер, куда он проникает восхождением, как духовный человек: отчего можно сказать, что много есть восходящих, но мало умеющих нисходить, т. е. истинных художников» [3, с.199]. В творческом процессе можно выделить семь стадий. Первые три связаны с зачатием произведения и включают в себя такие элементы как творческое томление, интуитивное постижение и собственно зачатие. Последние четыре указывают на линию нисхождения: рождение произведения, муки творчества, отражение в памяти тех интуитивных переживаний и художественное воплощение, которое фактически представляет собой кристаллизацию бесконечной идеи. Если линия восхождения связана с дионисийскими переживаниями, то линия нисхождения являет собой синтез дионисийского и аполлинийского начал.

Наиболее близкой и понятной метафорой творчества Вяч. Иванов называет сновидение. Именно в сновидении личность переживает моменты не только высшего духовного напряжения (образы восхождения), но и моменты откровения, связанные с получением нового опыта, с переводом индивидуально значимого в социально важную плоскость (образы нисхождения). Вяч. Иванов ссылается на опыт поэтов-романтиков, которые в поэтической форме выражают философские рассуждения. «Творчество форм проявляется, следовательно, в трех точках: а) в мистической эпифании внутреннего опыта, которая может быть ясным видением или лицезрением высших реальностей только в исключительных случаях и лежит еще вне пределов художественно-творческого процесса в собственном смысле; б) в аполлинийском видении чисто художественного идеала, которое и есть то сновидение поэтической фантазии, что поэты привыкли именовать своими творческими «снами»; у) в окончательном воплощении снов в смысле, звуке, зрительном или осязаемом веществе. Каждый из этих этапов оформления достигается переживанием одноприродного по существу, но разнovidного и не одинаково насильственного

дионисийского волнения. В общем, справедливо изречение Вагнера в его «Мейстерзингерах»: Единый памятуй завет: Сновидцем быть рожден поэт; И все искусство стройных слов — Истолкованье вещей снов» [3, с.200].

Иванов противопоставляет романтическое мировосприятие и мистический символизм. Если в философии романтизма действительности противостоит сновидение как истинная, достойная реальность, то для символиста характерна тоска по несбывшимся мечтам, предчувствие новой «органической эпохи». Романтизм индивидуалистичен, он не склонен к компромиссам, он упивается противостоянием творческой личности и толпы. Символизм ищет понимания, мировой гармонии, стремится к обретению универсального знания о мире, в котором каждый человек способен пробудить в себе божественную сущность. «Психология наша – не психология романтиков. Романтической мечтательности, романтическому томлению мы противопоставляем волевой акт мистического самоутверждения. Романтизм, если он только романтизм, просто маловерие, и маловерен он потому, что центр тяжести его веры вне его, но и вне мира, и он не находит в себе силы последовать за мистикой «ab exterioribus ad interiora», внутрь себя от всего внешнего, чтобы в глубинах внутреннего опыта творческая воля могла сознать себя и определить как движущее начало жизни» [3, с.37].

Миссию художника Иванов определяет как современное мифотворчество. Миф он понимает как изначальное единство мира, основанное на постоянном и глубоком переживании некоего события. Созерцая символ, человек постигает миф. Понятие символа шире, чем представление о мифе. Миф уже содержится в символе, его нужно уметь не создать заново, но восстановить, реконструировать. Новая мифология близка по своей сути к архаической культуре. Когда древний человек использует для объяснения мира символ, то он ни в коем случае не искажает действительность вымыслом, он изображает реалии «ближе и правдивее» [3, с.157], чем это сделает рациональное сознание. Истинное мифотворчество не ставит во главу угла личностное начало художника. В мифе происходит утрата индивидуальности: как самостоятельности творца, так и свободной воли созерцающего предмет искусства. На первый план выходит то божественное

откровение, которое приобрело художественную форму посредством творческого сознания художника.

По сути дела, в концепции Иванова художник является медиумом, универсальным оформителем универсальных смыслов. «В истинном же мифе мы уже не видим ни личности его творца, ни собственной личности, а непосредственно веруем в правду нового прозрения» [3, с.157].

Миф – это интуитивное непосредственное постижение сути, это проникновение в самую суть вещей, это ясновидение. Настоящее творчество как вещей сон – произвольное и нисходящее извне божественное озарение.

Таким образом, мы можем сделать следующие выводы. В философии серебряного века достаточно хорошо разработана теория возникновения образов творческой фантазии. Переживания, связанные с состояниями вдохновения, бессознательного, мучительные поиски формы – это образы восхождения, которые недоступны непосредственному внешнему наблюдению. «Рождение» произведения связано с образами нисхождения, в которых кристаллизуется результат мистического опыта соприкосновения души с миром бесконечным. Сновидение понимается как линия восхождения, как одержимость запредельными идеями. В творчестве человек выходит за пределы своего земного существования в трансцендентный божественный мир. Если Н.Бердяев и Вяч. Иванов разрабатывают вопросы природы творчества и используют сновидение как непосредственную доступную идеальную модель творческого акта, то П.Флоренский, кроме того, анализирует сам феномен сновидения. Философы серебряного века в известной мере продолжают развивать идеи романтической эстетики. При некоторой общности теоретических позиций, русские мыслители настаивают на том, что творчество несводимо к сновидению. Творчество – это не только акт свободы, но и колоссальная ответственность. Именно восстановление универсального смысла мира в каждодневном существовании человечества не дает действительности превратиться в «кошмарное сновидение».

Цитированная литература

1. Флоренский П.А. Имена. Сочинения. – М., 2006.

2. Бердяев Н.А. Царство Духа и царство кесаря. – М., 1995.
3. Иванов В.И. Родное и вселенское. – М., 1994.

Анотація

У статті розглядаються ідеї філософів срібного віку щодо природи творчості та образів творчої фантазії. Ця епоха характеризується містичним світовідчуттям, митцеві відводиться особлива роль медіума між сакральним та профанним світами. Сновидіння трактується як найбільш доступна та зрозуміла форма існування в світі одвічних смислов, а також як найпростіша модель художньої творчості.

Annotation

The present article considers ideas of Silver Age philosophers devoted to creation nature and figures of creative imagination. Mystic life perception and special role of an artist as a medium between sacral and everyday life are typical for this epoch. A dream is interpreted as the most comprehensible and understood form of existence in a world of eternal senses as well as the simplest model of artistic creativity.

Стаття надійшла до редакції 2.03.08
Стаття поступила в редакцію 2.03.08

УДК 82.1

Климова Е.В.

«ГЛОССОЛАЛИЯ» А.БЕЛОГО И «ПОЭМА НАЧАЛА» Н.ГУМИЛЕВА

В одной из своих работ мы уже обращались к вопросу о взаимоотношениях Н.Гумилева и А.Белого, отмечая многие сходные черты их концепций [см. 1]. Их объединяет отношение к Слову, теории А.А.Потебни как основа, попытки семантизации стихотворных метров, взгляд на форму поэтического произведения, стремление к жизнотворчеству. Также оба поэта-теоретика чувствовали ту самую «пору расплава и сдвига», когда «ожидание

целостного обновления всей жизни достигает <...> до стихийных пластов словотворческого сознания» и внимание устремляется на «существо, задачи и загадки слова» [2, т.1, с.633], что подталкивало их к теоретическому осмыслению творчества. Однако современники отмечают их, казалось бы, различные подходы к этой проблеме. Так, Вяч.Иванов пишет о статье А.Белого: «Смешение интуиции и анализа, дискурсивности и импрессионизма в методе исследования и описания, вместе с причудливостью языка и слога делают замечательную статью во многих ее частях неудобно-вразумительною...» [2, т.1, с.634]. А рецензент, близкий к Московскому лингвистическому кружку, сопоставляя статью Н.Гумилева («Анатомию стихотворения») с напечатанным в том же альманахе этюдом А.Белого «Отрывки из глоссолалии (Поэмы о звуке)», отмечает: «Субъективная, дикая истина Андрея Белого уступает здесь истине научной. <...> И если Белый верит в язык языков, идущий на смену слову, во второе пришествие этого слова, то Н.Гумилев предлагает верить в наступление времени, когда поэты станут взвешивать каждое свое слова с той же тщательностью, как и творцы культовых песнопений» [цит. по 3, т.3, с.260].

Но сам А.Белый называл «Глоссолалию» поэмой, и логичнее было бы сравнивать ее не с теоретическими статьями Н.Гумилева, а с его «Поэмой начала».

Как и Н.Гумилев, А.Белый также говорит о «мире в начале»: «Некогда не было знаков, «Земель», ни кремней, ни гранитов; было – пламенное; распускались по Космосу лопасти летучего газа; земля клочкотала огнистым цветком; развивалась, сливалась она из Космической сферы» [4]. Похожая картина возникает и у Н.Гумилева:

Скалясь красными пропастями,
Раскаленны, страшны, пестры,
За клочочущими мирами
Проносились с гулом миры...

[3, т.1, с.435]

А.Белый указывает на метафоричность своего повествования, подчеркивая, что его поэма является «образной субъективностью импровизаций» на тему о звуке [4] и рассказ о творении мира прочитывается им как рассказ о возникновении языка. Далее он описывает эволюцию Слова: «Некогда не было в нашем смысле

понятий: понятийный корост обстал образ слова» [4]. Сравним у Н.Гумилева:

Мчалось время; прочней, телесней
Застывало оно везде...

Лебедь стал сияющей льдиной,
А дракон – земною корой...

[3, т.1, с.435]

«Змея жаровая в ущельях гортани» А.Белого [4] напоминает змей и драконов Н.Гумилева, которые остались от некогда живого Дракона:

Но из самых темных затонов...
Появилось племя драконов,
Крокодилов и черных змей
Выползали слепые груды...

[3, т.1, с.435]

Их появление в «Поэме начала» совпадает с появлением звуков в «Глоссолалии»: «и обернись поздний звук на себя, к месту выхода глотки, к младенческим мигам своим, – он увидел бы, что за ним поползли – из дыры, глубины...» [4].

Данное сопоставление показывает, что мышление художественное, образное помогало поэтам воспринимать и осмысливать явления как филологам, но в данном случае у А.Белого поэт и ученый смешаны, что дает повод критикам называть его истину «субъективной и дикой». Для Н.Гумилева эти ипостаси были органическими частями его личности, но разграниченными более определенно. Н.Гумилев, создавая художественные произведения, целенаправленно пытался комбинировать разноплановые образы, благодаря чему текст порождает различные прочтения. В данном случае его «Поэма начала» может быть воспринята и как поэма о звуке.

Видение реальности у обоих поэтов было сходным. Так, высказывание А.Белого: «Что мы видим извне – часть возможного; наше внешнее видение – малая часть наших ведений; природа, пленившая нас, – лишь момент <...> данность ее только малая часть; и лишь целое этой части – действительность» [4] совпадает

со стихотворениями Н.Гумилева «Детство», «Природа», «Естество» в которых автор пытается прозреть истинную сущность окружающего мира:

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

[3, т.1, с.210]

Земля, к чему шутить со мною:
Одежды нищенские сбрось
И стань, как ты и есть, звездой,
Огнем пронизанной насквозь.

[3, т.1, с.212]

Также сравним еще один фрагмент «Глоссолалии» А.Белого: «Обставшая видимость (купол неба) могла бы такую не быть, а быть <...> орнаментом линий, ежесекундно меняющим очертание; вся история орнаментального творчества нам являет действительность, аналогичную нашей; здесь сложнятся бегущие линии» [4] и стихотворение «Большой» Н.Гумилева:

В моем бреду одна меня томит
Каких-то острых линий бесконечность...

Но в океане первозданной мглы
Нет голосов и нет травы зеленой
А только кубы, ромбы, да углы...

[3, т.1, с.205]

Из приведенных отрывков можно заключить, что прозрения сути вещей были свойственны обоим поэтам.

Таким образом, сравнение «Глоссолалии» А.Белого и «Поэмы начала» Н.Гумилева демонстрирует «близость по духу» [3, т.3, с.133] этих поэтов, сходство не только их теоретических взглядов, но и восприятия мира в целом.

Цитированная литература

1. Климова Е.В. Николай Гумилев и Андрей Белый (опыт сравнения теоретико-литературных взглядов) // Литературоведческий сборник – Донецк, 2006. – Вып. 26-27. – С. 101-106.
2. Иванов В.И. Собрание сочинений / Д. Иванов (ред.); О. Дешарт (авт. Предисл.) – Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1971-1979.
3. Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. – М., 1991.
4. Белый А. Глоссолалия (Поэма о звуке) – Режим доступа: <http://www.rvb.ru/belyi/01text/gloss.htm?start=1&length=all> – Заголовок с экрана.

Анотація

Статтю присвячено порівнянню «Глоссолалії» А.Белого та «Поєми початку» М.Гумільова. Обом поетам було притаманне інтуїтивне пізнання світу, при чому світосприйняття цих двох поетів дуже подібне, що відображається у їхніх творах.

Annotation

The article deals with comparison of Andre Belyi's "Glossolalia" and Nicolay Gumilev's "Poem of the Beginning". These poets learn the world with the help of intuition and their vision of the world is similar very much.

*Стаття надійшла до редакції 17.09.08
Стаття поступила в редакцію 17.09.08*

УДК 82.1

Климова Е.В.

Н.С.ГУМИЛЕВ И РУССКИЕ ФОРМАЛИСТЫ

В своем недоосуществленном трактате «Теория интегральной поэтики» Н.Гумилев собирался осветить как свой подход к анализу стихотворения, так и взгляд на то, каким стихотворение должно

быть. Этим он показал, что находится в традиционном для поэтики русле (начиная с «Поэтики» Аристотеля), но внес также и много своего. Вяч. Вс. Иванов отмечал, что «и сам подход (кратко выраженный в статье об анатомии стихотворения), и вводимая Н.Гумилевым терминология очень близки позднейшим достижениям, прославившим на весь мир русских формалистов, хотя он не единственный, кого можно по праву назвать предтечей русских формалистов» [1, с.206].

Сравним план трактата «Теория интегральной поэтики» Н.Гумилева с планом «Теории литературы» Б.В.Томашевского.

<p>Томашевский Б.В. Содержание книги «Теория литературы. Поэтика» [2, с. 333].</p> <p>Элементы стилистики Речь художественная и речь практическая Классификация проблем стилистики</p>	<p>Гумилев Н.С. План книги «Теория интегральной поэтики» [3, т. 3, с. 227].</p> <p>Вступление Что такое поэзия и что такое поэт. Синтез четырех искусств – ритмики, стилистики, композиции и эйдолологии. Значение теории поэзии. Поэты и теория.</p>
---	---

С первых же строк вступления становится понятным, что отличает Н.Гумилева от формалистов вообще, и от Б.В.Томашевского в частности. Во вступлении Н.Гумилев разъясняет задачи курса, а задача поэзии для него заключается в «преображении человека в высший тип» [3, т.3, с.20]. Для Н.Гумилева поэзия – прежде всего синтез, а потом уже разбор частей, уровней.

Б.В.Томашевский начинает с проблем стилистики, с ее элементов. Для Н.Гумилева стилистика является лишь частью, причем не главной (ее он ставит на второе место). И то, что у Б.В.Томашевского относится к разделу поэтической лексики, у Н. Гумилева является лишь частью стилистики.

Поэтическая лексика

1. Отбор слов различной языковой среды

Варваризмы; диалектизмы; архаизмы; неологизмы; прозаизмы.

2. Изменения значения слова (Поэтическая семантика. Тропы)

Метафора; эпитеты; аллегория; метонимия; перифраз.

Поэтический синтаксис

Необычные согласования

Необычный порядок слов

Изменение узуального значения синтаксической конструкции

Эвфония

1. Количественная эвфония (эвритмия)

2. Качественная эвфония

Графическая форма

Часть вторая

1

Роль стиля. Понятие о языке.

Слово как единица. Слова славянские, татарские, церковные, ученые, варваризмы петровские и новейшие, имена собственные и неологизмы.

3

Четыре вида метафор.

2

Предложение. Роль подлежащего, сказуемого и дополнения. Грамматические формы: существительные, прилагательные и т.д. Перестановки и усиления (повторенья и перемены времени).

4

Сочетанье стилей и их смешение.

Итак, «поэтическая лексика» Б.В.Томашевского соотносится с разделом «стилистика» труда Н.Гумилева. При этом Н.Гумилев начинает свой трактат разделом о фонетике, в котором говорит о гласных и согласных. Он говорит даже не о слове как элементарной единице языка (напомним, что в своих работах Н.Гумилев обычно идет от простого к сложному, от элементарных частей к тому, что из этих частей складывается), а о его составляющих. Стилистика – это часть вторая для Н.Гумилева. Далее можно найти много общего

в пределах этих разделов. И Б.В.Томашевский, и Н.Гумилев рассматривают слова-варваризмы и неологизмы, архаизмам Б.В.Томашевского соответствуют слова славянские, церковные и петровские у Н.Гумилева, который выделяет слова татарские и ученые, а также новейшие варваризмы и имена собственные. Б.В.Томашевский выделяет также и прозаизмы, которые Н.Гумилев не мог допустить в поэзии, а также диалектизмы. Из тропов Н.Гумилев отмечает только метафору. Оба теоретика считают поэтический синтаксис важным разделом. У Н.Гумилева в его усиленном внимании к роли существительного, прилагательного, а также к роли разных частей речи видны отголоски занятий в т.н. «Проакадемии» у Вяч. Иванова [см. 4]. Эвфонию Н.Гумилев относит к фонетике, как видно из рукописи первого раздела его трактата [см. 5]. Б.В.Томашевский не затрагивает проблемы сочетания и смешения стилей, как это делает Н.Гумилев. Однако это было характерно именно для начала XX века, когда «...возможность соединения разных символов-образов и единство каждого из них – между собой связаны: содержательная сущность образа-символа обнаруживается при соположении разных стилей» [6, с.343]. Графическая форма стиха Н.Гумилевым, скорее всего, была отнесена к фонетике, разделу 4, о строфах, т.к. в рукописи раздела «Фонетика» он намечает эту тему [5, лист 7].

Сравнительная метрика	Часть первая
Стих и проза	1
1. Метрическая система	Мелодия: гласные и согласные.
2. Силлабическая система	Бомбасты и зияния.
3. Тоническая система	Аллитерации.
4. Стихосложение в России	2
<i>Цезура</i>	Гармония: два рода ударных слогов. Пять основных метров.
<i>Рифма</i>	Их подразделение по числу
Анакруза	стоп. <i>Цезура</i> и пауза.
5. Русские классические размеры	<i>Правильное сочетанье</i>
<i>Двусложные размеры</i>	<i>размеров.</i> Паузное сочетанье
<i>Трехсложные размеры</i>	размеров. Понятие ритма.
Четырех- и пятисложные размеры	3
Акцентные размеры	Белый стих и появление

рифмы. *Рифмы*, богатые, бедные и ассонансы. Неточные, неполные и составные.

Внутренние.

4

Понятие строфы. Строфа в белом стихе и в рифмованном.

Перечисление главнейших строф. Создание новых.

Обозначив роль поэзии во вступлении, Н.Гумилев больше не возвращается к разграничению прозы и поэзии. Проза для него как бы не существует.

У Б.В.Томашевского раздел «Сравнительная метрика» соответствует части «Фонетики» Н.Гумилева. В раздел «Фонетика» Н.Гумилев включал метрику, ритмику, евфонию и рифмологию [5, лист 6], а также и графическую форму стиха, т.е. и те части, которые Б.В.Томашевский рассматривал в разделе, посвященном стилистике.

Судя по плану, Н.Гумилев более подробно останавливался на этом разделе, чем Б.В.Томашевский, который, скорее, делал экскурс в историю метрики. Н.Гумилев же давал рекомендации (например, «правильное сочетание размеров»). Или даже намечал дальнейшее развитие русского стиха, вероятно, исходя из своего опыта (например, «создание новых строф»). А также учитывал не только графическую форму, но и звучание стиха, его мелодику.

Тематика	Часть четвертая
<p>Сюжетное построение</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Выбор темы 2. Фабула и сюжет 3. Мотивировка <p>Мотивировка композиционная</p> <p>Мотивировка реалистическая</p> <p>Мотивировка художественная</p>	<p>1</p> <p>Понятие эйдолологии: образы, выбираемые поэтом, и отношение к ним. Познание поэта: двенадцать богов и две паузы. Дионис и Будда. Три подразделения: голова, сердце, чрево. Четыре касты (шесть видов).</p> <p>Четыре темы. Идиосинкразия.</p> <p>Отношение к миру, вытекающее таким образом.</p> <p>2</p>

<p>4. Герой</p> <p>5. Жизнь сюжетных приемов</p>	<p>Время и пространство; история и география. Статичность и углубленность (линии движения энергии).</p> <p>3</p> <p>Краски энергии: любовь, ненависть, любопытство, страх, воля, покорность. Пять чувств.</p> <p>4</p> <p>Образы: четыре стихии, четыре чувства природы; четыре времени года, четыре касты.</p>
--	---

Из этого раздела, кроме названия, совпадает только слово «выбор»: у Б.В.Томашевского выбор темы, а у Н.Гумилева – образы, выбираемые поэтом. При этом у Н.Гумилева выбирается не тема, а образ, что вполне укладывается в его схему создания стихотворения. Тема не выбирается, а появляется перед поэтом, а его задача с помощью доступных ему средств как можно вернее воплотить явленное. Даже слово «прием», которое, как считается, было введено в поэтику Н.Гумилевым, а позже подхвачено формалистами, у него самого не употребляется. Сюжетное же построение у Н.Гумилева рассматривается, скорее, в разделе «Композиция».

Литературные жанры Б.В.Томашевского также не полностью соответствуют тем, которые выделяет Н.Гумилев. Прозу Н.Гумилев не рассматривает вообще, что для него было характерно. Драматургию и эпическую поэтику выделяют оба автора, эпос и дидактика отсутствуют в перечислении Б.В.Томашевского.

Согласно концепции еще одного формалиста, Б.И.Ярхо, в построении всякого текста выделяют три уровня, на которых располагаются все особенности его содержания и формы.

<p>Б.И.Ярхо</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. идейно-образный 2. стилистический 3. фонетический, звуковой: явления стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. А также явления собственно фоники, звукописи – аллитерации, ассонансы [см. 7, с. 14] 	<p>Н.Гумилев</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. эйдология 2. стилистика 1. фонетика <ol style="list-style-type: none"> 3. композиция
---	---

Б.И.Ярхо выделяет практически те же уровни, что и Н.Гумилев в своей «Теории интегральной поэтики». У Б.И.Ярхо пропущен только уровень композиции. Но она входит в идейно-образный уровень в его концепции [см.7, с.17]. Сам же этот уровень «до сих пор <...> даже не имел названия: иногда (чаще всего) его называют "топика", иногда – "тематика", иногда – "иконика" или "эйдо(ло)логия» [7, с.16]. Название, которое дает для этого уровня Н.Гумилев, присутствует и у Б.И.Ярхо.

Таким образом, Н.Гумилев был среди тех, кто предвосхитил достижения русских формалистов. Он также разделяет стихотворный текст на уровни, причем выделяет практически те же уровни, что и, например, Б.В.Томашевский и Б.И.Ярхо. Однако, формальным подход Н.Гумилева назвать нельзя, так как он рассматривал стихотворение как живой организм, а наряду с поэтикой выделял поэтическую психологию, о которой формалисты не упоминали. Стилистику, которую формалисты выделяли особо, он считал лишь одной из равноправных частей стихотворения. В отличие от формалистов, для Н.Гумилева задача поэзии заключалась в «облагораживании человеческой породы». И поэзия – прежде всего целостность. Самого же Н.Гумилева, исходя из вышесказанного, можно назвать связующим звеном между символизмом и формализмом.

Цитированная литература

1. Иванов Вяч. Вс. Теоретическая поэтика Гумилева в литературном контексте 1910-х годов // Иванов, Вяч. Вс.

Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М., 2000. – Т. 2.

2. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М., 2003.
3. Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. – М., 1991.
4. Академия поэтическая: протоколы заседаний – РГБ – Ф. №109. – Оп. 42. – Ед. хр. 1 – 58 л.
5. Гумилев Н.С. Фонетика. – ИРЛИ – Р. I. – Оп. 5 – № 492. – 7 л.
6. Иванов Вяч. Вс. О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. – М., 1988.
7. Гаспаров М.Л. «Снова тучи надо мною...»: Методика анализа // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. II. О стихах. – М., 1997.

Анотація

Статтю присвячено порівнянню теоретичних поглядів М.Гумільова з теоріями російських формалістів. М.Гумільова названо ланкою між символізмом та формалізмом.

Annotation

The article deals with comparison of Nicolay Gumilev's theoretical views and Russian formalists' theory. Gumilev is called the nexus connected symbolism and formalism.

*Стаття надійшла до редакції 17.09.08
Статья поступила в редакцию 17.09.08*

УДК 821.161.1-1.09

Руссова С.Н.

«УНИВЕРСИТЕТСКИЙ ГОРОД, ГДЕ ДАЖЕ СУЕТА – НЕ ТА...»

(«Свое» и «чужое» в художественном мире В.Маккавейского)

Поэзия В.Маккавейского, затрудненная затемненностью, суггестивной метафоричностью, дискретностью образной системы, не рассчитана на внимание широкой читательской аудитории.

Принципиально элитарное поэтическое творчество В.Маккавейского апеллирует к читателю эрудированному и изобретательному, настроенному на дешифровку индивидуальной символики поэта.

Как явствует из зачина поэмы В.Маккавейского «Пандемониум Иеронима Нуля» («Не понимать меня неловко / Ввиду того, что я умен...»), поэт часто сталкивался с проблемой понимания своих текстов и относился к этому довольно иронически.

И действительно, все, кто вспоминал или когда-нибудь писал о В.Маккавейском, подчеркивали герметизм его текстов, но воспринимали эту данность по-разному. И.Эренбург не стеснялся признаться, что поэзия В.Маккавейского была ему непонятна: «Заглянув теперь в его книгу, я нашел всего две понятные строчки – о том,

Что мумией легла Эллада

В александрийский саркофаг.»[1, с.24]

М.Л.Гаспарову В.Маккавейский представлялся «русским Малларме», ему понравилась неизданная, хранившаяся в собраниях А.Е.Парниса, поэма «Пандемониум Иеронима Нуля», и он постарался ради «собственного упражнения» пересказать поэму по строфам, так, как он ее понял [2,с.436-439].

Для В.Э.Молодякова, подготовившего первые посмертные публикации отдельных стихотворений поэта, его тексты являются неким курьезом: «Как-то не получается увидеть за ними строгого мудреца-элеата, который и в самом деле спорит с «потокм жизней». Чем больше листаешь книгу, тем осязаемей образ веселящегося маэстро, который «все науки превзошел», но по большому счету так и не нашел, что сказать. /.../ Гераклита-то мы вспомним, а вот каждый ли сегодня, не заглядывая в энциклопедию, ответит, что такое «триклиний» и «таблинум»?»[3, с.283-287].

Н.А.Богомолов же в рецензии на переизданное собрание сочинений В.Маккавейского [4] категорично утверждает: «Слишком явны в нем черты дилетантизма, делающие и без того нелегкие для понимания строки совсем невнятными, слишком незаметен оказался его голос для современников, почти не оставивших оценок, слишком легко было представить его эстетствующим юношей, вроде блоковского «русского денди» [5, с.430-433]. Так что, «темнота и намеренная герметичность» его текстов, обстоятельства личной жизни («то ли погиб в Киеве при

очередной смене властей, то ли убит в бою на стороне белых под Ростовым») и плохая сохранность текстов – подозрительны для Н.А.Богомолова, ставятся им в вину поэту и являются достаточным основанием, чтобы усомниться «в ценности творчества Маккавейского». Таким образом, непонимание текста реципиентом, с точки зрения Н.А.Богомолова, является свидетельством «недоброкачественности» самого текста*.

Исходя из того, что феномен «непонимания» может возникнуть, с одной стороны, по «вине автора», обнаружившего в своем тексте алогичную малограмотную речь (а в этом, как представляется, В.Маккавейского никто не может заподозрить), с другой стороны, – по «вине читателя», невнимательного или неподготовленного к восприятию такого уровня текста [6, с.10-15], мы предпринимаем попытку «дешифровать» тексты киевского поэта-символиста, руководствуясь только одним стремлением – прояснить для себя и потенциального читателя поэзии В.Маккавейского его идиостиль и восстановить через полученный текст связь с автором и тем, что он обозначил в тексте, опираясь при этом на концепцию креативности стихотворного текста и уровней его понимания: «Понимание стихотворения связано не с пересказом его содержания..., но с порождением сопутствующих текстов-комментариев, выявляющих образную систему, звуковую структуру, внетекстовые коннотации./.../ Адресат выбирает приемлемую для него интерпретацию понимания» [7, с.6].

Научный подход к текстам В.Маккавейского не может быть осуществлен без предварительной подготовки, без уяснения его поэтической системы хотя бы в общих чертах. Таким необходимым фундаментом для дальнейших исследований может послужить интерпретация художественного мира поэта, определяющая его приоритеты, формы выражения авторского «я» в лирических текстах и проекции на определённую читательскую аудиторию.

Так, в идентификации лирического «я» сконцентрированы характеристики избранничества: «жреческой», «пророческой» и «рыцарской» миссии (суеречивый элеат, смеющийся авгур, Клингзор, Вольга, рыцарь), хранителя культуры (архиварий,

* Кстати, рядом с интерпретацией поэмы «Пандемониум Иеронима Нуля» соседствует статья «Понимание», где М.Л.Гаспаров привел одну из хасидских хри: «Вы мою проповедь не поймете, но все равно слушайте, потому что, когда придет Мессия, вы его тоже не поймете, поэтому привыкайте».

Каллимах, поэт) и «юродивого» (изгой, пария), вмещающего «безумие» и «премудрость». Это подкрепляют и характеристики творчества: «мой солоан», «мой пеан», «Гиперборейская руна», «мой свиток», «реквием на палимпсесте», «фригийская меркуриева лира», «акrostихи надгробий», «как древле менестрели», «мои неправильные дробы темница целых единиц», «каракули», «мой парус», «Горацийев корабль».

Таким образом, в центре поэзии В.Маккавейского, следующего, как видно, традициям немецкой [8, с.143-160] и французской («проклятые» поэты) романтической модели культуры, – стоит образ поэта-жреца, владеющего некими сакральными знаниями, недоступными профанному восприятию.

Среди «других», противопоставленных лирическому «я» Владимира Маккавейского, заметно деление на «своих» и «чужих».

«Свои» – это немногие, близкие и дальние, страдающие, как Пьеро, фантазирующие, как Мюнхаузен, но, главное, те, кому «под солнцем не тепло и одинаково от лун желалось чуда». Круг «своих» предельно узок. Это те, кто понимает и поддерживает, интимный круг родственных и дружественных связей. Практически, их всех можно назвать: мать, брат Николай, отец, друзья (Б.Лифшиц, В.Эльснер, И.Рабинович, Ю.Терапиано, В.Асмус), адресаты стихотворений-литературные авторитеты: С.Малларме, В.Иванов, А.Блок, адресаты стихотворений, в посвящении которым содержатся лишь инициалы (М.А.З.; И.Р.; Б.Л.Д.; В.Н.Л.; В.А.В.-Л.; М.И.М.; Т.Н.К.; В.Э.; К.О.Г.; Г.В.; В.М.). Кроме этого, «свой» для В.Маккавейского круг восстанавливается в ходе анализа интертекстуальных связей. Это особый, «замаскированный» уровень общения с античными поэтами, французскими «парнасцами» и русскими символистами, с теми, с кем ведется профессиональный, на равных, диалог.

Состояние же ожидания «чуда» встречи родственной души окутывается у поэта самоиронией:

И бессильны сказать о себе,
О закате, тоске и избе
Просодией владея каракули.

Пария (II)[4, с.82]

Самоирония подкрепляется и визуальным рядом «Стилоса Александрии», графикой, мастерски выполненной самим В.Маккавейским. Наряду с героическим портретом Александра

Македонского в медальоне, сборник украшен фривольными стилизациями греческих мифов о Зевсе и Данае, атрибутами Афродиты – гиппокампами, символизирующими сексуальность, и даже романтической сценой гадания, совсем в духе В.Жуковского, со свечами и зеркалом. Только о жребии богов запрашивает не Светлана, а ящерица, одна из древнейших на земле (*Sphenodon*)*.

К сожалению, чаще всего ожидание понимания оканчивается разочарованием:

Душа ждала, ждала, ждала,
Но пепел памяти развеяв,
В камине мифа погребла
Всех невозвратных Одиссеев.

Пария (III)[4,с.83]

«Чужие» же – это ратные гении и скудоумные «пенаты», толпа в «среде, похожей на навоз». Они, разумеется, дифференцированию не поддаются, но главная их отличительная черта – включенность в профанный обыденный образ бытования: вне культуры, творчества, мистики, душевной тонкости. Их интересы убоги, примитивны и сосредоточены на прозе жизни. В отличие от узкого круга «своих», их много, они – весь остальной мир.

Таким образом, исходя из понимания границы между «своим» и «чужим» в художественном мире В.Маккавейского, можно определить тип, к которому он как автор относится.

Схематическая модель описания оппозиции Я – ОНИ, где «я» – это маркированный замкнутый мир, границы которого – это границы отдельного физического индивидуума, свидетельствует о том, что В.Маккавейский избрал для себя позицию автора-«изгоя». Это тем более очевидно, что в текстах поэта неоднократно встречается самоотождествление лирического «я» с «изгоем» (*Лифостратон, Пария I, Пария II, Пария III, Хромые хорей*).

Естественно, возникает вопрос о природе этого явления у В.Маккавейского. Почему получивший прекрасное образование, владевший свободно греческим, латинским, немецким и французским языками (что, кстати, позволяло не ожидать

* Этот вид ящериц сохранился до сегодняшнего дня только в Новой Зеландии, где называется местными жителями -Туатара. Но, главное, для понимания иронии В.Маккавейского, эта ящерица является ночным охотником, т.е. днем спит, а ночью охотится на насекомых.

переводов интересующих текстов, а самому следить за новинками европейской культуры и наслаждаться античной литературой в подлинниках) молодой человек, выросший в профессорской семье, ощущал себя «изгоем»? Заимствованием приемов «проклятых» поэтов либо традициями социально-психологического комплекса, характерного для русской интеллигенции [9, с.110-121], равно как и чересчур строгим воспитанием в семье (что отчасти, видимо, всё-таки имело место) – объяснить этот феномен трудно. Ни А.Блоку, ни Андрею Белому, ни М.Булгакову, воспитывавшимся в сходных условиях, это не было свойственно. При смене политических режимов, в обстановке тоталитарного государства или в эмиграции – подавляющее количество поэтов продолжало писать так, как будто, по выражению М.Зощенко, ничего не произошло. Видимо, требуются определенные обстоятельства, чтобы «комплекс изгоя», свойственный вообще русской интеллигенции, «сдетонировал» с другим личностным фактором – национальностью, принадлежностью к определенной религии, уровнем образования, чтобы у автора выработалось самоощущение «изгоя».

Ответ, и очень определенный, дает сам автор:

./.../ в обыкновенном местечке,
где маяты скоротечной
я крематорий обрел.

Пария (I) [4,с.81]

Или:

Где-то – букеты магнолий,
Где-то – леса криптомерий,
Где-то – поэты о Мери
Вечный ведут диалог ./.../[4,с.63]
«Грусть ли, скуку ль, тоску ли...»

И наконец:

./.../А университетский город,
Где даже суета не та, –
Впустую попирашь устала
Стопа, алкая пьедестала,
Тропы, где б не росла трава,
И города, где есть Нева./.../[4,с.185]

Пандемониум Иеронима Нуля

Итак, все дело – в Киеве.

В 1928 году, описывая сложившуюся в русской литературе традицию ориентирования на два столичных культурных гнезда – Москву и Петербург, Н.К.Пиксанов обращал внимание: «Из крупных культурных центров почти совершенно не захвачен Киев, столь богатый художественно-идеологическими движениями» [10, с.5]. У него не вызывала сомнения принадлежность Киева к крупным культурным центрам, и он приводил множество фактов того, как Московское государство получало чаще всего из Киева приток необходимых культурных сил – иерархов, литераторов, деятелей театра, профессоров для Славяно-греко-латинской Академии (братья Разумовские, В.Боровиковский, С.Гулак-Артемовский, В.Капнист, Квитка-Основьяненко, Е.Гребенка, В.Нарежный, О.Сомов). В действительности же этот список можно продолжить.

К Киеву в разное время имели непосредственное отношение: А.Новодворский, А.Подолинский, Н.Дурова, С.Надсон, Н.Минский, А.Куприн, И.Ясинский, А.Луначарский, К.Паустовский, В. и Г.Нарбуты, Тэффи, А.Ахматова, М.Волошин, М.Булгаков, Т.Щепкина-Куперник. Любя этот город, рожденные или воспитанные здесь, покидали его навсегда, чтобы найти приют и стать знаменитыми в столичных городах – Н.Ге, С.Кржижановский, А.Вертинский, С.Лифарь, В.Некрасов, П.Коган, С.Гудзенко, Ю.Мориц, Ю.Левитанский... Кстати, печать «провинциализма» преследовала их, и за приехавшими часто закреплялось ироническое отношение. М.Булгакова, к примеру, долго называли «писателем из Киева».

Что же представлял собой дореволюционный Киев, город к. XIX – нач. XX века, каким видел его В.Маккавейский?

В это время Киев переживал период бурного строительства. На частные пожертвования меценатов: И.Фундукля, графа А.Бобринского, великой княгини Александры Петровны, Б.Ханенко, миллионеров Бродских, сахарозаводчиков Терещенко – создавались гимназии, лечебницы, приюты, строились храмы, музеи, театры. Город приобретал свой неповторимый облик.

На очень высоком уровне по сравнению с другими крупными нестоличными городами находился Киев по части образования. До революции здесь существовало 188 школ, в которых обучалось 20 тысяч учеников. Среди этих учебных заведений было и 11 частных еврейских школ, 29 хедеров и 1 казенное еврейское училище.

Кроме этого, работали разнообразные средние учебные заведения: реальные, стороительно-технические, коммерческие училища, женские гимназии, женская учительская семинария, учительский институт [11, с.582-596].

Следует упомянуть, что преподавание в гимназиях, в особенности основ классического образования – древнегреческого языка, латыни и античной литературы, было в Киеве сильной стороной. Дважды в месяц все киевские гимназии получали из Петербурга журнал «Гермес» – иллюстрированный вестник античной литературы, содержащий научные статьи на немецком, английском, французском языках. В нем обсуждались школьные постановки спектаклей на античные сюжеты, помещались переводы текстов и рецензии на киносценарии на античную тему. Античность воспринималась здесь как живая и весомая часть жизни. О востребованности и актуальности классической культуры в дореволюционном Киеве говорит и тот факт, что в ежегодно проводившейся всероссийской выставке экспонатов по древним языкам киевские гимназии занимали первые места [12, с.352-354].

В высшем образовании дела здесь обстояли еще лучше. Киевский университет Св.Владимира был самым крупным в стране, здесь училось около 5 тысяч студентов. В 1898 г. был создан политехнический институт, в основании которого принимали участие Д.Менделеев, С.Реформатский, другие видные ученые. На базе существующих высших женских курсов, в которых были историко-филологическое, физико-математическое, юридическое и экономическо-коммерческое отделения, – был создан женский медицинский институт. Всего же в Киеве до революции насчитывалось 7 высших учебных заведений (университет, политехнический институт, коммерческий институт, высшие женские курсы, женский медицинский институт, вечерние высшие курсы А.В.Жекулиной и консерватория), в которых училось более 15 тысяч студентов. А преподавателями здесь были видные ученые, прежде всего, естествоиспытатели, математики, создавшие первую в России научную школу в области алгебры: Д.Граве, Н.Чеботарев, Б.Делоне, О.Шмидт. Следует назвать и имена видного оптика Г.Де-Метца, физика М.Авенариуса, биолога Н.Кашенко, конструктора мостов Е.Патона, историка М.Довнара-Запольского, исследовавшего историю России с XVI по XVIII в., археолога В.Хвойку, открывшего Триполье, исследователя древнерусской и

украинской литературы В.Перетца, композитора Р.Глиера, создателя пианистической школы Г.Нейгауза и многих других.

Но, конечно, духовным и культурным центром Киева, обеспечивающим ему особенное место в русской культуре, была Киевская Духовная Академия. И действительно, за более чем 300 лет существования Академия много преуспела на ниве духовности и науки.

Основанная в 1615 г. как братская школа,* в 1632 г. преобразованная в Коллегию Киевским митрополитом Петром Могилой, звание и права Академии она получила указом Петра I от 1694 г. Здесь всегда учились представители всех православно-христианских народностей: греки, сербы, черногорцы, болгары, румыны, арабы, халдеи и даже японцы. Среди воспитанников Академии были признанные впоследствии церковью святыми – святители Дмитрий Туптало (митрополит Ростовский), Феодосий Угличский (архиепископ Черниговский), Иннокентий Кульчицкий (епископ Иркутский), Иоасаф (епископ Белгородский). В числе первых ректоров Академии были известные просветители Иов Борецкий, Мелетий Смотрицкий, Касьян Сакович, Фома Иевлевич, Феофан Прокопович, Георгий Конисский, а среди учителей – Лаврентий Зизаний, Памва Берында, Рафаил Заборовский, Паисий Величковский, Григорий Сковорода.

Академия была школой общеобразовательной и общесословной. Ее питомцы получали прекрасное заграничное образование. Здесь была одна из лучших библиотек России (более 90 000 томов книг, 350 видов учебников, 760 периодических и 98 церковных изданий), некоторые книги выписывались из-за границы. Преподавались не только богословие, риторика, философия и общеобразовательные науки, но и языки: церковно-славянский, русский, греческий, латинский, немецкий и древнееврейский, что послужило основой для создания на базе Академии целой школы научно-образовательной лингвистики [13, с.5-74].

Кроме духовно-просветительской деятельности, на счету Академии было и множество незаметных добрых дел, которые считались ее традицией. Так, судя по архивным сметам КДА, из ее бюджета назначались пенсии членам семей покойных преподавателей, прогонные деньги и пособия выпускникам и отбывающим воинскую повинность студентам Академии,

* Ее основательницей считается дворянка Галина (Елена) Гулевичевна Ложкина

стипендии студентам-иностранцам. Деньги расходовались на приобретение книг для библиотеки не только собственной, но и для Болгарской духовной семинарии в Константинополе, на коллекции академического музея, на печатание магистерских диссертаций, книг, журнала «Труды КДА». Капитал Академии, складывавшийся из ассигнований государственного казначейства и собственных средств (процентов с собственного капитала) расходовался чрезвычайно разумно: в сметах нашли отражение всевозможные варианты получения доходов (конверсия банковских билетов, займы, государственная рента и т.д.). Это давало возможности не только содержать дом Академии и больницу, ремонтировать и перестраивать библиотеку, но и вести широкую благотворительную деятельность. Так, Академия ассигновала деньги Киевской духовной семинарии, киевским монастырям. На деньги Академии были сооружены памятники Ушинскому (в С.-Петербурге), Лермонтову (в Пензе), музей Ломоносова в Архангельске. После русско-японской войны 1904-05 гг. Академия отчисляла деньги на строительство кафедрального собора во Владивостоке, странноприимного дома и приюта для инвалидов войны, пожертвования – для больных и раненых на Дальнем Востоке [14].

Все вышесказанное смело позволяет назвать Киев университетским городом. Неудивительно, что он дал России таких философов, как В.Асмус, Н.Конрад, Я.Голосовкер, Л.Шестов, Н.Бердяев.

Но есть и еще один нюанс, важный для осмысления места Киева в системе русской культуры. Традиция рассматривала Киев как центр православия и не только как место рождения русского христианства, но и как русский Иерусалим, как место поклонения святыням, т.е. место паломничества. В фундаментальном труде М.Ф.Берлинского [15] по истории Киева от его основания и до конца XVIII в. приводятся данные о функционировании в городе и его окрестностях 123 церквей и монастырей. «Иерусалимом земли русской», колыбелью православной веры называли Киев не только путеводители, но и Александр II в дни коронационных торжеств. Наверное, это и проясняет позицию Киева по отношению к столице – Москве. Как Иерусалим для Рима был провинцией, так и второй «Иерусалим» был далекой провинцией по отношению к Москве – «Третьему Риму». А уж для Санкт-Петербурга и подавно.

Так что, несмотря на духовность, приоритеты образования и бурное строительство, Киев оставался провинциальным. Эта печать лежала на всех культурных начинаниях.

К примеру, первый Городской театр в Киеве был открыт в 1805 году, но добраться к нему можно было только в сухую погоду и в светлое время суток, так как еще в 1832 году из существовавших 169 масляных фонарей 114 освещали Печерск, а единственной мощеной улицей долго оставалась только улица Александровская. После перестройки деревянного здания театра в 1856 году город получил прекрасное каменное сооружение на 850 мест с подъемным полом для соединения сцены с партером, с изысканным интерьером, с декорациями, выписанными из-за границы, где их выполнил знаменитый в Европе декоратор Берлинской оперы Гроппиус. Но сам театр находился на огромном пустыре на пересечении улиц Владимирской и Кадетской (нынешней Б.Хмельницкого), где, кроме нескольких десятков красивых каменных зданий, оставались деревянные подворья с домашним скотом, часто прогуливающимся по улицам, мешая передвижению экипажей, в которых находилась публика, одетая по последней парижской моде. Водопровода и канализации в городе не было до 1872 г., так что нечистоты выливались прямо на немощеную дорогу [16, с.52-72]. Другой театр, «Соловцов», построенный в 1898 г. и приобретенный в собственность Л.И.Бродским, имел деревянную лестницу, облегчавшую кратчайший подход к театру со стороны находящихся на возвышенном месте Липок. Когда лестница пришла в негодность и возник вопрос о строительстве каменной, то ни владелец театра – миллионер Л.И.Бродский, ни городская дума никак не могли решить между собой вопрос финансирования этого предприятия. Проход был закрыт забором, но это не стало препятствием, так как публика преодолевала его через выломанные дырки [17, с.236-238]. Несомненно, именно эти нюансы имел в виду Н.Зеров, когда писал в 1915 году: «От культурного мира стеной/ Отделила нас топкая грязь». Так что сетования В.Маккавейского по поводу «тропы, где б не росла трава» внезапно наполняются чрезвычайно реалистическим смыслом.

Как и каждый провинциальный город, Киев «заглядывался» на столичную жизнь и старался от нее не отстать. Около 30 газет различного формата извещали киевлян о самых последних новостях.

Вот газета «Жизнь и искусство» за 1894 г. Среди фактов чрезвычайной актуальности, как то: сведения о приехавших и выбывших, о грузах, недоставленных телеграммах и деньгах, украденных из церковной кружки, – находим рецензии на роман Г.Сенкевича «Семейство Поланецких» и художественные выставки за границей, переводы Э.Золя «Лурд» и стихотворений Дж.Леопарди, Э.Тардые, обзоры столичных журналов «Северный вестник» и «Русское богатство», сообщение председателя киевского Общества поощрения художеств графини М.Н.Мусиной-Пушкиной об очередной художественной выставке в Киеве и о гастрольях Мунэ Сюлли со спектаклями «Сид» и «Гамлет». И – непременно маскарад в Купеческом собрании.

Это тоже отличительная черта киевской жизни: что бы ни происходило – гибель Титаника, дело Бейлиса, обсуждение женского избирательного права, болезнь Сары Бернар, похороны Скрябина или Танеева, – жизнь в городе шла привычной чередой, а это значило: бал или маскарад. Классический пример дает газета «Киевская мысль». 18 ноября 1917 года газета сообщает об «ужасах анархии», «пьяном разгуле», «убийстве священника», «закрытии границ» – и об открывшемся классе латыни («Полезно, приятно и доступно каждому выучиться красиво и скоро писать по-латыни»). И дальше – «происшествия в Киеве» (стрельба, вооруженные грабежи, нападение на милиционера, убийство), «Севастопольские ужасы» («Вывезено в море много трупов расстрелянных офицеров»), «съезд психиатров и невропатологов Украины» – и в двух залах бывшего театра Дагмарова – «Маскарад с танцами». Газета «Театр» 14 апреля 1919 года помещает статью о еврейских погромах в Галиче с призывами к еврейскому населению, к еврейской молодежи и дальше сообщает, что «16 апреля 1919 года состоится концерт-бал в пользу пострадавших от погромов. Вступительное слово о погромах – В.И.Лацкий-Бертольди. После концерта – кабаре. Всю ночь танцы». Видимо, это и имел в виду В.Маккавейский, когда говорил о Киеве, что это – «университетский город, /Где даже суета не та...».

Кроме балов и маскарадов, публика губернского города любила концерты. Причем охотнее всего посещались гастрольные знаменитостей. В Киев приезжали итальянские оперные труппы, артисты московского Большого театра и Мадридского королевского балета, труппы балетмейстера Варшавской оперы

Мориса Пиона и Карла Шмитгофа. Газеты сообщали о гастролях Ф.Шаляпина, О.Боронат-Ржевутской, М.Баттистини, балетных антрепризах А.Балашовой, М.Мордкина, Л.Карсавиной, прима-балерины М.Кшесинской, Б.Нижинской, М.Петипа. Сезоны итальянской оперы познакомили киевлян со всем европейским оперным репертуаром: «Риголетто», «Травиата», «Трубадур», «Аттила», «Макбет», «Бал-маскарад» Дж.Верди, «Лючия ди Ламмермур», «Фаворитка», «Линда ди Шамуни» Г.Доницетти, «Пуритане», «Сомнамбула» В.Беллини, «Гугеноты» Дж.Мейербера, «Марта» Ф.Флотова, «Свадьба Фигаро» В.Моцарта, «Тангейзер», «Лоэнгрин» Р.Вагнера, «Вертер» Ж.Массне, «Фауст», «Ромео и Джульетта» Ш.Гуно. Развитие собственной Киевской оперы и высокое качество оперных постановок привлекало П.Чайковского и С.Рахманинова, которые приезжали на премьеры своих опер.

Но еще более важную часть жизни киевлян составлял театр* Город расширялся и вместе с ним росло количество театров. По свидетельству газет, к примеру, в 1894 г. в Киеве существовали: Городской театр, Драматический театр, Драматическое общество и цирк. Судя по рекламам, помещенным в театральной газете «Киевский листок» сезона 1907/1908 гг., в это время, кроме Городского театра и цирка, работали 2-й городской театр, театр «Соловцов», театр «Бергонье», театр Грамотности, театр Крамского. И репертуар был разнообразнейший. В 1-м и 2-м городских театрах в основном давались оперные представления, у Крамского часто гастролеровала оперетта, театр Грамотности ставил спектакли на украинском языке, а «Соловцов» и «Бергонье» знакомили зрителя с западноевропейской драматургией. Еще некоторое время спустя, в 1916 году, «Киевский театральный курьер» рекламирует спектакли семи театров (кроме 1-го и 2-го городских театров и «Соловцова», это театр Городского народного дома, Интимный театр, Художественный театр миниатюр и оперетта Липавского). С этого же года начали работать еврейский и польский театры (с 1916 г. существовала польская «Театр-студия», в 1919 г. переименованная в «Молодой польский театр»).

* Не выдерживает критики сообщение о развитии театрального дела в Киеве в «Історії української літератури ХХ століття»: «20-ті роки були часом піднесення театрального життя й формування нового українського театру. Уже (! – С.Р.) 1918 р. в Києві діяло три театри...» Указ.соч. – К, 1998. – С.30.

Газеты «Театр» и «Киевский театральный курьер» не только подробно информировали о предстоящих спектаклях, о составах трупп, но и содержали рецензии, критические разборы весьма строгого характера и статьи, посвященные истории и теории театра. Так, критик Самуил Марголин (под псевдонимом Micaelo) писал о Станиславском, разбирал игру актеров, сравнивая, к примеру, Щепкина с Кокленом. Петр Горлов вел постоянную рубрику «Странички из истории театра», где знакомил публику с формами театра у первобытных народов, с особенностями китайского театра. Л.Пальмский и А.Дейч писали о тенденциях в развитии театра. Некто «К.С.» задавался вопросами: «Что такое театр – кафедра, школа, храм?», «Каким должен быть актер?». Кстати имена актеров киевских театров: Е.Шатровой, С.Кузнецова, Ф.Левицкого, Н.Попова, В.Юрениной, Н.Садовского, М.Заньковецкой, А.Саксаганского, В.Пионтковской, В.Дагмарова, С.Бутковского, А.Брайнина, А.Чернова, С.Аркадьевой, А.Ромашовского – были известны всем киевским театрам.

И, наконец, результатом этой повальной любви к театру стало возникновение Литературно-артистического клуба, помещавшегося по улице Николаевской, 11*. Благодаря тому же «Киевскому театральному курьеру» мы знаем имена тех, кто были его членами в 1915 году: режиссер Соيفер, антрепренер Басманов, театральный администратор Максин, музыкант Левин, артисты Каратов, Аренская, Лубенцов, Горчаков, Ухов, Баратов, Синельников, Писарева-Горбачевская, журналисты Ротберг, Лингарт, Григорьев, Брантман, Шварц, Пугач, Давыдов (Ядов), Клейман, Нестеров (Дядя Валя), Казановский, Кузминский, Дробинский, Зорев, Иоселевич, Майзелис, Ордынский, Липман, Вагнер, Козаринский. Кроме названных, в короткий срок новыми членами клуба стали еще 40 человек. Здесь, в помещении клуба, по примеру «Привала комедиантов» и «Бродячей собаки», проходили концерты, ставились спектакли, читались стихи и доклады, проводились диспуты.

Так был подготовлен известный киевский литературно-театральный бум 1917-1919 гг. Когда на фоне крушащегося мира происходил «пир во время чумы» – литературный и театральный бум в Киеве 1917-19 гг., когда сюда приехали Эренбург, Тэффи, А.Аверченко, Грин, Куприн, Дон-Аминадо, Л.Никулин, Мандельштам, Евреинов, Вахтангов, Марджанов, Саша Черный,

* Сейчас улица Январского восстания.

Паустовский, Маяковский, Лифшиц, когда в Киев переселился не только «Сатирикон», но и знаменитые театры миниатюр «Летучая мышь» и «Кривое зеркало», составив пару киевскому «Кривому Джимми», – эта невозможная опереточная мешанина породила ситуацию, тогда и В.Маккавейский оказался в своем кругу. Контексты, выдвинувшие М.Булгакова, выдвинули и В.Маккавейского, с той только разницей, что М.Булгаков вспоминал о них в Москве, а В.Маккавейскому судьба уготовила то, что он сам себе напорочил:

Мой рок на гибель букиниста
Меня на Запад уволок/.../[4, с.185]

Пандемониум Иеронима Нуля

С началом революции под новыми лозунгами украинское народничество срослось с новым пролетарским искусством. Это достаточно наглядно иллюстрирует программа действия, посвященного «великому певцу Украины Т.Г.Шевченко», под названием «Вечера на Украине», состоявшегося 18 марта 1917 г. в зале гимназии А.Е.Флорова. В 1-м отделении о политических идеалах Т.Г.Шевченко делал доклад С.С.Кокошко, затем хор под управлением А.Приходько исполнял «Заповіт», с чтением стихотворений «Кавказ» и «Садок вишневий» выступили Н.Хоткевич и В.Шевченко, а Н.Филянский читал свою «Клятьбу пророка Ездри», посвященную памяти поэта. В следующем отделении В.Винниченко представлял один из своих рассказов, а завершалось действие «Гопаком», украинскими песнями в сопровождении оркестра бандуристов и музыкальной картиной «Похід запорожців», предваренной рассказом о кобзе и кобзарях. И даже специфическая любовь киевлян к балам и маскарадам приспособилась к новым временам: «Во время танцев красноармеец сталкивается с городским населением, возвращается не в своем привычном обществе и отчасти, с одной стороны, отдыхает нравственно от прискучившей ему несколько обстановки. С другой стороны, он служит живым агитационным базисом для мелкобуржуазного городского населения. Вот почему нужны балы и танцы в Домах Просвещения» [18]. Такое развитие событий В.Маккавейский предвидел ещё в декабре 1916 г.:

Усмехнется пяля скулы,
Селянинович Микула
Надо мною – над Вольгой! [4, с.77]

Хромые хорей

Всеми этими обстоятельствами и объясняется самоощущение изгоя молодым поэтом, жившим в университетском городе – но далекой провинции, далекой от активной культурной жизни.

Цитированная литература

1. Эренбург И. Люди, годы, жизнь. – М., 1966.
2. Гаспаров М. Пандемониум Иеронима Нуля// М.Гаспаров. Записки и выписки. – Новое литературное обозрение. – 1999. – №25.
3. Маккавейский В. «У злата житниц и божниц...» /Коммент. В.Молодяков. – Новый Журнал. – №215. – 1999.
4. Маккавейский Владимиръ. Избранныя сочиненія/ Сост. В.Кравец, С.Руссова. – Киевъ, 2000.
5. Богомолов Н. А. Рецензия //Новое литературное обозрение. – 2000. – №46.
6. Левин Ю. И. Тезисы к проблеме непонимания текста// Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам. Вып. 12. – Тарту, 1981.
7. Мухелишвили Н.Л., Шрейдер Ю.А. Постижение versus понимание// Текст – культура – семиотика нарратива. Труды по знаковым системам. Вып. 23. – Тарту, 1989.
8. Новалис. Фрагменты// Новалис. Гейнрих фон Оффтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. – СПб, 1995.
9. Лотман Ю., Успенский Б. «Изгой» и «изгойничество» как социально-психологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского времени//Типология культуры. Взаимное действие культур. Труды по знаковым системам. Вып.15. – Тарту, 1982.
10. Пиксанов Н. К. Областные культурные гнезда. Историко-краеведческий семинар. – М.-Л., 1928.
11. История Киева. В 2Т. – Т.1. – К., 1963.
12. Древние языки на Киевской выставке. О Всероссийской научно-образовательной выставке в Киеве в 1913 г.// Гермес. – СПб, 1913. – №13.

13. Титов Ф. Императорская Киевская Духовная Академия в ее трехвековой жизни и деятельности (1615-1915). Историческая записка. – К., 1915.
14. Дела КДА. Рукописный фонд отдела рукописей НБУ. Ф.292.
15. Берлинський М. Історія міста Києва. – К., 1991.
16. Тарасенко Л. Киевская опера: страницы истории//Аристократ. История. Культура. Цивилизация. – К. – № 6-7 (13-14). – 2005.
17. Ковалинский В. Меценаты Киева. – К., 1998.
18. Рузин М. О театре Дома Просвещения. – Театр. – 1919. – 14 апр.

Анотація

Метою статті є дослідження спадщини Володимира Миколайовича Маккавейського, київського поета-символіста, у контексті київської культури початку 20-го ст. Реалізація поставленої мети передбачає й спеціальне вивчення архивних документів, що дозволяє з'ясувати невідомі досі дані про поета та пріоритети його художнього світу.

Annotation

The article is devoted to the analysis of the Makkavejskyj's cultural heritage. The analysis is based on the archives research. The judgement of this problem is capable to add essentially represetations about moral and aesthetic ideals of the writer.

Стаття надійшла до редакції 21.07.08

Стаття поступила в редакцію 21.07.08

ХРОНОТОП ДОРОГИ ТА ЗУСТРІЧІ В УКРАЇНСЬКОМУ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОМУ РОМАНІ 20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Мистецтво і література пронизані хронотопічними цінностями, вважає М.М.Бахтін [1, с.275]. Традиційно виділяються хронотопічні цінності різних ступенів і обсягів, які стають організаційними центрами основних сюжетних подій роману: хронотоп дороги, хронотоп міста, хронотоп замку, хронотоп вітальні-салону, хронотоп кризи і життєвого перелому (хронотоп порога) тощо.

Як матеріалізація часу в просторі хронотоп є центром зображального втілення і для всього роману в цілому. Філософські та соціальні узагальнення, ідеї, аналіз причин та наслідків в романі – все тяжіє до хронотопу.

Предметом дослідження є трансформація традиційних хронотопів дороги та зустрічі. Об'єктом дослідження постають твори української інтелектуальної прози 20-х років ХХ століття: «Доктор Серафікус» В.Домонтовича, «Невеличка драма» В.Підмогильного, «Честь» М.Могилянського.

Хронотоп дороги – важливий і найбільш насичений подіями хронотоп. Дорога – місце зустрічей, подій, знайомств. За М.М.Бахтіним: «Це точка зав'язування й здійснення подій. Тут час ніби вливається у простір і тече по ньому...» [1, с.277].

Дія в аналізованих нами інтелектуальних романах переважно відбувається в Києві. Отже, принципово важливими є виходи героїв твору за межі цього міста, адже вони свідчать про зміну звичного урбаністичного хронотопу на інший хронотоп. Так, це може бути хронотоп іншого українського міста (Харків у романі «Честь»), невеличкого провінційного містечка (Кам'янець та Могилів у «Докторі Серафікусі»), іншої країни (Німеччина у романі «Честь»).

Особливістю хронотопу дороги є те, що він може бути пов'язаний із хронотопом зустрічі. Як твердить М.М.Бахтін: «Тут можуть випадково зустрітися ті, хто нормально роз'єднаний соціальною ієрархією та просторовою відстанню, тут можуть

виникнути будь-які контрасти, зіткнутися та переплестись різні долі» [1, с. 277].

У сюжеті роману «Честь» подорож до Харкова була потрібна авторові, щоб у цьому місті, його герой, хірург Калін, випадково зустрівся на вечірці з Ірмою Ляліною, жінкою артистичної вдачі та невизначеної професії, яка згодом відіграє «рокову» роль у його житті.

Калін веде активний життя, він не боїться нового та невідомого, навпаки, прагне познайомитися з новими людьми перейняти їх досвід, що дозволить йому вдосконалитися у власній професійній діяльності. Він талановитий хірург, який живе повнокровним життям, відвідує не тільки інші міста, але й інші країни.

Під час його подорожі до Німеччини автору вдається передати дух та специфіку подорожей за кордон того часу, коли людина не могла відчувати себе вільною, а була постійно під наглядом: «У купе поруч з Дмитром Андрійовичем з першої ж польської станції з'явилось одне з тих «славних» облич, що в цілому демократичному світі навіть малоосвіченій людині промовляє про службову спеціальність його носія [2, с. 119]. Проте, Каліна це зовсім не хвилювало, він їхав у власних справах і не звертав уваги на такого роду неприємності.

Як відомо, хронотоп дороги обумовлює переміщення героїв у просторі, його долання, розширення або обмеження. Таким чином досягається ефект пришвидшення чи уповільнення часоплину в сюжеті, розрідження і згущення художнього часу.

З огляду на вищезазначене, своєрідним «оголенням прийому» постає гра з читачем та з читацьким «горизонтом очікування», яку веде автор-оповідач, розповідаючи про подорож Дмитра Андрійовича до Німеччини: «Під розмірений стукіт вагонних коліс одна за одною снують безкінечні ключі думок і плететься мереживо життєвих підсумків, для чого щоденна метушня у звичайній обстанові не залишає часу і змоги... Користуючись з того, романісти розповідають про своїх героїв що вважають за потрібне розповісти, накидаючи їм все, чим багата власна творча уява аби тільки в сюжетний ланцюг плести потрібну ланку. І стукають, завдяки авторському бажанню, вагон і колеса одному докірливо й осудливо, другому бадьоро й багатонадійно» [2, с. 118].

У такий спосіб Могилянський іронізує над авторами, які традиційно використовують хронотоп дороги для того, щоб,

уповільнивши дію у творі, подати певні розмірковування героїв про власне життя, а також думки автора про своїх героїв.

Подорож до Німеччини мала на меті не стільки зобразити цю країну, скільки показати стосунки між героями. Так, кохання Каліна та Інни Сергіївни стало міцнішим через відстань, що їх роз'єднала. Адже, спочатку: «Загальна атмосфера напруженої, натхненної праці так захопила Дмитра Андрійовича, що на кілька тижнів він забув усе особисте...Непомітно зблід і ніби розтанув образ Інни Сергіївни» [2, с. 122].

Однак, згодом, коли герой зник до нової дійсності, то «... раптом відчув, що не забув, що й не згадуючи пам'ятав, що не зблід і не розтанув дорогий образ, а тільки заховався глибше і став ще дорожчим, потрібнішим...» [2, с. 122].

Специфіка часо-просторової організації твору інтелектуальної прози відбивається у взаємозв'язку між зображенням та осмисленням часу та простору, який підкреслюється та прояснюється. Зображення та осмислення постають як форми існування думаючої людини.

Автор, відтворює у слові важливість кохання у житті, його необхідність, беззмістовність існування навіть дуже успішної людини, якщо в її житті немає почуттів. Так, всесвітньо відомий хірург Калін, який поїхав у закордонне відрядження, відверто нудиться та сумує за тим, що в Києві йому здавалося звичайним та повсякденним: «...ці одвідини Інни Сергіївни, беззмістовні бесіди й пустування з Ніною конче потрібними стали тут, у Берліні» [2, с. 122].

Отже, хронотоп розлуки стає справжнім випробуванням для кохання героїв, точніше розставання саме й виявляє, що між ними виникло справжнє почуття, для якого є неважливою відстань. Це почуття навпаки стало виразнішим на великій відстані. Тому зустріч героїв після довгого відрядження Каліна була теплою, і з того часу вони вже остаточно усвідомили, що хочуть бути разом.

У «Невеличкій драмі» В.Підмогильного взагалі відсутні подорожі головних героїв за межі Києва, а дія переважно відбувається в кімнаті Марти Висоцької, через що критик Ю.Шерех назвав цей твір «камерним». Тільки у фіналі твору друг Марти Льова Роттер їде з міста, щоб шукати своє нове життя. Один із залицяльників Марти – Дмитро Стайничий – кличе дівчину їхати з ним до Дніпропетровська, проте вона не поділяє його поглядів на життя та кохання, а тому відмовляє хлопцю.

Однак, мрія про подорож є тривалий час лейтмотивною у контексті твору. Маємо на увазі, мрію Марти поїхати навесні разом зі своїм коханим Юрчиком до Канева – маленького містечка під Києвом, в якому вона народилася, щоб там на березі річки стати жінкою. Стихія води є важливою для Марти, адже вона символізує для героїні динаміку руху життя. Для неї зима є мертвим сезоном, адже вода замерзає, а найприємніше їй спостерігати як навесні тане крига на Дніпрі і велична річка ледь не виходить з берегів.

Проте дівчина не змогла приборкати пристрасть Славенка, а тому перша близькість відбулася у її кімнаті. Після цього Марта вже не згадує про Канів, адже ця подорож втрачає свій сенс.

Сприйняття героями хронотопу дороги може вважатися однією з важливих характеристик їхньої вдачі. Загалом любов до дороги та пригод, що можуть у ній трапитись свідчать про відкритість внутрішнього світу героя до змін, про допитливу вдачу.

Славенко демонструє нейтральне ставлення до хронотопу дороги, адже найголовнішою для нього постає доцільність певної дії, в тому числі й подорожей. Так, він вважає обтяжливим шлюб з Ірен тільки тому, що доведеться перевозити до неї свої речі. Герой наважується на цей крок тільки наприкінці твору після того, як зазнав небезпеки кохання з Мартою.

Контроль над своїми переміщеннями знаний біохімік втрачає тільки тоді, коли закохується у Марту. Так, перший раз він іде до її оселі свідомо, разом з давнім знайомим Льовою Роттером, щоб якось провести вечір та відпочити після закінчення чергової серії спроб. А наступного вечора, наче якась невідома сила тягне його до помешкання Марти Висоцької. Від того часу хронотоп дороги до її будинку та вечірньої зустрічі стає на кілька місяців невід'ємним частиною його життя та душевною потребою. Адже в цього прибічника раціоналізації та практичних вчинків прокидається душа та серце. Показовим є те, що Славенко починає читати інтимну лірику, до якої раніше був цілковито байдужий.

Однак, пристрасть минає як «забурення білка» і герой знов починає практично дивитися на світ. Він бачить, що кохання до Марти мало не порушило його планів, а тому заради вдоволення власних біологічних потреб і спокійного продовження власних наукових досліджень ладен одружитися і що ще складніше для нього – переїхати до Ірен.

«Чужим» є хронотоп дороги для головного героя роману В.Петрова-Домонтовича – професора Комаха, який за своє цнотливе ставлення до жінок отримав прізвисько «Доктор Серафікус». Адже подорож до Могилева (Кам'янець) залишила в нього гнітюче враження та досить неприємні спогади. Професор Комаха був просто непристосований до подорожей за межі власного міста, не тільки міста, але й взагалі власної кімнати. Освоєний ним простір є максимально звуженим до розмірів саме його помешкання і не більше.

Як відомо, у хронотопі дороги дуже чітко виявляється органічна єдність часових означень із просторовими, власне, їх взаємообумовленість. Переміщення героїв у часі є і їх переміщенням у просторі, доланням простору, а зв'язки простору і часу у свою чергу співвідносяться із зображенням руху думки героя інтелектуальної прози.

У «Докторі Серафікусі» автор відзначає, що проблема долання простору лежить досить часто не у фізичній площині, а у психологічній. Так, молодий професор Комаха, який жив в одній комунальній квартирі з дівчиною Тасею, «навіть думки найменшої не припускав, щоб він міг перейти ці два метри по коридору і завітати до Тасі» [3, с. 203]. Автор так коментує цю ситуацію, висловлюючи свої думки про відносність категорій часу та простору: «Людські уявлення далекого й близького умовні й відносні. Два метри – це близько чи далеко? Може близько, а може й надто далеко! Різниця між далеким і близьким, досягненим і недотягненим, можливим і неможливим найменше залежить від усталених понять часу й простору. Легше з Гогеном здійснити мандрівку на Таїті, ніж переступити два метри між двома кімнатами...Екзотику мандрівки на Таїті механізовано, налагоджено, обставлено комфортом останніх досягнень техніки...Все наперед передбачено, влаштовано» [3, с. 203 -204].

Ось чому така подорож та долання простору під час неї є набагато легшим, адже все розраховано та запрограмовано. Цього не можна сказати про сферу почуттів, де результат може бути цілком непередбачуваним. У жанрі інтелектуальної прози сам процес відтворення руху життя у хронотопі дороги робить стосунки простору та часу більш динамічними, вони розкривають інтелектуальний стан героя як людини і думаючої, і водночас обмеженої у своїх розумових прагненнях.

Несприятливим є для професора Комахи не тільки хронотоп дороги, але й хронотоп зустрічі. Усі знайомства професора Комахи закінчуються розчаруванням жінок. Вони хочуть познайомитися з приємною людиною (Тетяна Бернс, студентка Тася), створити «комашину родину» (п'яти річна Ірця), поекспериментувати з коханням (Вер). Проте після спілкування з Серафікусом залишаються невдоволеними, адже герой не спроможний виправдати їх сподівання, тому що професор Комаха не вміє правильно виявляти своїх почуття, а жінки вважають, що він не здатний відчувати. Трагедія Серафікуса у його занадто технізованій свідомості, що запрограмувала себе на безстатевість.

Безстатевим героєм постає у фіналі «Невеличкої драми» й Юрій Словенко, який обрав шлюб з жінкою-другом замість шлюбу з коханою жінкою. Марта Висоцька є повною протилежністю Славенку, вона прагне жити за покликом серця, а тому їй важко у раціоналізованому суспільстві. Проте, дівчина сильна духом, а тому автор переконаний, що зустріч зі Славенком та його зрада, це для дівчинки «невеличка драма». Її життєвий шлях буде довгим та наповненим падіннями та злетами, як пророкує закоханий у Марту Льова Роттер.

Зустрічі Серафікуса не пов'язані з хронотопом дороги, вони відбуваються у типово міських просторах: сквер (Ірця), кав'ярня (Вер). Стосунки ж з Вер потім локалізуються у кімнаті професора. Через це твір набуває певної «камерності». Проте, якщо у Підмогильного звуження простору символізує розквіт кохання (герої зосереджуються тільки одне на одному), то Вер і Серафікус відверто нудяться під час цих зустрічей.

Таким чином, з-поміж трьох аналізованих романів хронотоп дороги набуває сюжетотвірного значення тільки у романі «Честь». У двох інших романах хронотоп дороги не є чинником сюжетотвірним.

У «Докторі Серафікусі» виразно показаний страх головного героя перед доланням незнайомого географічного простору (невдала подорож до Кам'янця), так і психологічного (неможливість подолати два метри коридору, адже для цього треба визнати, що ти потребуєш спілкування з представницями протилежної статі).

Отже, хронотоп дороги та зустрічі в інтелектуальному романі набуває певної трансформації адже досить часто реальні

переміщення у просторі замінюються на уявні («Доктор Серафікус») або такими, що, залишаються нереалізованою мрією («Невеличка драма»). Автори інтелектуальних творів наводять власні думки з приводу відносності часу та простору (В.Домонтович), використання певних хронотопів (подорож у потязі у Могілянського) у межах художнього твору.

Стійкий взаємозв'язок між хронотопом дороги та зустрічі наявний тільки в романі «Честь» М.Могілянського. У аналізованих творах Домонтовича та Підмогильного можемо спостерігати поєднання хронотопів зустрічі та кімнати, що свідчить про зосередженість авторів інтелектуальної прози на внутрішньому просторі своїх персонажів та тенденції до максимального звуження зображуваного хронотопу.

Цитована література

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986.
2. Могілянський М. Честь // Вітчизна. – 1990 – № 1.
3. В. Домонтович Доктор Серафікус / В. Домонтович. Без ґрунту. – К., 2000.

Аннотація

В статье рассматриваются особенности реализации хронотопа дороги и встречи в украинском интеллектуальном романе 20-х годов XX века.

Annotation

In the article the peculiarities of realization of chronotope of road and meeting in the Ukrainian intellectual novel of 20th years XX of a century are considered.

*Стаття надійшла до редакції 21.09.08
Стаття поступила в редакцію 21.09.08*

ПОЭТИЧЕСКОЕ ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО

(целостной анализ стихотворения В.Н.Соколова «Вот и нет
меня на свете...»)

В одной из своих работ известный литературовед А.В.Михайлов писал, что в настоящее время «происходит радикальная переориентация с прошлого на будущее. Переориентация истории как развития уходящего и уводящего в прошлое (существенно иное, чем наше настоящее) на историю как сосуществование и одновременность всего когда-либо существовавшего... Переориентация на другой конец истории, абсолютное будущее... Это самый резкий поворот во всей известной нам культурной истории...» [1, с.98]. Ученый говорит о некотором онтологическом сдвиге, духовном повороте.

Владимир Соколов – один из тех поэтов, в чьём творчестве эти духовные изменения находят свое словесное воплощение. В движении духовных форм у Соколова открывается совершенно иной горизонт бытия, и все смыслы отсчитываются «по-новому».

О двойственном характере поэзии В.Н.Соколова, обусловленном творчеством на границе поэтических эпох, писали практически все исследователи его творчества: А.Архангельский: «Идея жизни в паузе между двумя поэтическими эпохами сложилась у Соколова раз и навсегда... Отсюда удвоение временных планов; промежуточность состояний; зыбкость «духовного вещества», из которого сотворен мир» [2, с.58]. С.Страшнов: «Стремление к классической гармонии и невозможность её полного осуществления сообщают поэзии Соколова раздвоенность» [3, с.20].

Ситуация становления такой принципиально «новой» поэзии актуализирует два момента: 1) сами онтологические отношения бытия и небытия, проблема становления бытия, место человека, поэта в такой становящейся картине мира; 2) напряженные отношения между поэтическими эпохами. С одной стороны, «что-то *новое* возникает в себе самом и постоянно *требует иного слова*» (В.Соколов [4, с.207]), а с другой стороны, существует «невольная цель возможно *удержать уходящую*

гармонию, божественную сущность русской поэзии» – С.Рассадин о поэзии Соколова [5, с.210].

Но не просто «старое» и «новое», становящееся, сосуществуют в поэтическом сознании автора – двойственность лежит в самой первооснове поэтического творения мира и человека для Соколова.

Мы ставим перед собой задачу прояснить реальный смысл этой двойственности и описать те «механизмы», которые лежат в основании поэтического творчества Владимира Соколова.

В поле нашего исследования попадает поэтически *творимые мир и человек* в динамике их взаимодействия, а так же творящая инстанция – *автор в словесном воплощении* – Слово.

Обратимся к анализу стихотворения «Вот и нет меня на свете...» и сосредоточимся на поэтическом творении мира и человека в этом стихотворении.

Вот и нет меня на свете.

В мире тишина.

Всё в свои поймала сети

Белая луна.

1)

Сад поймала, лес поймала,

Поле и жнивье.

Озарила, осияла

Кладбище моё.

А на самом-то на деле

Всё в заре, в цвету,

Я себя сквозь все недели

Гордого веду.

2)

Не уйду, ступив со света,

Не оставлю дня,

Но – пока зависеть это

Будет от меня.

Стихотворение несет в себе два поэтических блока – относительно завершенных фрагмента. События, переданные в первых двух четверостишиях, контрастно отличаются от событий третьего и четвертого. В каждом из этих фрагментов поэтически моделируется определенная онтологическая ситуация, и

устанавливаются определенные отношения сотворенного человека и сотворенного мира.

И первый, и второй блоки содержат в себе слово о мире и слово о человеке. В первой ситуации слово о человеке сводится к одной стихотворной строке и предшествует слову о мире. Во второй ситуации положение вещей обратное: только одна строка о мире, а за ней следует развернутое слово, воссоздающее образ человека.

Поэтические блоки зеркально взаимоотражаются в этом отношении: человек-**МИР** и мир-**ЧЕЛОВЕК**. Между блоками существует особая связь. Каждая из поэтических ситуаций лишь условно может быть названа автономной, а, по сути, оба поэтических блока являются составляющими того поэтического «механизма», который и обеспечивает поэтическое жизнетворчество в стихотворении Владимира Соколова.

Рассмотрим сначала первый из них. Стихотворение открывает строка, в которой изложено исходное отношение творимого мира и творимого человека. Здесь задаётся своеобразная система отсчёта: «Вот и нет меня на свете...»

В рамках первого поэтического блока это единственное высказывание о человеке. Из него видно, что творимый мир – это мир без человека. Слово о человеке в первой ситуации исчерпано, и далее следует развернутое слово о мире. Чтобы понять специфику этого творимого мира в первой поэтической ситуации, мы предлагаем рассмотреть образную систему фрагмента.

Принципиальное значение здесь имеют два образа: образ тишины и образ луны. Существует традиционное понимание образа тишины, идущее в русской поэтической традиции еще от Ломоносова – «возлюбленная тишина», «божественная тишина». Здесь тишина есть некоторое состояние покоя, умиротворение духовных сил, предшествующее акту поэтического творчества. Тишина предвосхищает творение.

Тишина противопоставлена звуку. Появление звука на фоне тишины позволяет говорить о ритме – пульсе бытия (ср. «В глубинной архетипической основе ритм предстает как базовое условие самоорганизующегося бытия» [7, с.433]). Изначальная тишина принципиально аритмична, точнее, доритмична. Если ритм есть пульс бытия, и упорядоченный звук – выражение жизнетворческого начала, то исходная тишина по своей сути «дожизненна» и «добытийна».

Строка «В мире тишина» в контексте целого стихотворения не отрицание звука, не попытка устранить звук, а изначальное его отсутствие. Строка утверждает такое состояние мира, где заведомо не существует звука, где заведомо нет жизни. Жизнь ещё не началась, бытия ещё никогда не существовало.

Что касается образа луны, то «в народном представлении она устойчиво ассоциируется с загробным миром, с областью смерти... В определённых фазах луна освещает потусторонний мир – мир мёртвых» [8, с.285]. Луна особым образом организует пространство «подлунного» мира. Только попавшее «в поле зрения» луны пространство может существовать. Многократное повторение метафоры «луна поймала» «в сети»... «сад», «лес», «поле», «жнивьё» словесно осуществляет некий ритм приведения всего к существованию именно и только через эту луну.

Луна в рамках первой поэтической ситуации исполняет роль той творческой инстанции, которая обуславливает существование всего «подлунного» мира. Обратим внимание на то, что приводит к существованию эта луна: сад, лес, поле, жнивьё, кладбище. Во-первых, все это исключительно формы пространства; во-вторых, всё это формы, завершённые в себе. В первом фрагменте нет ни слова о времени, текучести, изменчивости и т.д.

Всё здесь статично, и творение мира является творением всего заведомо «мёртвого», лишённого человеческого духа и времени как формы его проявления (Время здесь – это онтологическая категория, выражающая отношение между бесконечностью человека и миром как местом, где человек может и должен умереть; время оказывается своеобразной мерой человеческой бесконечности, попавшей в онтологическую ситуацию «конечного» мира).

Мир, создаваемый в первой ситуации, – это мир, в котором нет человека. Здесь поэтически моделируется ситуация творения мира, когда человек ещё не сотворен. Эта онтологическая ситуация предшествует творению человека.

На этом описание первой онтологической ситуации можно было бы остановить, если бы не два невольных вопроса, связанных с отношением здесь мира и человека.

Проблема заключается в следующем: в самом начале слово о человеке и далее слово о мире без человека принадлежит самому этому человеку. Напрашиваются вопросы: 1) где находится тот, кто говорит, что его нет на свете? 2) каким образом это существо может

слышать тишину, видеть луну, сад, лес и т.д., если его нет в этом мире? Сама возможность высказываться в такой ситуации на первый взгляд представляется необыкновенной.

Мы решаем эту проблему следующим образом: дело заключается в особенности онтологии этого первичного существа, которое мы были вынуждены временно именовать человеком. Здесь мы сталкиваемся с таким поэтически сотворенным существом, которого нельзя назвать человеком в полном смысле этого слова.

Поэтическая реальность осуществляется на двух уровнях: словесном и бытийном («жизненном»). Эти два уровня различны, хотя и не автономны. Словесное творение мира и «переживание» мира как подлинного в качестве сотворенного существа тесно связаны.

Так вот, субъект речи, «голос», есть первичная форма воплощения Слова. Этот субъект существует только в качестве этого голоса, как Слово, воплощающееся в мир, но не как живой человек.

На «жизненном» уровне существа, подобного человеку, нет: будучи заведомо мёртвым, человек по своей онтологии сближается с неживым миром – местом, неодушевленной пустотой. «Человекоподобное» существо, «голос», есть только на словесном уровне.

Отношения, которые устанавливаются у этого поэтически сотворенного существа с сотворенным им миром, в корне разнятся с отношениями, которые возникают между сотворенными человеком и миром. В поэтической ситуации стихотворения Владимира Соколова нет того напряжения, которое возникает между онтологически различно организованными целыми: миром и человеком. У этого существа чисто словесная форма существования.

Способ существования слова принципиально отличается от существования бытийных целых мира и человека. С одной стороны, Слово не обладает ни пространственной протяженностью мира, ни временной длительностью человека. Однако, с другой стороны, именно оно является той творящей инстанцией, непосредственно воплощающейся в мир и человека.

На бытийном же уровне в первом поэтическом блоке всё, по сути, сводимо к миру, в котором нет человека, точнее, к миру, в котором нет живого человека.

Подведём итоги размышлений о содержании первого поэтического блока. В первом блоке поэтически моделируется

онтологическая ситуация творения мира, в котором ещё нет живого человека. Это первичная ситуация творения.

Мы начинаем описание второго поэтического блока. Если первую часть, несколько спрямляя, можно назвать «слово о мире», то вторую – «слово о человеке».

Второй фрагмент «Вот и нет меня на свете...» – зеркальное отражение первого. Если в первом фрагменте вначале идёт короткое слово о человеке, а затем развернутое слово о мире, то здесь картина обратная. Первые строки третьей строфы содержат в себе слово о мире, затем поэтически развертывается образ человека: «А на самом-то на деле / Всё в заре, в цвету...».

В этой характеристике принципиально важным является один момент. Обращает на себя внимание явная связь с событиями первого поэтического блока. Строки «**Озарила**, Ёсияла...» и «**Всё в заре**, в цвету...» представляют собой своеобразный «мост» между поэтическими блоками. Такая словесная близость (имеется в виду, «**заря**») в передаче событий наталкивает на мысль, что в двух случаях речь идёт об одних и тех же событиях, но «пережитых» по-разному.

В свете размышлений о «зеркальности» в произведении можно сказать, что этот поэтический «мост» свидетельствует: в различных, даже взаимообратных онтологических системах осуществляются одни и те же события. Бытие здесь представляется принципиально расколотым особым образом.

Для первой поэтической ситуации «озаренье» распространяется, прежде всего, в пространстве; оно осуществляет это пространство. Во второй ситуации характеристики «в заре», «в цвету» являются в большей мере временными, чем пространственными. В этих словах воплощается не место, а процесс; не пространственная протяженность, а временная длительность.

Во втором поэтическом блоке слово о мире утверждает переход от мира-протяженности к миру-длительности. Воплощение творящего духа в формы пространства и материи внутренне «перестраивается» на воплощение этого духа в формы времени.

Во второй онтологической ситуации не существует мира в принятом нами смысле, не существует мира-протяженности. На первый план выдвигается человек и время, как атрибут его существования. Здесь человек всецело осуществляется во времени.

Обратим внимание на характерные обороты слова о человеке: «Я себя сквозь все недели / Гордого веду. / Не уйду, ступив со света, / Не оставлю дня».

Все характеристики мира, где осуществляется человек, исключительно временные. Так, в первой строке последней строфы речь заходит как бы о полноценном мире, но тут же её уточняет следующая строка, и понятие мира заключается только во временные рамки, в рамки дня. Такое время представляется бесконечно длящимся.

Для осознания природы человека, творимого во второй онтологической ситуации, нам необходимо уяснить особенности трансформации времени в двух случаях.

Как мы указывали ранее, время – это онтологическая категория, выражающая отношение между бессмертием человека и миром как местом, где человек должен умереть. Из этого следует, что для полноценного осуществления времени нужны два целых: «мир» и «человек»; а также необходимы особые напряженные отношения этих двух целых.

В поэтическом творчестве Владимира Соколова, в «Вот и нет меня на свете...» мы видим две ситуации, когда время не может осуществиться в полноте своей онтологии:

1) ситуация творения мира, в котором нет живого человека, т.е. есть только первое из двух необходимых целых. В этом случае времени не существует совершенно. Эту картину мы наблюдали в первом поэтическом блоке «Вот и нет меня на свете...».

2) ситуация творения человека, не осуществляющегося в мире, где он должен умереть, в мире-протяженности. Это такая онтологическая ситуация, где из двух необходимых целых есть лишь второе, человек. В этом случае время становится величиной абсолютной. Внутренняя мера бесконечности (время) стремится к бесконечности, а человек предстает бессмертным. Это происходит во второй онтологической ситуации.

Онтология мира, осуществляющегося через время, типологически сближается с онтологией человека. По своей сути эта форма воплощения творящего духа не является миром в принятом нами смысле этого слова.

Здесь существует один лишь человек, и то обладающий особым свойством. Это свойство – исходное бессмертие

человека, не обремененного пространством и материей, не обремененного телесностью.

Здесь поэтически моделируется такое бессмертное существо, которое ещё не знает напряженного противоречия между собственной бесконечностью и «конечностью» мира, где оно вынуждено существовать. Здесь это существо осуществляется как бы в другой бытийной плоскости, чем мир. Для этого существа есть одна жизнь и нет смерти, точнее, есть одно только бессмертие. Во второй онтологической ситуации происходит творение бессмертного человека.

Важно отметить, что «механизм» сотворения такого бессмертного человека подобен «механизму» сотворения мира в первой поэтической ситуации. Мы имеем в виду раздвоение лирического субъекта на субъекта слова и субъекта бытия, на уровень творения и уровень «переживания» в качестве творимого. Подобно тому, как в первой ситуации есть голос, слово о мире, и есть мир, – во второй ситуации есть Слово и есть сотворенное бессмертное существо. Наиболее отчётливо это выражено в строках «Я себя сквозь все недели / Гордого веду». Существует носитель голоса, не тождественный тому, кого ведут, – творящая инстанция и сотворенный бессмертный человек.

Теперь мы переходим к описанию качественно иного уровня поэтической реальности. Слово, поэтически творящее первую онтологическую ситуацию, и Слово, творящее вторую онтологическую ситуацию, – это одно и то же существо.

Именно оно как первичная форма воплощения творящего автора организует внутреннюю цельность раздвоенного бытия в «Вот и нет меня на свете...». Через осуществление Слова две взаимообратных онтологических системы необходимо пребывают в органической взаимосвязи. По сути, это существо обеспечивает реальную цельность раздвоенного бытия.

После того, как мы описали составные части некоторого «механизма», перед нами встаёт задача описать действие этого «механизма» и внутреннюю необходимость именно такого его устройства. Попытаемся проникнуть в «органику» отношений двух онтологических систем, внутреннюю их духовную взаимосвязь в поэтическом творчестве Владимира Соколова.

Несмотря на отчетливую всеобщую раздвоенность в «Вот и нет меня на свете...», все же есть сознание, которое всё единит. Существует такой уровень, на котором эта принципиальная раздвоенность – лишь момент целостности, более того, естественный и необходимый момент целостности. Это как раз словесный уровень.

Возникает вопрос: как его описывать? Что является сущностной характеристикой для словесного уровня поэтического произведения?

Наш ответ такой: сущностной характеристикой для словесного уровня является ритм во всей полноте смысла этого слова. «Единство жизни – это лишь единство ритма» (И.Стоун). «Что же такое ритм, как не таинственная гармония между частями и целым, создающая то, что называется жизнью» (Дж. Голсуорси) [цит. по: 7, с.255]. «Концентрированным выражением единой встречи формирующих энергий является глубинная структура словесно-художественного ритма... Ритм в своей глубинной основе выявляет энергию единства бытия» [7, с.433].

Ритм оказывается конгениальным уровню творения бытия – словесному уровню. Ритм несёт в себе непосредственное движение творящего духа. Воплощение Слова в бытие и, вообще, законы осуществления Слова выражаются ритмом.

Формально ритм существует на всех уровнях поэтического целого: бытийном («жизненном»), на образном («литературном»), «словесном» (в терминологии В.В.Федорова [9]). Нас интересует именно словесный уровень. Непосредственной формой воплощения словесного уровня является поэтический язык. Иначе говоря, для формального исследования ритма Слова нам необходимо обратиться к исследованию ритма поэтического языка.

С одной стороны, нам необходимо установить те ритмические закономерности, которые лежат в основе движения слова в стихотворении, а также отклонения от этих закономерностей. Мы должны уловить смысл воплощения творящего автора именно в такие ритмические фигуры, понять смысл их изменчивости в развёртывании стихотворных строк (стихотворная строка – единица ритмической организации, единица поэтического смысла).

С другой стороны, нам необходимо соотносить движения слова с содержательной стороной. Соотносить колебания в ритме с изменениями в бытийной организации творимого мира и человека.

Стихотворный ритм, ритм поэтического языка, – явление сложное, комплексное. В него входят ритм акцентный, грамматический, звуковой, особенности рифмовки, строфики и т.д. «Изучение поэтического смысла стихотворных произведений предполагает анализ всей многоплановой ритмической системы (акцентного, грамматического и звукового ритма) во взаимодействии с лексико-семантическим строем стихотворного текста» [7, с.133]. Обратим внимание, что ритмическую картину мы должны соотносить не просто с лексико-семантическим строем текста, а с организацией бытийного уровня вообще. Иначе говоря, соотносить движение творящего духа в материале языка с творением мира и человека.

Мы остановим своё внимание прежде всего на наиболее выразительных для стихотворения «Вот и нет меня на свете...» элементах ритма: 1) акцентный уровень, т.е. последовательность чередования ударных и безударных слогов; 2) особенности движения словоразделов в стихах.

Метр стихотворения «Вот и нет меня на свете...» – хорей четырёхстопный в чередовании с хореем трёхстопным (традиции этого стихотворного метра в русском стихосложении подробно описаны М.Л. Гаспаровым: см. статью «Спи, младенец мой прекрасный...» (4-Зст. хорей с окончаниями ЖМЖМ: дополненная иллюстрация)» [10, с.152-176]).

Итак, первой строфой задаётся устойчивый ритм: в четырёхстопном стихе все сильные места ударные, в трёхстопном – пропуск ударения на втором икте.

Заданный ритмический рисунок отчётливо повторяется во второй строфе. Во втором четверостишии на общем фоне здесь выделяется только третья строка: «Озарила, осияла...». Её ритмическая выразительность неслучайна. Данная строка – это начало поэтического «моста», о котором речь шла выше.

Второй поэтический блок несёт в себе принципиально иной способ организации ритма в отношении профиля ударности. Первая строка, ритмически сходная со строкой «Озарила, осияла...» – как бы указатель на связь между блоками.

Однако уже вторая строка представляет собой такую ритмическую фигуру, которой до сих пор ещё не было в стихотворении. Это полноударная вариация трёхстопного хорей. Ударение, которое раньше не встречалось в середине строки,

приходится как раз на слово «в заре», что подчеркивает его особенную значимость. Это вторая часть поэтического «моста», слово фиксирует переход от мира пространства к миру времени, что принципиально важно для второго поэтического блока.

Следующая строка – строка со сверхсхемным отягчением, тоже уникальная в контексте стихотворения. Сверхсхемное отягчение приходится на слово «сквозь». Акцент на этом слове подчёркивает особенность онтологии действующего во второй поэтической ситуации субъекта.

Напоминаем, что во втором блоке поэтически моделируется ситуация «идеального бессмертия». Если время – это такая категория, которая позволяет исчерпать бессмертие изнутри, то «**бытие-«сквозь»**» время утверждает невозможность бессмертия быть исчерпанным. Субъект осуществляется во времени особым образом – «сквозь», что определяет его онтологический статус как бессмертного.

В дальнейшем в рамках второго поэтического блока нет ни одной строки, которая бы полностью повторяла другую в отношении профиля ударности, кроме последней. Внешнее отсутствие строгой системы, какую мы видели в первом поэтическом блоке, нестройность, «беспорядок», здесь возведены в ранг системы.

Ритмически второй поэтический блок организован принципиально по-иному в сравнении с первым, что, в общем, понятно. В нем предстаёт совершенно иное бытие; Слово воплощается в онтологически противоположное первому целое, что необходимо «производит» другой ритмический рисунок. Два различных типа организации ритмического движения соотносятся с двумя онтологическими ситуациями: ситуацией творения мира и ситуацией творения человека.

Особый интерес представляет финал стихотворения. Финальная строфа сама как бы распадается на две части. Первые две строки продолжают линию становления из «беспорядка» «новой» системы. В то же время последние две строки имеют ритмический рисунок, характерный для первого поэтического блока, характерный для самого начала.

Выше мы уже говорили о содержании первых двух строк финальной строфы, утверждая, что вторая строка конкретизирует,

уточняет первую. Однако по смыслу первая строка финала отсылает нас к началу стихотворения, к самому первому стиху: «Не уйду, ступив со света», «Вот и нет меня на свете».

На первый взгляд, строки противоречат друг другу, несут в себе некую логическую оппозицию. Однако в логике «приравнивания – сопоставления» осуществление этих поэтических строк в одном сознании, в одной субстанции, утверждает напряженные отношения двух систем онтологии. Субстанция оказывается в бытии и вместе с тем в небытии. Здесь предстаёт «какой-то иной способ существования, не уместяющийся в границы бытия и небытия» (слова Э. Левинаса [11, с.354]).

На первый план выдвигается существо, которое может себе позволить такое существование. Это существо – Слово. Именно в финале Слово само заостряет на себе внимание. Когда мы рассматриваем эти две строки в синтагматической логике, мир оказывается сводимым ко времени; существует один лишь человек, бессмертный, бесконечный.

Рассматривая строки как относительно законченные смысловые отрезки, приравняемые друг к другу (логика приравнивания-сопоставления), мы можем восстановить совершенно иную картину.

В первой строке финала утверждается сосуществование человека и мира («света»). Человек осуществляется в мире. Вторая строка содержит в себе утверждение бессмертия человека – вечно длящийся день. Мы видим, как в этом существе – Слове органически соединяются в едином акте сотворения разные онтологические целые: мир и человек. В этом «согласии противоположностей» предельно отчетливо выражен смысл отношений мира и человека «внутри» Слова. В финале для Слова творение мира и человека сводится к единому-целому. Человек в мире (месте, где человек должен умереть) остается бессмертным как непосредственно творимый Словом.

Обратим внимание, что в процессе поэтического развития стихотворения внутри слова «свет» происходит определенное семантическое смещение. В первой строке стихотворения семантика этого слова стремится быть исчерпанной понятием «мир», и лишь на периферии стоит семантическая окраска «свечение», «сияние». В финале ощущается явное смещение смысла слова «свет» в сторону «сияния», «свечения». Здесь «свет»

предстаёт оппозицией тьмы и лишь потом «миром». Если в первом случае слово «свет» тяготеет к понятию «места», то во втором к понятию «высшая красота», «высшее блаженство» (о семантической окраске мотива «света» в стихотворениях, написанных хореем 4-3, пишет М.Л.Гаспаров: «Семантическая окраска «свет» определяется признаками: мир иной, высшее блаженство, высшая красота...» [12, с. 167]).

Мир и человек, творимые Словом в едином акте творения, здесь и образуют нечто, утверждающее светлое начало, утверждающее абсолютное превосходство бытия как такового над небытием. Именно в финальной строфе преодолевается принципиальное для всего стихотворения раздвоение на Слово и бытие, на уровень творения и уровень «переживания».

Об этом свидетельствует прежде всего неожиданная перемена в использовании местоименных форм первых двух строк финальной строфы. Так, первый поэтический блок открывает строка «**Вот и нет меня** на свете...». Во втором блоке мы находим сходные в смысле отношения местоименных форм строки: «**Я себя** сквозь все недели / Гордого веду». В каждом случае ясно различимы голос и то, что он называет; различимы изображающее Слово и «я» изображенный. Эти субъекты относительно независимы.

В первых строках финальной строфы такая раздвоенность исчезает. Остаётся один субъект – действующий и говорящий. В акте воплощения (творения) Слово соединяет не только онтологические целые мир и человека, но и сами словесный и бытийный уровни.

Подведем некоторый итог рассуждениям о первых двух строках финала. Здесь главным и единственным действующим субъектом становится Слово. Мир и человек предстают в Слове как единое творение. В акте творения Слово преодолевает принципиальную разделенность словесного и бытийного уровней.

В процессе поэтического движения Слово интенсивно наращивает онтологическую энергию. Слово снимает оппозицию «бытийного» и «словесного» уровней и при этом становится единственным субъектом существования.

В первых строках финала утверждается некое абсолютное бытие: есть бессмертный человек и есть мир, в котором ему должно умереть. Но при этом и мир не исчезнет, и человек не умрёт, поскольку эти онтологические целые оказываются моментами

творения более высоко организованного существа – Слова. Эти две строки – апофеоз бытия, творимого Словом как единственным субъектом существования и творения.

Теперь мы подошли к самому важному. И здесь напоминаем, что рассуждение о финале следует в нашей работе в свете размышлений об особенностях движения Слова, в свете размышлений о ритме.

В нарастании ритмического «беспорядка», свободы второй онтологической ситуации Слово развивает чрезвычайно высокую творческую энергию, что позволяет ему соединить в одном акте творчества все бытийные состояния. Слово перевоплощается как творец в качественно иное состояние, что выражается в ритме первых двух строк. Это уникальный в контексте стихотворения ритм.

В расстановке акцентов первая строка подобна второй. В данном моменте развития ритмической композиции мы усматриваем восстановление из «беспорядка» некоего «нового» порядка – пропуски ударения на первом икте и ударность всех остальных сильных мест.

Временный хаос системы порождает «новый» порядок, т.к. сама система качественно «перестраивается». Это явление «ритмоупорядочивания» соответствует становлению качественно иного состояния Слова.

Но вдруг в движении Слова мы видим «старый» ритмический рисунок. Причём естественный строй языка готов повторить вариацию «нового» порядка. В логике языка союз «но» является безударным, и предпоследняя строка стихотворения ритмически должна была бы выглядеть так, как предыдущие две – пропуск ударения и дальнейшая полноударность. Однако авторская пунктуация определяет необходимость акцента на безударном в логике языка «но».

По силе этот акцент не уступает даже акценту на последней сильной позиции в строке. Авторское ударное «но» останавливает ритмический поток «нового» порядка и возвращает всё к исходной ситуации.

Такой поворот представляется весьма неожиданным. В логике движения Слова восстановлен «новый» порядок; поэтически сотворено новое существо, как бы решающее все онтологические

противоречия – бессмертный человек в настоящем мире, сам себя и это мир сотворяющий – и вдруг это «но». Возвращение кажется немислимым и невозможным.

Однако возвращение происходит. В расстановке акцентов финальные строки являются типичными для первого поэтического блока. Финальные строки оказываются обращены к ситуации, когда из небытия только начинает воссоздаваться бытие. Происходит возвращение к ситуации, когда жизнь и человек ещё не существуют и только начинается творение мира. Действующий субъект возвращается к ситуации смертности, но теперь она не изначально, а предстоит, предполагается в будущем.

Ситуация типологически сходна с ситуацией относительного небытия – человеческой смерти, но «претерпевает» её существо абсолютное. В этом моменте поэтического движения угроза небытия возникает перед Словом, т.е. угроза онтологического небытия ставится самому Творцу.

Перед абсолютным бытием, каким обладает творящее Слово, встаёт угроза абсолютного небытия. Абсолютное торжество над онтологической смертью, небытием, оборачивается неотвратимостью этой смерти. «Бездна» сама себя «выговаривает» в ритме, который уже готов отразить торжество бытия. Здесь «выговаривается» такая опасность, перед которой творящее Слово обращается в ничтожество: «Но – пока зависит это / Будет от меня».

Эти строки фактически перечёркивают весь ход поэтического произведения, всё хрупкое творение абсолютного существа, абсолютной жизни. Слово «претерпевает» колоссальную онтологическую перемену, необходимо становясь творцом не только абсолютного бытия в себе, но и творцом абсолютного небытия. С возникновением угрозы самому Творцу – Слово обретает плоть. Слово начинает «переживать» творение в качестве живого человека.

В первых стихах финала Слово было активным субъектом, творящим все возможные бытийные моменты в едином акте творчества. Теперь в Слове происходит качественный скачок. Не переставая быть творцом, Слово начинает «переживать» акт творения, испытывать на себе творение. Слово творит себя самого как живого человека. Слово оказывается существом, «переживающим» творение во всей его полноте как творимое. Слово как бы утрачивает в этом состоянии свою словесную

природу. Оно становится живым человеком, который и выдвигается на первый план.

Ритм финала и его смысловое наполнение позволяют понять весь драматизм финального существа – живого человека. «Но», ритмически останавливающее абсолютное бытие, «умертвляет» и делает сиюсекундно живым то самое творящее Слово. Финальное существо ощущает в качестве творца и в качестве творения всю тяжесть своего напряженного бессмертия, обреченного на смерть.

Творящая инстанция становится смертной и во всей полноте «переживает» это событие. Ни о каком идеальном бессмертии и абсолютном бытии речь уже не идёт. Бессмертие и бытие становятся таковыми, что в каждое мгновение ощущается их ценность. Это «тяжелое» «переживание» бессмертия – бытие живого человека.

В самой последней строке мы встречаем характерную для ситуации разделения Слова и бытия форму местоимения «меня» (см. об этом выше). С одной стороны, это тот же момент отношения к первичному онтологическому состоянию, что и ритм. С другой стороны, отметим, что здесь не происходит раздвоения на Слово и «Я».

«От меня» обращает на себя внимание в отношении ритмического строя. С точки зрения акцентов строка тождественна строкам первой онтологической ситуации. Более важно, что в этом отношении строка тождественна каждой из последних строк любой строфы.

В самом начале разговора о ритме мы отметили, что нам предстоит анализ акцентного уровня и уровня словоразделов. Это как раз то место в нашей работе, где мы бы хотели поднять вопрос о словоразделах. Каждая из последних строк 1, 2, 3 строф имеют словоразделы после третьего слога, и только эта последняя строка имеет словораздел на втором слоге. Это подчеркивает её особенную роль. Нехарактерный словораздел, безусловно, выделяет всю строку, но непосредственно выпадает он на слово «будет». Возникает возможность двух логических ударений.

Логически ударяя на слово «меня» и, соответственно, в предыдущей строке на слова «зависеть это», мы получаем картину предчувствия неминуемой смерти в будущем, картину «тяжести бытия». Это – картина первая. Её мы описали выше (напряженное бессмертие, бытие живого человека).

Логически ударяя на «будет» и соответственно в предыдущей строке на «пока», мы получаем образ существа, сиюминутно владеющего ситуацией творения. Причем ощущается власть существа творить и бытие, и небытие: при полном осознании угрозы небытия существо обладает такой творческой силой, которая позволяет ему противостоять небытию и утверждать бытийное, человеческое начало. Это ситуация полноценного человеческого существования.

Первая из описанных ситуаций ближе к уровню «переживания», вторая – к уровню творения. Но в данном случае разделения на сколько-нибудь автономные уровни быть не может – слишком цельна «органика» существа живого человека, слишком цельна «органика» поэтического текста.

Финал не исчерпывается тем, что Слово становится смертным существом. Это смертное существо овладевает позицией творца и творит своё бытие, не переставая при этом быть смертным.

Эта позиция творца принципиально отличается от позиции Творца-Слова. Поэтически сотворенный живой человек у Соколова оказывается исполненным сотворенного им самим бессмертия – «живой жизни» (слова Достоевского).

Здесь во всей полноте проявляется «какой-то иной способ существования, не уместяющийся в границы бытия и небытия» (Э.Левинас). И для Владимира Соколова этот способ не сводится к словесному творчеству. В поэтической парадигме этого поэта им парадоксальным образом оказывается сама «живая жизнь».

По существу, весь поэтический процесс у Соколова направлен на осуществление этой живой жизни. Всё сложное функционирование онтологического «механизма», который мы описываем, направлено на утверждение жизненного начала. Поэтическое творчество Владимира Соколова мы назовём поэтическим жизнетворчеством.

Здесь примечательно вспомнить слова поэта о поэзии. Соколов цитирует Пушкина и добавляет кое-что от себя: «Цель поэзии – поэзия». Она растворена в жизни» [4, с.210]. Мы хотели бы обратить внимание на слово «растворена». Его смысл здесь не сводится к понятию «находится», «содержится». В этом слове звучит и «открытость», и «творчество». Поэзия, по Соколову, открывается в жизни, создается ею. Для поэта категории «поэзия» и «жизнь» близки, они обуславливают друг друга.

Наше рассуждение о природе поэтического творчества Владимира Соколова (целостный анализ стихотворения «Вот и нет меня на свете...») здесь завершено. Подведем итоги.

В поэтическом произведении легко выделяются два уровня: бытийный и словесный. Мы начали рассмотрение поэтического целого с бытийного уровня. В стихотворении «Вот и нет меня на свете...» отчётливо выделяются две онтологические ситуации: 1) ситуация творения мира, в котором нет живого человека; ситуация относительного небытия; 2) ситуация творения бесконечного человека; ситуация идеального бессмертия.

Такое бытие предстаёт принципиально раздвоенным. Словесный уровень единит разделённые онтологические целые, служит внутренней организацией целостности бытия, мира и человека. Слово является непосредственной творящей инстанцией по отношению к миру и человеку.

В финале Слово становится единственным субъектом существования. Таким своим существованием оно снимает оппозицию «Слово, творящее бытие» – «бытие, «переживающее» (претерпевающее) творение».

Эта творящая инстанция воплощает в себе абсолютное бытие, соединяя мир и человека в едином акте творения, словесного воплощения. На фоне абсолютного бытия возникает опасность абсолютного небытия. В связи с этим в самой творящей инстанции происходят радикальные онтологические изменения. Слово необходимо обретает плоть. Творящая инстанция становится смертной. Оппозиции Слово – бытие уже не существует, но теперь процесс творения протекает в живом человеке.

Финальное существо – живой человек – оказывается творцом и творением. Он творит все возможные свои бытийные состояния и вместе с тем «переживает» их.

Человек и мир осуществляются в полноте своей онтологии в этом живом человеке. Человек овладевает позицией творца и при этом не перестаёт быть смертным. С другой стороны, в мире как месте, где человек должен умереть, он не утрачивает своего онтологического бессмертия.

«Какой-то иной способ существования, не умещающийся в границы бытия и небытия», являющийся обыкновенным состоянием для Слова у Соколова парадоксальным образом

оказывается «живой жизнью», т.е. присущим и необходимым человеку, поэту.

Такова модель поэтического жизнетворчества в поэзии Владимира Соколова. Именно так происходит в его поэзии творение жизни из небытия. Стихотворение «Вот и нет меня на свете...» является реализацией этого «механизма» поэтического жизнетворчества. Для понимания поэзии Соколова это стихотворение является образцовым, т.к. в нем в отчётливом концентрированном виде прописан весь этот «механизм». Причем здесь «механизм» предстаёт не описательно, существует как акт поэтического творчества. В этом акте поэтического творчества сам автор осуществляется в полноте своей онтологии как человек-творец и творение. Идея жизнетворчества, родившаяся у раннего Соколова, определила всё дальнейшее развитие поэзии этого автора.

Цитированная литература

1. Михайлов А.В. С другого берега // Вопросы литературы. – 1990. – №5.
2. Архангельский А. В предчувствии мига // Литературное обозрение. – 1987. – №7.
3. Страшнов С. «Светловолосые мы не седем...»: мир детства в поэзии Владимира Соколова // Детская литература. – 1991. – №8.
4. Соколов В.Н. «Когда-нибудь, когда меня не будет...» / беседа вела Константинова // Вопросы литературы. – 1999. – № 6.
5. Рассадин С. Грань: портрет поэта на фоне поэзии // Дружба народов. – 1996. – №9.
6. Соколов В.Н. Главная тема: мужество быть самим собой // Дружба народов. – 1996. – №9.
7. Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория художественной целостности. – М., 2002.
8. Славянская мифология. Энциклопедический словарь / под ред. С.М.Толстой. – М., 2002.
9. Федоров В.В. Поэтический мир и творческое бытие. – Донецк, 1998.
10. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. – М., 1999.
11. Левинас Э. Тотальность и бесконечное. – М., СПб., 2000.

Анотація

Дана стаття є цілісним аналізом вірша Володимира Соколова «Вот и нет меня на свете...». У дослідженні дається опис "механізму" поетичного творіння світу і людини: розглядаються "життєвий" і словесний рівні організації ліричного цілого. У статті досліджується специфіка лірики вказаного поета і окреслюються деякі загальні тенденції щодо лірики другої половини ХХ століття.

Annotation

The article corresponds an integral analysis of «And i'm not in the Universe any more...» poem by Vladimir Sokolov. The description of poetical creation of the world and human «machinery» is given therein: «vital» and verbal levels of the lyrical integrity's structure are researching. The article deals with a Sokolov's lyrics specific and some common tendencies for the 2nd half of the XX century are considered.

Стаття надійшла до редакції 11.10.08
Статья поступила в редакцию 11.10.08

УДК 82'0

Ноткина Я.О.

ЛИЧНОСТЬ В ПРЕДЕЛАХ РИТУАЛА: «ПУШКИНСКИЙ ДОМ» А. БИТОВА

Литература о романе А.Битова «Пушкинский дом» поистине необъятна. Это связано и с собственными достоинствами главного романа одного из крупнейших русских писателей двадцатого века, и со все возрастающим теоретическим интересом к такому значимому явлению литературы последних десятилетий, как постмодернизм.

Проблема, заявленная в заглавии настоящей статьи, как ни странно, практически не обсуждается на сотнях страниц исследований, посвященных роману. Центральными, узловыми

понятиями, которые подвергаются детальнейшему анализу, являются, как правило, «автор», «герой», «персонаж» и т. п. Конечно, это обстоятельство нельзя объяснить теоретической, философской «близорукостью» исследователей. Дело, видимо, в том, что сам роман – и в целом постмодернистская литература – как бы изначально ориентирована на обсуждение, осмысление трагического – в избранной ею, литературой, – факта расслоения, размывания, упразднения тех ценностных центров, с упрочением, актуализацией которых связывается – связывалось! – представление о человеческой личности как непрозрачном ядре, истоке собственно человеческих же проявлений. Характерно, например, что в главе большого исследования природы постмодернизма на русской почве М.Липовецкого, посвященной «Пушкинском дому», ни разу не употреблено само слово «личность», не говоря уже о каких бы то ни было рассуждениях на эту тему. В небольшом эссе, написанном по поводу книги М.Липовецкого, новосибирский ученый В.Мароши пишет: «С точки зрения эманации внеаходимости (Бог – Автор – рассказчик – повествователь – герой) роман о романе А.Битова представляет собой вторжение хаоса и мутной материи в прозрачную сферу Смысла. Последний именно в силу своей изначальной однородности требует неукоснительного соблюдения границ, дистанции, постепенности опрозрачивания. В самом деле, происходит “разгром музея”, то есть переступание-преступление той заветной и почитаемой черты, которая отделяет в музее объект от созерцающего его субъекта. Подумать только, Автор, повествователь и герой сливаются в некий запутанный клубок, где остается только произнести “чур меня, деконструкция!”» [1, с.34]

В самом деле, тотальное взаимопревращение традиционных фигурантов любого теоретического исследования превращает само это исследование в некий постмодернистский текст: «Книга “Русский постмодернизм” соткана из сотен книг и наверняка послужит основанием для последующих» [там же].

В настоящей статье мы ставим перед собой достаточно скромную цель – ответить на уже обозначенный выше вопрос: почему до боли привычный концепт «личность» фактически элиминируется из теоретико-литературных исследований, трактующих роман А. Битова «Пушкинский дом»? Как нам кажется, это, собственно говоря, отрицательное наблюдение

поможет понять нечто существенное как в самом романе, так и в сложившемся к нему отношении.

Вот характерное в этой связи замечание тамбовской исследовательницы В.В.Карповой (речь идет о деде главного героя, Левы Одоевцева): «Образ Модеста Одоевцева непосредственно связан с проблемой “симулякра” культуры, и эту связь можно охарактеризовать как противостояние. В его образе воплощается та грань авторского сознания, которая творческой активностью противостоит симулятивной подмене жизни, реализованной в образах Левы и особенно Митишатъева. В эпоху тотального “омассовления” Модест Платонович сохраняет черты неповторимой личности, духовной индивидуальности. *Его фигура настолько значима для автора-романиста, что он не решается обрисовать его как живую личность* (курсив наш – Я.Н.). Автору важно показать Модеста Платоновича как знак, за которым стоит вся классическая и модернистская культура в ее критическом противостоянии реальной современности. М.П.Одоевцев противопоставлен в романе другому концепту, за которым не стоит уже ничего, “симулякру” Митишатъеву»[2, с.10].

Итак, противостояние «симулякру», находит исследовательница, настолько значимо для автора – какую бы его ипостась ни иметь в виду – что связать это противостояние с живой личностью не представляется возможным. (Симулякр – вообще ключевое понятие в большинстве работ о романе.)

С образом Модеста Платоновича связывает ностальгический пафос и М.Липовецкий. Он тоже видит в нем некий положительный полюс, так сказать, повествования, и абсолютно близкий, и столь же недостижимый для героя, Левы. Иллюстрируя мысль о внутренней свободе Модеста Платоновича, о его готовности к неполному пониманию как качественно иному, недоступному тому же Лева типу участия в реальности, ученый цитирует роман: «Когда он надевал рубашку, то он как бы понимал рубашку, повязывал галстук – это было то, как он понимал галстук» [3, с.34-34].

Это, в самом деле, весьма показательная оценка. Совершение самого обыкновенного действия, ежедневно практикуемого, легко воспроизводимого, трактуется повествователем (опять-таки, не важно, какой его «личиною», «маской») как некий живой акт, акт свободного участия в мире, участия в мире без посредников.

А ведь именно обилие посредников размывает, так сказать, диссипирует реальность в «глазах» других героев романа. В.Карпова так описывает эту особенность постмодернистской прозы: «Автор, расщепляющийся в тексте на множество масок, создает эксплицитную персонажную систему авторских масок, от выявления сути которых зависит разрешение всех поднимаемых в произведении проблем. Критика позиции Автора-Бога не позволяет А.Битову вести монологическое повествование, кроме того, он отказывается и от субъективности единственного повествователя. Для того чтобы представить более точную художественную картину, писатель вводит многообразные авторские маски, которые в качестве субъектов сознания, реализующих изучение действительности в тексте, объединяясь, дают максимально объективную оценку бытия. Только такой «полифонический» подход к действительности, по мнению автора, может претендовать на истинность полученного результата» [2, с.12].

Не станем оспаривать точность, на которую претендует исследовательница в раскрытии авторского замысла. Констатируем лишь тот факт, что многообразие «авторских масок» вряд ли может способствовать созданию «более точной художественной картины».

Именно «масочность», не преднамеренная, а, по одной из мыслей автора романа, совершенно неизбежная, неисчерпаемая, затягивает в водоворот «симуляции». Автор-повествователь-герой всегда «готов» к тому, чтобы обнаружить самого себя в качестве исполнителя чьей-то роли, в качестве умножающего, повторяющего уже ставшее, бывшее, и, на этом только основании, недолжное, ложное, не годящееся – как минимум. Это относится даже к творческой истории романа, один из эпизодов которой рассказал сам А. Битов: «Плохо ли это, хорошо ли было, но “Пушкинского дома” не было бы, прочти я Набокова раньше, а что было бы вместо – ума не приложу. К моменту, когда я раскрыл “Дар”, роман у меня был окончательно дописан до 337-й страницы (т.е. до конца сюжетной части), а остальное, до конца – в клочках и набросках. Я прочитал подряд “Дар” и “Приглашение на казнь”, я – заткнулся, и еще прошло полгода, прежде чем я оправился, не скажу от впечатления, – от удара, и приступил к отделке финала. С этого момента я уже не вправе отрицать не только воздушное влияние, но и прямое, хотя и стремился попасть в колею написанного до обезоружившего меня

чтения. Всякую фразу, которая сворачивала к Набокову, я старательно изгонял, кроме двух, которые я оставил специально для упреков, потому что они были уже написаны на тех забежавших вперед клочках» [3, с.397-398].

Как нам кажется, ключевым психологическим моментом, внимание к которому может кое-что прояснить в «изгнании» личности из мира постмодернизма, является страх повторения как такового, вне зависимости от его конкретного наполнения. Герои постмодернистов не в состоянии, как Модест Платонович, «понять галстук» именно и только потому, что они уже повязывали его вчера и будут – обязательно – повязывать его завтра. Любое повторение мнится такому герою – и писателю! – как подрывающее, делегитимирующее личное участие в мире.

Тоска и страх перед повторением – глубинный лейтмотив присутствия постмодерниста в мире. М.Липовецкий, как образец такой оценки, приводит слова из эссе о романе «Пушкинский дом» Ю.Карабчиевского: «В опубликованных уже после смерти Карабчиевского фрагментах этого эссе звучит весьма резкая оценка финала романа Битова: “Разыгрывается какая-то оргия саморазрушения <...> Как будто какая-то внешняя сила заставляет его <Битова> писать не что-нибудь, а именно роман: и именно в соответствие с тем, как она, эта внешняя сила, представляет себе слово “роман”. Или будто играет какая-то волшебная гармошка, и мы пляшем и пляшем бесконечного гопака, а на лицах у нас – тоска и усталость...» (*Новый мир*. 1993. – №10. – С.233).

Это, на наш взгляд (если не обращать внимания на негативную эмоциональную окраску), блестящая характеристика спланированного автором “Пушкинского дома” постмодернистского эффекта» [4, с.137].

Итак, по Липовецкому, «спланированный автором эффект» заключается во внушении тоски повторения, тоски и усталости перед некой «внешней силой». Обращаясь к теоретическому опыту М.М.Бахтина, М.Липовецкий развивает эту мысль в следующем направлении: «Подрывая венаходимость и отстаивая “субъективность, частность решения”, отстраняясь от “божественной”, демиургической точки зрения Толстого и оглядываясь на Достоевского, который сам никогда не скрывает своей “подселенности” к героям: он их стесняет, они не забывают, что он их может видеть, что он – их зритель – всем этим Битов

добывается вполне определенного художественного эффекта: *насколько возможно тесно сближает ценностные контексты безличного Автора и не скрывающего своей субъективности Романиста*. Причем создается иллюзия, что контекст Романиста как бы *поглощает* контекст Автора с его *внеаходимостью*» [4, с.147].

Теперь мы можем сжато описать суть проблемы, как она нам представляется и с сугубо психологической, и с теоретической точек зрения. Приведенная цитата из книги Липовецкого обнажает, как нам кажется, фундаментальную неточность мышления, приводящую и к «потере личности» в самом постмодернистском повествовании («дискурсе»), и в его научном восприятии.

Понятие «внеаходимости», введенное в философский оборот М.М.Бахтиным, указывает на востребованность творческого усилия, обеспечивающего как эстетическую вменяемость человека, так и его этическое «неалиби» в бытии, иначе говоря, его *личное* участие в бытии. Это усилие подразумевает не «внутреннюю свободу» (это словосочетание, при всей его кажущейся необязательности, вводит в рассуждение опять-таки фундаментальную неточность), но свободу пушкинскую, «тайную».

Своеобразный «след» такого усилия мы – герой, автор, ученый – угадываем в повязывании-понимании галстука Модестом Платоновичем. И решительно не случайно интерпретатор романа (В. Карпова) значимо *не видит* в деде Левы личности, но видит – «знак»... личности? Акт такого усилия не вписывается – по определению! – ни в какой «контекст» и вовсе не равнозначен, как это, по-видимому, представляется М. Липовецкому, «всесилию», «всезнанию» и прочим атрибутам автора. Разоблачение любой реальности как симулякра – следствие тяготы повторов, а самоё эта тягота – следствие тяготения к фактически предполагаемому укоренению вне мира с позиции изнутри него. Там, мнится постмодерну, личность обретает желанную свободу.

Но дело в том, что и внутри мира такое поведение (значимо, но тайно внеаходимое!) находит форму. И эта форма – ритуал. (Еще одно слово, наряду с «обрядом», третируемое в ученых текстах за очевидные коннотации с «симулякрами» и проч.)

Ритуал – то же «понимающее» повязывание галстука – это, с одной стороны, угнетающий повтор, но, с другой – *лично-тайное участие* в мире, практика тайной, неопознаваемой внеаходимости.

Ритуал проявляється в мирі як угнетаюче повторення тільки при том умові, що особисте участь в мирі мнеться як ніби маюче власну, унікальну форму.

Страх повторення – це страх перед таємною відповідальністю, яку не з ким поділити.

Ми передполагаємо, що спеціальне розглядання проблеми ритуалу як форми особисто-учасного в мирі поведінки може скорректировать деякі культурологічні аберрації, нав'язливо дезорієнтуючі літературознавчі дослідження постмодернізму.

Цитована література

1. Мароші В.В. Автор як герой в романі А. Бітова «Пушкінський дім» //Дискурс. – № 3-4. – Новосибірськ, 1997.
2. Карпова В. В. Автор в сучасній російській постмодерністській літературі (на матеріалі роману А. Бітова «Пушкінський дім»). Автореф. дисс... канд. філол. Наук. – Тамбов, 2003.
3. Бітов А. Пушкінський дім. – М., 1989.
4. Липовецький М. Російський постмодернізм. (Очерки історическої поезії). – Єкатеринбург, 1997.

Анотація

Стаття присвячена вивченню одного з найбільш проблематичних „компонентів” роману А. Бітова „Пушкінський дім”, а саме – концепції особистості. Авторка приділяє увагу тій обставині, що особистість є знаком сполученості „цілого культури” та культурної спадщини.

Annotation

The article is dedicated to one of the most problematic „components” of A. Bitov's novel „Pushkin house”, namely the conception of personality. The author pays her attention to the fact that personality is a sign behind which there is the whole culture and cultural heritage.

*Стаття надійшла до редакції 27.02.08
Стаття поступила в редакцію 27.02.08*

НИЦШЕАНСТВО КАК ФИЛОСОФСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ТВОРЧЕСТВА А. ДЕ СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ (на материале романа «Ночной полет»)

О влиянии Ницше на творчество А. де Сент-Экзюпери говорили многие зарубежные исследователи³. При этом данная проблема, как правило, затрагивалась лишь по касательной. Насколько нам известно, на сегодняшний день ни в зарубежном, ни в отечественном литературоведении нет работ, специально посвященных этой теме.

В данной статье мы рассматриваем одно произведение Сент-Экзюпери – роман «Ночной полет» (1932), который чаще всего упоминается зарубежными литературоведами в ницшеанском контексте.

Говоря о ницшеанстве, мы имеем в виду не только собственно учение самого Ницше, но и то умонастроение, то мировидение, которое перекликается с идеями немецкого философа.

Сложность анализа состоит в том, что понятие «ницшеанец» само по себе размыто, и в разное время, в разных национальных школах интерпретировалось по-разному. Во Франции периода 20-х – начала 30-х годов, на который отчасти приходится творчество Сент-Экзюпери, ницшеанцем, по словам А. Жида, считался «всякий великий творец, всякий, кто утверждает жизнь» [цит. по: 7, с.41]. Французская исследовательница Ж. Бьянки в своей работе «Ницше во Франции» (1929) пишет о феномене «скрытого предницшеанства» [11, с.6], которое буквально «вitalo в воздухе» и «подготовило большинство умов к восприятию и пониманию ницшеанской доктрины» [11, с.6]. По мнению Бьянки, такие непохожие друг на друга мыслители как Монтень, Вольтер, Паскаль, Ларошфуко, Шамфор, Ламарк, Гобино, Ренан, Гийо, Огюст Конт и др., «оставили Франции наследие, которое сразу же позволило увидеть в идеях Ницше заведомо привычные черты,

³ Albères R. M. Saint-Exupéry. – P.: Albin Michel, 1961; Borgal C. Saint-Exupéry, mystique sans foi. – P.: Edition du Centurion, 1964; Deshost E. Saint-Exupéry. – P.: Pygmalion / Gérard Watelet, 2000; Losique S. L'idéal humain de Saint-Exupéry. – P.: A.G. Nizet, 1965; Estang L. Saint-Exupéry par lui-même. – P.: Editions Seuil, 1989; Буковская А. Сент-Экзюпери или парадоксы гуманизма. – М.: «Радуга», 1983 и др.

несомненное родство» [11, с.7]. Философичность прозы одних, поэтичность философии других, афористичность изложения идей, присущая многим из них, позволили французам проявить особую чувствительность к Ницше как в первую очередь к «поэту, художнику, блестящему автору афоризмов и парадоксов» [11, с.96]. По мнению Ж. Бьянки, именно это «предчувствие» Ницше определило особенное восприятие и особый характер популярности его доктрины во Франции.

Вместе с тем, идеи Ницше об абсурдности мира, утрате идеалов, крушении традиционных ценностей, связанные со «смертью Бога», оказались созвучны эпохе «меж двух войн», которую П. Гагзотт – французский историк и писатель – назвал «ночью XX века» [цит. по: 12, с.9]. Как отмечает Б.Г.Реизов, «Ницше не столько высказал неожиданные и новые идеи, сколько выразил в ясных формулировках то, что французы до этого момента лишь смутно ощущали» [7, с.40]. Иначе говоря, «общая память культурного коллектива» (Лотман) Франции уже включала в себя некие культурно-философские импликации, которые позже были озвучены Ницше и которые с тех пор принято называть ницшеанскими.

Сент-Экзюпери, как и большинство его современников, был непосредственно знаком с работами немецкого философа, и Ницше вызывал у него эмоциональный восторг. Писатель сам говорит о своем увлечении в одном из писем: «Я увожу с собой Ницше. Безгранично люблю этого человека. И это одиночество. Я растянусь на песке в Кап-Джуби и буду читать Ницше. Я обожаю некоторые его строчки: «Мое прекрасное сердце, в котором сгорает лето, мое короткое, знойное, грустное и блаженное лето...»» [9, с.477]. Французский исследователь Э. Дешо приводит свидетельство о том, что Сент-Экзюпери незадолго до публикации «Южного почтового» сам себя называл ницшеанцем: «Я – ницшеанец, вдруг заявил он. <...> Посредственных людей нужно организовать, и именно в этом отношении я ницшеанец» [13, с.70].

При этом Сент-Экзюпери никогда напрямую не интерпретировал учение Ницше, не высказывался о том, что именно импонирует ему в доктрине немецкого философа, а что вызывает неприятие. Ницшеанство как явление эпохи вошло в состав сложного культурно-философского сплава, на котором вырос Сент-Экзюпери-художник, и, как и многие художники того

времени, он «не пытался понять или объяснять Ницше, а лишь черпал в его текстах часть своей интеллектуальной пищи, своего содержания» [11, с.42].

Сент-Экзюпери стоит в ряду многих других «ницшеанцев», однако восприятие ницшеанства у него носит особый характер.

Книга «Ночной полет» – второе после «Южного почтового» произведение писателя. Это единственное произведение Сент-Экзюпери, где повествование ведется от третьего лица, и где авторская позиция выражается не через образ лирического героя, приближенного к биографическому «я» самого писателя. Фабула книги строится вокруг одного ночного полета, который совершает пилот Фабьен. Экипаж Фабьена, застигнутый циклоном, в конце концов, погибает. Однако ведущая роль отведена другому персонажу – Ривьеру, директору авиакомпании, который является инициатором ночных полетов и который проявляет предельную жесткость и требовательность к выполнению подчиненными своих профессиональных обязанностей. Эта событийная сторона сюжета имеет второстепенное значение. Главным в произведении становится философское размышление автора о смысле человеческой жизни и смерти. Эта проблема важна для всякой философии, но в начале XX века она особо актуализировалась в умонастроении европейского ницшеанства.

По сути в романе ключевым становится вопрос, который писатель вкладывает в уста Ривьера: «...*si la vie humaine n'a pas de prix, nous agissons toujours comme si quelque chose dépassait, en valeur, la vie humaine... Mais quoi?* [16, 225] (...хоть человеческая жизнь и дороже всего, но мы всегда поступаем так, словно в мире существует нечто еще более ценное, чем человеческая жизнь... Но что? [8, с.125]).

Решение проблемы с религиозной точки зрения здесь даже не рассматривается. Что сразу приближает Сент-Экзюпери к ницшеанству, – так это то, что в его философско-художественной системе «Бог умер» изначально. В «Южном почтовом» эта тема еще как-то затрагивается, когда главный персонаж Бернис, разочаровавшийся в любви, в семейных ценностях, предпринимает последнюю попытку найти для себя какую-то духовную опору и заходит в собор, но не находит там главного – веры. В «Ночном полете» автор идет дальше: ни один персонаж книги, даже в критических ситуациях вообще не вспоминает о Боге. Здесь, как

заметил Э. Дешо, «Бог отсутствует» [13, с.100]. При этом Сент-Экзюпери не интересуется вопросом вседозволенности человека, связанной с утратой «оправдывающей и санкционирующей сверхструктуры» [2, с.44]. Он выводит свое размышление за рамки реально-бытовых отношений, сосредоточивая внимание не на том, что есть современный человек, а на том, каким он должен быть.

В романе Сент-Экзюпери соединяет два содержательных пласта. Есть слой реальный, который включает в себя фактаж произведения – авиация, география, доставка почты, ночные полеты, связанные с реальным риском для жизни, коммерческая выгода этих полетов, дающая преимущество авиации по сравнению с другими способами доставки почты, реальная гибель людей. Удельный вес реально-бытового пласта в произведении минимален, он прописан лишь штрихами. Мы не найдем здесь реалистически детальную картину жизни пилотов. Все герои романа лишены каких бы то ни было бытовых черт. На этом уровне смертельный риск, гибель во имя быстрой доставки почты кажутся как минимум неоправданными.

Но есть понятийный слой, где события, персонажи, образы метафоризируются, символизируются, и каждая деталь, кажущаяся необоснованной на уровне бытовом, здесь приобретает глубокий философский смысл. На этом уровне мир летчиков – уже не просто круг людей, объединенных одной профессией. Это своеобразная модель человеческого социума. Сент-Экзюпери создает особый героический мир, где есть свой культ – своевременная доставка почты, есть религия профессионального долга, есть свои обряды, называемые правилами. В этом мире место «неземного хозяина» (Великовский) занимает земной герой Ривьер. Присвоение человеку «божественных» черт в литературе XX века – традиция, несущая в себе память об Античности и Возрождении, и одновременно восходящая к ницшеанскому противопоставлению богочеловеку Иисусу Христу человекобога или сверхчеловека.

Ривьер смотрит на других людей с позиции Творца: *«L'homme était pour lui une cire vierge qu'il fallait pétrir. Il fallait donner une âme à cette matière, lui créer une volonté. Il ne pensait pas les asservir par cette dureté, mais les lancer hors d'eux-mêmes. (...) Rivière disait parfois : « Ces hommes-là sont heureux, parce qu'ils aiment ce qu'ils font, et ils aiment parce que je suis dur »»* [16, 185] *(Человек был для него девственным воском, из которого предстояло что-то вылепить. В*

эту материю надо вдохнуть душу, надеть ее волей. Своей суровостью он хотел не поработить людей, а помочь им превзойти самих себя. (...) Ривьер говорил иногда: – Эти люди счастливы: они любят свое дело, и любят его потому, что я строг [8, с.99-100]).

Здесь ницшеанский подтекст проступает на разных уровнях. На уровне идейном сохраняются мотивы переделки человека, необходимости преодоления себя, убежденность в созидательной силе жесткости и обязательном наличии воли. Сама стилистика текста, подбор лексики заставляют вспомнить ницшеанского Заратустру. Как отмечает К. Боргаль, вышеприведенный фрагмент напрямую перекликается со словами пророка: «*Pourquoi si dur? (...) Car les créateurs sont durs. Et cela doit vous sembler béatitude d'empreindre votre main en des siècles, comme de la cire molle, – béatitude d'écrire sur la volonté des millénaires, comme sur de l'airain, plus dur que l'airain, plus noble que l'airain. Le plus dur seul et le plus noble. O mes frères, je place au-dessus de vous cette table nouvelle : DEVENEZ DURS!*» [15, 211]. (Зачем так тверд! <...> Все созидательные именно тверды. И блаженством должно казаться вам налагать вашу руку на тысячелетний воск, – блаженством писать на воле тысячелетий, как на бронзе, – тверже, чем бронза, благороднее, чем бронза. Совершенно твердое только благороднейшее. Эту новую скрижаль, о братья мои, даю я вам: станьте *тверды!* [5, с.155-156]). Стилистическое сходство между двумя текстами особенно ощущается, если сравнивать их на французском языке: повторяются ключевые слова (*dur, cire, volonté*), оба текста отличаются торжественностью слога, высокой образностью, предельной символическостью.

Человек у Сент-Экзюпери предстает как бы в двух ипостасях – и в конкретике, и как космическое существо, равновеликое мифологическим персонажам. Так, в самом начале книги автор рисует величественную картину, где Ривьер, словно мифологический герой, противостоящий одушевленной стихии, вырывает самолеты из лап ночи: «*Minute par minute, à mesure que les télégrammes lui parvenaient, Rivière avait conscience d'arracher quelque chose au sort, de réduire la part d'inconnu, et de tirer ses équipages, hors de la nuit, jusqu'au rivage*» [16, 175]. (Но приходили телеграмма за телеграммой, и Ривьер ощущал, как с каждой минутой сокращается область неведомого и он, вырывая что-то из лап судьбы, вытягивает экипажи самолетов из ночи на берег [8,

с.93]). Для «сверхчеловечивания» своего героя Сент-Экзюпери вводит мифологический подтекст, создавая образ, напоминающий то всевидящего Аргуса: «...*veilleur de nuit qui veillait sur la moitié du monde*» [16, 189] (...ночной страж, бодрствующий над доброй половиной мира» [8, с.102]), то древнегреческого Атланта, держащего на плечах небосвод: «*Il semblait à Rivière qu'il soulevait un poids très lourd, à bras tendus, depuis longtemps : un effort sans repos et sans espérance*» [16, 176] (Ривьеру казалось, что он держит на вытянутой руке огромную тяжесть, держит долго, без отдыха, без надежды на отдых [8, с.93]). При этом автор акцентирует внешнюю неприметность своего персонажа: «*Il avait gardé son manteau, son chapeau, il ressemblait toujours à un éternel voyageur, et passait presque inaperçu, tant sa petite taille déplaçait peu d'air, tant ses cheveux gris et ses vêtements s'adaptaient à tous les décors*» [16, 188] (В своем неизменном пальто, в шляпе он, как всегда, был похож на вечногo путешественника и почти не привлекал к себе внимания – так мало места он занимал, невысокий, сухощавый, так подходили к любой обстановке его седые волосы, его безликая одежда [8, с.102]). Это контрастное соединение внутренней силы героя с его невзрачной наружностью создает дополнительный эффект: Ривьер, словно настоящее божество, физически «невидим» и одновременно вездесущ, ибо он присутствует практически везде: в каждом аэропорту, присылающем ему телеграммы и метеосводки, рядом с каждым сотрудником компании, с каждым пилотом, находящимся в полете. Кроме того, автор таким образом дает понять, что для него определяющей является духовная мощь персонажа, основу которой составляет волевой стержень.

В «Ночном полете», как и в философии Ницше, одним из стержневых понятий становится воля как жизнеутверждающая сила, сила помогающая человеку «преодолеть себя», «завоевать право на вечность, <...> творить – в обмен на свою бrenную плоть» [8, с.112]. На протяжении всего произведения Ривьер заботится о том, чтобы не ослабли «усилия человеческой воли», ибо их продолжение есть продолжение жизни. Недаром для него «вдохнуть душу в материю» – значит «наделить ее волей». Этот мотив одновременно отсылает нас и к шопенгауэровской «воле к жизни», и к ницшеанской «воле к власти», и к бергсоновскому «*élan vital*». Понятие воли в романе

тесно связано с понятиями «жизнь» и «действие». Для Ривьера эти три вещи неотделимы друг от друга.

Тема действия становится одной из центральных в произведении. Она перекликается с ницшеанским культом действия и его противопоставлением обывательской жизни большинства. Эту тему по-разному развивали многие писатели: действие как стремление к власти, реализация потребности в могуществе (Мальро), как различные формы имморализма (Жид, ранний Камю). Сент-Экзюпери дает свою, индивидуальную разработку этой проблемы. Слово «действие» появляется уже на первых страницах романа, когда пилот Фабьен, пролетая над неизвестным городком, мечтает об отдыхе в этом тихом местечке, но понимает, что «чтобы завоевать этот городок, надо было отречься от действия» [8, с.91]. С первых строк произведения становится ясно, что речь пойдет о «человеке действия» и о противопоставлении мира действия миру «простого человеческого счастья». Однако действие в романе имеет свою конкретику – это «своевременная доставка почты» [8, с.99]. Таким образом, исключается деструкция, предполагается созидательность действия. Здесь действие, как и в ницшеанстве, сопряжено с риском. Но у Ницше риск самодостаточен («Ты из опасности сделал себе ремесло, а за это нельзя презирать» [5, с.13]), у Сент-Экзюпери он внутри выполнения дела. При этом герои в романе не задумываются о величии самого дела. Акцент делается на преодолении биологической слабости – страха. Для них важен факт выполнения миссии. Здесь отголосок ницшеанской темы преодоления себя в сочетании с упомянутым нами выше античным подтекстом потянули за собой мотивы, которые очень удачно выразил С. Аверинцев: «В мире героической этики привычный распорядок перевернут: уже не цель освящает средства, но только средство – подвиг – может освятить любую цель» [1, с.69]. По сути Ривьер говорит о том же, когда отмечает: «*Le but peut-être ne justifie rien, mais l'action délivre de la mort*» [16, 238] (*Сама по себе цель, возможно, ничего не оправдывает, но действие избавляет нас от смерти* [8, с.133]). Для Ривьера важна полная самоотдача миру действия. И здесь его максимализм, категоричность, порой провокационность суждений в сочетании с афористичностью формы высказывания неизбежно заставляет вспомнить ницшеанского пророка. Приведем лишь несколько примеров: «*Si ça [l'eczéma] vous*

empêche de dormir, ça stimulera votre activité » [16, 192] (*Экзема мешает вам спать, – значит, она побуждает к действию* [8, 103]); «*Si les insomnies d'un musicien lui font créer de belles œuvres, ce sont de belles insomnies* » [6, 192] (*Если бессонница рождает у музыканта прекрасные произведения – это прекрасная бессонница* [8, 103]); «*Regardez-moi ça, comme c'est beau cette laideur qui repousse l'amour...* » [16, 192] (*Подумайте, как прекрасно уродство: оно гонит прочь любовь* [8, с.104]); «*Les échecs fortifient les forts*» [16, 218] (*Неудачи закаляют сильных* [8, с.120]). При этом Ривьер не стремится к подавлению людей, для него действие не является реализацией потребности в могуществе. Вектор его усилий направлен от себя. Его цель – «выковывать людей, чтобы они направляли ход событий», иными словами, помочь другим преодолеть себя, стать, если выражаться языком Ницше «сверхчеловеками».

В романе мифологизируется сама профессия летчика. Пилоты, как и Ривьер, напоминают мифологических героев, когда вступают в схватку со стихией, которая предстает в книге как некая одушевленная сила, имеющая свое «яростное лицо», «источающая гнев», наблюдающая за человеком. Каждый летчик, отправляющийся в ночной полет, противостоит самой ночи. Именно она становится главным соперником Ривьера и его пилотов. Ночь, которая по признанию самого автора была «сокровенной темой этой книги» [9, с.527], имеет в произведении глубоко символический подтекст. Образ ночи становится одним из сквозных в художественной системе писателя. В «Южном почтовом» ночь, прежде всего, сопряжена со смертью. В «Ночном полете» этот образ становится уже многоликим. С одной стороны, ночь продолжает ассоциироваться со смертью. Но предстает уже не просто как время, уносящее человеческие жизни, а как одушевленная неуправляемая стихия, словно порожденная мифологическим хаосом. Человек может выйти из нее победителем, как пилот Пельрен, а может больше никогда и не увидеть рассвет, как пилот Фабьен. Здесь сохраняется традиционное архетипическое противопоставление ночи, мрака рассвету, который ассоциируется с миром, порядком, покоем. В книге ночь – это не только внешняя сила. Она становится олицетворением страха, из-за которого человеку кажется, что он погружается в мир чего-то таинственного, неведомого. Для Ривьера победа над ночью – это ее

демистификация, это победа над страхом, это утверждение силы человека. Поэтому тема победы над ночью тесно связана с темой преодоления себя, которую сразу отметил А.Жид в своем предисловии к «Ночному полету» [14, с.10]. И в этом смысле, каждый, кому удастся «превзойти себя», открывает внутри себя сверхчеловека. Сверхчеловеческое, в понимании Сент-Экзюпери, это не подавление окружающих, не высокомерие по отношению к ним, а это особое состояние духа, которое достигается только через преодоление себя. Так, пилот Пельрен, победивший, благодаря силе собственного духа, циклон, становится «сверхчеловеком». Сверхчеловеком становится и пилот Фабьен, который, увидев приближение грозы, не поворачивает самолет назад, а, преодолев собственный страх, продолжает полет. Своеобразной метафорой духовного становления Фабьена становится эпизод, где герой, осознав собственную обреченность, подобно Икару, взлетевшему к солнцу, из последних сил устремляет свой самолет к звездам и с улыбкой встречает собственную смерть. Таким образом, победа над ночью оказывается возможной, несмотря на физическую гибель. Величие летчиков заключается еще и в том, что они, побывав «по ту сторону декораций», узнав, «чего стоит наш мир, если на него взглянуть под определенным углом зрения», говорят о своей работе, как об обычном ремесле и «пренебрегают пошлыми знаками одобрения», поднимаясь тем самым над человеческими слабостями, над тем, «за что так цепко держатся люди».

Таким образом, летчики в романе предстают как особая категория людей, поднявшихся на уровень, превосходящий обычного человека. Вследствие этого происходит расслоение картины мира: с одной стороны – это Ривьер и его команда, то есть люди действия, а с другой – все те, кто к ним не относятся. Эта двухчастная структура мира в смягченном виде повторяет ницшеанскую модель, где мир разделен на «героев» и «рабов», «людей толпы». Для Ницше героические люди – это «родоохранительные, родопокровительственные силы первого ранга, и уже хотя бы только тем, что они противятся уюту и не скрывают своего отвращения к такого рода счастью» [4, с.645-646]. В «Ночном полете» мир летчиков соответствует первому ницшеанскому типу людей. Здесь есть и героизм в прямом смысле слова, и стремление преодолеть страх перед смертью, и неприятие комфорта, и добровольный, хоть и с некоторыми ностальгическими

нотками, отказ от «простого человеческого счастья», о котором Ривьер говорит: «*Cette sorte de bonheur, ce harnais...*» [16, 226] (Этот вид счастья – что конская сбруя [8, с.125]). Героизация мира летчиков достигается и с помощью особого подбора лексики, которую использует автор для характеристики своих персонажей: лев, победитель, воин, молодой бог, молодой хищник; и за счет специфичной проекции взгляда – сверху вниз, даже если пилот находится на земле; и за счет уже упомянутой нами подчеркнутой торжественности слога, столь характерной для ницшеанского дискурса. Есть в романе и прямое противопоставление истинной сути дела летчиков обывательскому представлению о нем: «*Rivière craignait certains admirateurs. Ils ne comprenaient pas le caractère sacré de l'aventure, et leurs exclamations en faussaient le sens, diminuaient l'homme*» [16, 181] (Ривьер боялся иных поклонников авиации. Они не понимали сокровенного смысла трудной жизни летчиков; их восторги извращали самое существо приключения и принижали людей» [8, с.91])⁴.

Здесь включается мотив избранничества, противопоставления героя миру остальных людей, который появляется уже в «Южном почтовом». Есть снисходительность к человеку толпы, в которой приглушенно слышится отголосок ницшеанского презрения к «маленькому благоразумию», «кишенью муравьев» («Так говорил Заратустра»): «*Les petits bourgeois des petites villes tournaient le soir autour de leur kiosque à musique et Rivière pensait : «Juste ou injuste envers eux, cela n'a pas de sens: ils n'existent pas»*» [16, с.185] (В маленьких городках обыватели кружатся вечерами вокруг беседки, в которой играет музыка; Ривьер думал: «Какой смысл говорить о справедливости или несправедливости по отношению к ним: они пока еще не существуют» [8, с.99]). Эта снисходительность прочитывается и в подборе лексики: «*Les petits bourgeois des petites villes*» – дословно: «маленькие обыватели маленьких городов». Словно слышится горькая речь Заратустры: «Все измельчало! (...) я не должен более нагибаться – не должен более нагибаться перед маленькими!» [5, с.119-120]. Сразу хочется отметить, что в переводе в некоторой степени снимается та категоричность суждений Ривьера, которая ощущается в оригинале: «...*ils n'existent pas*» – дословно:

⁴ Дословный перевод: Он боялся некоторых поклонников. Они не понимали священного (курсив – Н.Л.) характера приключения, их восторги искажали его смысл, принижали человека.

«...они не существуют». Вердикт окончателен. В переводе слова «пока еще» допускают определенную долю потенциальности, возможности этого самого существования. Представляя толпу, автор не дает детального описания, но использует глагол «tourner» («кружиться»), подчеркивая, таким образом, бесполезность жизни обывателей, которая течет по замкнутому кругу. Автор противопоставляет хронотопы героического и негероического миров. Так, в эпизоде, где описывается ночь перед отправкой Фабьена в полет, город представлен как защитная крепость для обывателей, а ночь – как время отдыха и развлечений: *«Une maison voisine, où l'on dansait, répandait quelques mélodies, car c'était l'heure du plaisir et du repos. Cette mille serrait les hommes dans ses cent mille forteresses; tout était calme et sûr...»* [16, 206] (*В соседнем доме танцевали; ветер доносил обрывки мелодий – был час развлечений и отдыха. Город запрягал людей в свои сто тысяч крепостей; кругом все дышало спокойствием и уверенностью...* [8, с.112]). Но для Фабьена этот же момент и этот же город предстают совсем в ином обличье: *«Il reposait encore, mais son repos était un repos redoutable des réserves qui vont donner. Cette ville endormie ne le protégeait pas : ces lumières lui sembleraient veines, lorsqu'il se lèverait, jeune dieu, de leur poussière»* [16, 206] (*Он еще спал, но то был тревожный сон военных резервов, которые скоро будут брошены в бой. Дремлющий город не защищал его; жалкими покажутся летчику городские огни, когда он, молодой бог, взлетит над их пылью* [8, с.112]).

В романе, как мы уже упоминали, нет расшифровки величия цели дела, которому посвящают свою жизнь пилоты. На метафизическом уровне дело совершается не ради почты как таковой. Действие становится способом победы над старостью и смертью: *« Ces hommes, pensait-il, qui vont peut-être disparaître, auraient pu vivre heureux. »* (...) *« Au nom de quoi les en ai-je tirés ? »* (...) *La vieillesse et la mort les détruisent plus impitoyables que lui-même. Il existe peut-être quelque chose d'autre à sauver et de plus durable ; peut-être est-ce à sauver cette part-là de l'homme que Rivière travaille ? Sinon l'action ne se justifie pas. (...) « Il s'agit de les rendre éternels... » »* [16, 225] (*«Эти люди, которым, вероятно суждено сегодня погибнуть, могли бы жить, жить счастливо», – думал Ривьер. «Во имя чего я оторвал их от домашнего уюта?» (...) Старость и смерть разрушают их еще безжалостней, чем он, Ривьер. Может быть, существует что-то иное, более прочное, и именно оно нуждается в спасении? Может*

быть, во имя этой стороны и трудится Ривьер. Иначе его деятельность лишена смысла. (...) «Задача в том, чтобы дать им бессмертие...» [8, 125].

С другой стороны, если рассматривать проблематику «Ночного полета» на фоне всего литературного наследия писателя, то здесь можно наблюдать явление, очень характерное для Сент-Экзюпери, когда некоторые проблемы, мотивы, образы, не акцентированные внутри одного произведения, наполняются глубинным символическим смыслом в общем философско-поэтическом контексте всего творчества писателя, который мы условно назовем макро-контекстом. Так, символика почты внутри «Ночного полета» приглушена. Тут, как мы уже говорили, акцент сделан на действии, на выполнении миссии. Но в общей художественной системе Сент-Экзюпери почта имеет глубокий символический подтекст. Уже в «Южном почтовом» она становится метафорой человеческих связей. Позже появится еще одно значение – message, послание. Недаром Сент-Экзюпери позже выберет именно форму письма для выражения самых наболевших идей и чувств («Письмо заложнику», «Письмо генералу Х...»). В макро-контексте миссия пилотов в «Ночном полете» приобретает сакральное значение. Они, «вестники Чудесного», соединяют людей, несут им послание. В самом начале романа пилот Фабьен предстает как человек, благодаря которому чей-то призыв с «затерянного в море островка», «пролетев восемьдесят километров, уже достиг кого-то» [8, с.93]. И только на уровне макро-контекста становится ясна суть ответственности пилота, о которой вскользь говорит автор как бы через сознание одной из эпизодических героинь – жены пилота Фабьена: «*Elle regardait qui, dans une heure, porteraient le sort du courrier d'Europe, responsables de quelque chose de grand, comme du sort d'une ville*» [16, 206]. (Жена смотрела на сильные ладони, которым через час будет вручена судьба европейского почтового, ответственность за что-то большое, подобное судьбе целого города [8, с.112]).

Разделение мира в романе на героический и негероический влечет за собой метафоризацию понятий «небо» и «земля». Небо принадлежит героям, и таким образом, героический мир становится миром высшим. Земля – место обитания негероического мира, и потому возвращение героя в мир обычных людей сравнивается с погружением на морское дно. Это разделение находит свое

отражение и в теме, которая по выражению Р.М.Альбереса, «никогда полностью не исчезнет из творчества Сент-Экзюпери» [10, с.35] – это тема противопоставления мужского и женского миров. В данном романе она не выходит в центр, но, тем не менее, существует. Причем речь не идет о гендерном конфликте на бытовом уровне. Бытовой аспект, как мы уже отмечали выше, Сент-Экзюпери не интересует изначально. Тут противопоставляется именно *героический* мир мужчин *поэтическому* миру женщин. В разработке этой темы у Сент-Экзюпери от первого произведения до последнего сохранится оттенок ницшеанского неравенства между мужчиной и женщиной. В «Ночном полете» мир героический – сугубо мужской, это мир летчиков, мир «небесный». Женскому миру отведено место исключительно на земле, и тот, другой, высший мир, мир мужчины-воина женщине недоступен. «Антураж» мужчины-героя – вселенная. Его дорога «вымощена звездами», он «завоевывает ночь», борется с циклоном, «пробивается – как сквозь десять войн – сквозь десять гроз», его плечи «раздвигают небосвод». Мир женщины – это домашний уют, «все нежное, мягкое», это цветы, книги, «лампа над столом», это мир любви, мир телесных отношений, где «плоть взывает к плоти». Ценности этого мира, хоть и признаются, но *a priori* занимают подчиненную позицию по отношению к ценностям мужского мира. Это прочитывается и в подчеркнутой бессемейности Ривьера, и в его размышлениях о том, что «есть какой-то иной долг, который выше, чем долг любви» [8, с.125], и в сцене, где жена Фабьена провожает мужа в последний полет: *«Elle regardait ces bras solides qui dans une heure porteraient le sort du courrier d'Europe, responsables de quelque chose de grand, comme du sort d'une ville. Et elle fut troublée homme, au milieu de ces millions d'hommes, était préparé seul pur cet étrange sacrifice. Elle en eut du chagrin. Il échappait aussi à sa douceur. Elle l'avait nourri, veillé et caressé, non pour elle-même, mais pour cette nuit qui allait le prendre. Pour des luttes, pour des angoisses, pour des victoires, dont elle ne connaîtrait rien»* [16, 206] (Жена смотрела на сильные ладони, которым через час будет вручена судьба европейского почтового, ответственность за что-то большее, подобное судьбе целого города. И в сердце закралась тревога. Этот человек – один среди миллионов – был предназначен для необычного жертвоприношения. Ей стало тоскливо. Он уйдет, ускользнет от ее нежности. Она лелеяла, ласкала, охраняла его не для себя, а для сегодняшней ночи, и

эта ночь сейчас возьмет его – для битв, для тревог, для побед, о которых она никогда не узнает [8, с.113]). Мужчина здесь сравнивается с «красавцем кораблем», который спит «в своей мирной постели, как в гавани», но ждет призыва: «К оружию!» [8, с.112]. Здесь в смягченной манере представлен своеобразный отклик на ницшеанское распределение мужских и женских ролей: «Мужчина должен быть воспитан для войны, а женщина – для отдохновения воина; все остальное – глупость» [5, с.47]. При этом Сент-Экзюпери избегает оскорбительного ницшеанского высокомерия по отношению к женщине. Достигается это во многом благодаря поэтизации женского мира и стремлению автора ко всепониманию. Если у Ницше «...женщины все еще кошки и птицы. Или, в лучшем случае, коровы» [5, с.41], то Сент-Экзюпери посвящает женщине совсем иные строки: «*Cette femme était très belle. Elle révélait aux hommes le monde sacré du bonheur. Elle révélait à quelle matière auguste on touche, sans le savoir, en agissant*» [16, 236] (Эта женщина была прекрасна. Она напоминала людям, что существует заветный мир счастья. Напоминала, сколь высок тот мир, на который невольно посягает всякий, кто посвятил себя действию [8, с.132]). В «Ночном полете» есть признание того, что мир, который защищает жена Фабьена, тоже имеет свою ценность: «*Cette femme parlait elle aussi au nom d'un monde absolu et de ses devoirs et de ses droits. Celui d'une clarté de lampe sur la table du soir, d'une chair qui réclamait sa chair, d'une partie d'espoirs, de tendresses, de souvenirs. Elle exigeait son bien et elle avait raison. Et lui aussi, Rivière, avait raison, mais il ne pouvait rien opposer à la vérité de cette femme. Il découvrait sa propre vérité, à la lumière d'une humble lampe domestique, inexprimable et inhumaine*» [16, 224] (Эта женщина тоже выступала от имени некоего мира, имевшего свою абсолютную ценность, свое понимание долга и свои права. Она требовала вернуть ей то, что ей принадлежало, и она была права. Он, Ривьер, тоже был прав; но он не мог ничего противопоставить правде этой женщины. В лучах жалкой домашней лампы его собственная правда открывалась ему как нечто, не поддающееся выражению, бесчеловечное [8, с.132]).

С точки зрения правды, которую отстаивает женщина, поступки Ривьера, отправляющего пилотов на смерть, жестко наказывающего каждого подчиненного за малейшую провинность, могли бы действительно показаться бесчеловечными, антигуманными. И в

самом деле, в рассуждениях Ривьера о справедливости и несправедливости можно почувствовать слабые отголоски идеи выхода за пределы добра и зла *«Il était indifférent à Rivière de paraître juste ou injuste. Peut-être ces mots-là n'avaient-ils même pas de sens pour lui»* [16, 185] (*Ривьеру было безразлично, справедлив он в глазах людей или несправедлив. Быть может, слова «справедливость» и «несправедливость» были вообще лишены для него всякого смысла* [8, с.99]). Как отмечает С.И.Великовский, «...все приверженцы философии «смерти бога» во Франции на ранних стадиях становления своей мысли, не будучи порой сверстниками, равно склоняются к философскому имморализму...» [2, с.87]. Но Сент-Экзюпери – явное исключение. Он удерживает своего героя над пропастью имморализма, постоянно оправдывая его, находя для каждого «бесчеловечного» поступка свое объяснение: *«Il ne pensait pas les asservir par cette dureté, mais les lancer hors d'eux-mêmes»* [16, 185] (*Своей суровостью он хотел не поработить людей, а помочь им преодолеть себя* [8, с.99]). Жесткость Ривьера продиктована заботой о других. «Нищестанство» Сент-Экзюпери изначально носит гуманный характер. Это же заметил и А.Жид, который в своем предисловии к «Ночному полету» отмечает: «Герой «Ночного полета» поднимается до сверхчеловеческих высот, не будучи при этом бесчеловечным» [14, с.10].

Позиция Ривьера напрямую сопряжена с темой ответственности. Показательным с этой точки зрения является эпизод, где он увольняет старика Робле, проработавшего 20 лет в авиации, за одну единственную провинность, лишив несчастного «великой поэзии», давая лишь одно объяснение: *«Un exemple, que voulez-vous, c'est un exemple (...) Il faut un exemple»* [16, 202] (*Урок. Это будет хороший урок для остальных* [8, с.110]). И Ривьера можно было бы назвать бесчеловечным, если бы не та внутренняя борьба, которую ему приходится постоянно вести с самим собой. Ему не чуждо человеческое страдание и сострадание: *«J'aimais bien le visage de ce vieux compagnon...»* [16, 203] (*Я так любил лицо этого старого товарища...* [8, с.111]) – признается он себе. До последнего Ривьер колеблется: *«Je vais déchirer cette note?»* [16, 203] (*Разорвать бумагу?* [8, с.111]). Однако сообщение о найденной в последний момент неисправности в самолете окончательно убеждает Ривьера в верности однажды выбранного пути: *«Si l'on n'arrache pas le mal, quand on le rencontre, où qu'il soit,*

il y a des pannes de lumière: c'est un crime de le manquer quand par hasard il découvre ses instruments: Roblet partira» [16, с.204] (*Если не вырывать с корнем зло, не вырывать его всякий раз, как с ним сталкиваешься, тогда во время полета погаснет свет. Знать орудия зла и не бороться со злом – преступление. Нет, Робле должен уйти* [8, с.111]). В «Ночном полете» тема ответственности почти не эксплицирована и пока только связана с исполнением профессионального долга, но в последующих произведениях это понятие станет одним из центральных. Его смысловое наполнение расширится, человек у Сент-Экзюпери станет ответственным за всю планету и «за тех, кого приручил».

Финал книги выдержан в ницшеанском ключе. Несмотря на смерть Фабьена, следующий самолет готовится к вылету, словно в подтверждение слов Ривьера: *«Les échecs fortifient les forts»* [16, 218] (*Неудачи закаляют сильных* [8, с.120]). В этих словах ощущается переключка с тезисом Ницше о том, что сильный дух стремится «ко всему тяжелому и самому трудному» [5, с.18]. Известие о гибели патагонского почтового не пугает пилота, отправляющегося в следующий ночной полет. Его смех, брошенный в лицо ночи, в лицо собственному страху, напоминает дионисийский смех Заратустры, брошенный в лицо смерти. Автор сравнивает его с «молодым хищником». Поражение, которое потерпел Ривьер с гибелью Фабьена, воспринимается в книге по-ницшеански – не как повод для разочарования, а как очередной шаг к победе, как утверждение жизни: *«Une victoire affaiblit un peuple, une défaite en réveille un autre. La défaite qu'a subit Rivière est peut-être un engagement qui rapproche la vraie victoire. L'événement en marche compte seul. Dans cinq minutes les postes de T.S.F. auront alerté les escales. Sur quinze mille kilomètre le frémissement de la vie aura résolu tous les problèmes»* [16, 246] (*Победа ослабляет народ; поражение пробуждает в нем новые силы. Ривьер потерпел поражение, но оно может стать уроком, который приблизит подлинную победу. Лишь одно следует принимать в расчет: движение событий. Через пять минут радисты поднимут на ноги аэродромы. Все пятнадцать тысяч километров ощутят биение жизни; в этом – решение всех задач* [8, с.138]). Здесь особенно ощущается переключка писателя с ницшеанской «философией жизни», где «отправной точкой мышления были не бог, дух, идеи, но «действующий человек»» [6, с.51]. Отсюда – триумфальные

нотки в конце произведения: «...*Rivière-le-Grand, Rivière-le-Victorieux, qui porte sa lourde victoire*» [16, 247] (...*Ривьер Великий, Ривьер Победитель, несущий груз своей трудной победы* [8, с.138]).

Итак, включение ницшеанского подтекста в художественную ткань «Ночного полета» очевидно. Несмотря на то, что Сент-Экзюпери не стремился интерпретировать напрямую учение немецкого философа, ницшеанство послужило одним из источников для создания индивидуальной картины мира в творчестве Сент-Экзюпери.

Цитированная литература

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М., 1997.
2. Великовский С. И. Философия «смерти Бога» и пантрагическое во французской культуре XX в. // Философия. Религия. Культура. – М., 1982.
3. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб., 2000. .
4. Ницше Ф. Веселая наука // Собрания в 2 т.. – М., 1990. – Т. 1.
5. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Собрания в 2 т. – М., 1990. – Т. 2.
6. Пономарева Г.М. Философия жизни // Философия XX века. – М., 1997.
7. Реизов Б. Г. Достоевский в зарубежной литературе. – Л., 1978.
8. Сент-Экзюпери А. де. Ночной полет // А. де Сент-Экзюпери. Планета людей. Сочинения. – Кишинев, 1973.
9. Сент-Экзюпери А. де. Письма к матери // А. де Сент-Экзюпери. Планета людей. Сочинения. – Кишинев, 1973.
10. Albères R. M. Saint-Exupéry. – Paris : Albin Michel, 1961. – 184 с.
11. Bianquis G. Nietzsche en France – Paris : Librairie Félix Alcan, 1929.
12. Borgal C. Saint-Exupéry, mystique sans foi. – Paris : Edition du Centurion, 1964.
13. Deschost E. Saint-Exupéry. – Paris: Pygmalion/Gérard Watelet, 2000.
14. Gide A. Préface // Saint-Exupéry A. de Vol de Nuit. – Paris: Gallimard, 2007.

15. Nietzsche F. *Ansi parlait Zarathoustra*. – La Flèche (Sarthe): Maxi-Livres, 2005.
16. Saint-Exupéry A. *de Vol de Nuit / A. de Saint-Exupéry Pilote de Guerre. Vol de Nuit* – М., 2001.

Анотація

У статті розглядається, які ідеї, образи й мотиви в книзі Сент-Екзюпері «Нічний політ» сягають до філософії Ніцше, і яке художнє осмислення отримали основні положення ніцшеанської доктрини в аналізованому творі.

Annotation

The article deals with the interpretation of the Nietzsche's philosophy in A. de Saint-Exupery's novel "The Night flight".

Стаття надійшла до редакції 10.09.08
Статья поступила в редакцию 10.09.08

УДК 821.111

Бондарь Н.Ю.

АРХЕТИП ДОМА В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ИСТОРИЯ МИРА 10 ½ ГЛАВАХ»

Дом – пространство для жизни человека, которое формирует его внутренний мир. Дом – это место, где или живут постоянно (родительский/ родной дом, собственный дом), или пребывают временно – гостиница, например, или съемное жилище (угол, комната, квартира). В свою очередь, дом может стоять на земле или быть плавучим – пароход, корабль, плот.

Цель данной статьи – определить своеобразие архетипа дома в романе современного английского писателя Дж.Барнса «История мира в 10 ½ главах».

Образ дома встречается уже в Библии. Упоминается, что Соломон строил свой дом тринадцать лет, затем следует полное описание строения. Соломон также построил храм, называемый домом Господа

[1, 3Цар 7:1-13]. В Библии слово «дом» употребляется не только в значении «жилище», но и в переносном, расширенном смысле – семья, род, династия: «И погибнет весь дом Ахава, и истреблю у Ахава мочащегося к стене, и заключенного, и оставшегося в Израиле. И сделаю дом Ахава как дом Иеровоама, сына Наватова, и как дом Ваасы, сына Ахиина...» [1, 4 Цар 9:8], «Верую Ной, получив откровение о том, что еще не было видимо, благоговевя, приготовил ковчег для спасения дома своего...» [1, 2Евр. 11:7].

Идея дома зарождается у людей с детства: дети строят дома из песка или кубиков, играют в дочки-матери, что опосредованно, через семейные отношения, также связано с домом как обиталищем и определенным укладом. Через картину дома проявляется отношение человека к Вселенной. Китайские мудрецы связывают строительство дома и обустройство быта с судьбой и особенностями хозяина. По мнению Г.Д.Гачева, дом для человека является храмом, как мир – домом Бога, поэтому человек строит дом по своему образу и подобию, как Бог творит мир: «Вообще дом – это голова... В доме вход – рот. Двери – губы: где раскрыты, где сжаты. Окна – глаза» [2, с.39].

Дом служит своего рода панцирем, наподобие панциря черепахи или раковины устрицы. Дом – еще и внутренний мир, стены которого вселяют уверенность и стабильность. Дом есть также хранилище мудрости и продолжения родовых традиций, символ земного существования. По словам Г.Д.Гачева, дом – макет мироздания, национальный Космос в миниатюре. Земля – это пол, небо – крыша, а стороны света – стены [2, с. 38].

Х.К.Керлот считает, что дом как жилище связан с идеей человеческой телесности и души [3, с.180]. По его словам, подвал ассоциируется с бессознательным и инстинктами, кухня – это место трансмутаций, а лестница отражает различные уровни души. По мнению В.Н.Топорова, лестница – «мифопоэтический образ связи верха и низа, разных космических зон» [4, с.50]. Лестница связывает мир богов, людей живых и умерших или злых духов. Начало лестницы находится на земле, движение по ней вверх ведет на небо, а вниз – в подземный мир. Таким образом, дом как совокупность всех архитектурных элементов неразрывно связан с жизнью и душой человека, является его олицетворением.

В то же время В.Н.Топоров считает, что сакральным центром может быть свой дом, укрытый от опасностей и освященный

божественной силой, – свой дворец, свое святилище или храм [5, с.259]. М.М.Маковский пишет, что «дом для древнего сознания – это не столько жилище, сколько своего рода центр мира, защищающее пространство, обеспечивающее выход вовне и контакты с внешним миром» [6, с.265]. В.Г.Щукин в статье «Дом и кров в славянофильской концепции. Культурологические заметки» пишет, что жилище всегда «оберегало человека от невзгод внешнего мира, создавало атмосферу безопасности, определенности, организованности, противостоящей внешнему хаосу» [7, с.135]. Щукин указывает на отношение к дому древних славян, когда дом сравнивался с матерью, кормящей и охраняющей дитя, или с наседкой, защищающей цыплят [7, с.135]. Автор статьи называет главные атрибуты дома: постель, печь, тепло, а также перечисляет такие устойчивые признаки дома, «как прочность, неподвижность, одушевленность» [7, с.135]. Он анализирует понятия «дом – коттедж», «дом – уютное гнездо» и «дом-ковчег». В доме-ковчеге «радость и печаль каждого становятся общей радостью и печалью», «такой дом призван был *спасать* укрывшихся в нем людей от враждебных стихий – сперва природных, затем общественных... В жилище том зачастую неудобно, «тесно», комфорту не придается особого значения...» [7, с.137]. Щукин считает, что образ дома-корабля может появиться в сознании людей только в эпоху дестабилизации, так как ковчег – это корабль, который обеспечивает «временную стабильность в глобальных бытийных переменах» [7, с.137].

Англичане традиционно относятся к дому как к надежно защищенной крепости (*My home is my fortress*), важными составляющими которой являются семейное единение и тепло домашнего очага. В XX веке, особенно во второй его половине, когда стабильность мира ставится под сомнение, литературная традиция изображения дома как крепости начинает разрушаться. Дом лишается примет уюта и защищенности, комфорта и семейного единения и, таким образом, к нему все более применима характеристика антидома (Ю.М.Лотман). По словам Ю.М.Лотмана, «среди универсальных тем... большое место занимает противопоставление «дома» (своего, безопасного, культурного, охраняемого покровительственными богами пространства), антидому, «лесному» (чужому, дьявольскому пространству, месту временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию

в загробный мир)» [8, с.264]. Так, в литературе XX века, вобравшей трагический экзистенциальный опыт войн этого столетия, антидомом может быть концлагерь, тюрьма, узилище в широком смысле слова.

Образ дома-корабля не нов для английской литературы двадцатого века. Уже у Ч.Диккенса разрушается привычный образ дома, когда в романе «Дэвид Копперфилд» появляется плавучий дом-ковчег, дом-баркас, который занимает одно из центральных мест в повествовании. В нем живут дорогие и близкие Дэвиду люди: мистер Пеготти, брат его служанки, со своими усыновленными детьми Хэмом и Эмли, и миссис Гаммидж, вдова компаньона Пеготти. Когда Дэвид впервые увидел баркас, он показался ему «самым лучшим пристанищем». После смерти матери юный Копперфилд вновь оказывается на баркасе, но он уже не кажется ему таким уютным из-за отсутствия малютки Эмли, которую очень любил. После отъезда мистера Пеготти и его родных баркас в округе стали считать несчастливым домом. Дэвиду довелось увидеть и руины баркаса после страшной бури.

Если дом-корабль у Ч.Диккенса в какой-то мере сохранял черты викторианской стабильности и трогательного семейного единения, то уже в пьесе Б.Шоу «Дом, где разбиваются сердца» традиционное представление об английском доме окончательно разрушается. Дом-корабль капитана Шотовера не только лишен уюта, ему недостает семейного тепла и естественности в поведении обитателей, хотя в отличие от диккенсовского дома-баркаса Пеготти, он находится в покойном месте – не на берегу моря, а словно в гавани, среди зеленых холмов. Образ корабля у Б.Шоу ассоциируется с викторианской Англией начала двадцатого века, блистательной внешне и прогнившей внутри.

В романе Дж.Барнса «История мира в 10 ½ главах» также присутствует образ плавучего дома. Все главы романа объединены мифом о Потопе и мотивом путешествия, поэтому здесь часто возникает образ дома-ковчеха, который, казалось бы, традиционно должен быть связан с идеей спасения. С этой точки зрения представляют интерес главы «Безбилетник», «Гости», «Уцелевшая», «Кораблекрушение» и «Три простые истории».

Героём-повествователем в главе «Безбилетник» выступает личинка червя-древоточца, что является весьма недвусмысленным ироничным выпадом против укоренившихся представлений о

человеке как «венце вселенной». Личинка древоточца, по словам Д.В.Затонского, «как «прокурор» на процессе над Богом и Ноем создает необходимую Барнсу ауру. Это как бы *заколдованный* круг комизма, из которого нет выхода» [9, с.34].

В первой главе в качестве дома выступает Ноев ковчег из священного «дерева гофер» [10, с.77]. Несмотря на то, что поблизости росли другие деревья, Ной, по словам рассказчика-червя, «следовал инструкциям своего кумира» – Бога. Червь сокрушается: «мы наелись дерева гофер на всю жизнь. Это еще один повод для сожаления о Ноевом фанатизме при постройке флота: прояви он большую гибкость, мы могли бы питаться разнообразнее» [10, с.82]. Древоточец с пренебрежением относится к Ною (хотя тот был избран для спасения мира), считая его весьма неумным и недалеким. По словам червя-древоточца, ковчег состоял из восьми судов: галеона Ноя, судна с припасами, четырех кораблей с сыновьями Ноя, санитарного корабля и восьмого судна («развеселого суденышка» [10, с.68]), которое имело загадочное назначение и погибло в первую очередь.

На Ковчег попадают не все животные: их разделяют на «чистых» и «нечистых» (глава «Безбилетник»). Чистых брали по семеро; нечистых – по двое. Эта оппозиция встречается и в других главах. Так, в главе «Гости» террористы разделяют пассажиров туристического судна «Санта-Юфимия» на «чистых» и «нечистых» «в соответствии со степенью вины западных стран в происходящем на Ближнем Востоке» [10, с.97]. Разделение происходит и на плоту «Медузы» (глава «Кораблекрушение»), когда после очередного голодного мятежа больные были отделены от здоровых, как «чистые» от «нечистых», и выброшены за борт. В третьей части главы «Три простые истории» отражен путь лайнера «Сент-Луис», на борту которого находились еврейские беженцы из фашистской Германии. Ни один порт не принимал их в течение сорока дней и ночей. Этот период времени в истории мировой художественной литературы весьма однозначно ассоциируется с библейскими сюжетами – прежде всего с пребыванием Моисея на горе Синай и удалением Иисуса в пустыню. М.М.Маковский в «Сравнительном словаре мифологической символики в индоевропейских языках» пишет, что число «сорок» «символизирует цельный цикл в процессе божественных свершений или определенную неделимую целостность». Исследователь приводит следующие примеры: «как

Саул, так и Давид царствовали по сорок лет, Соломон также царствовал сорок лет, всемирный потоп продолжался сорок дней, Моисей был призван Богом в возрасте сорока лет и жил на вершине Синая сорок лет; Иисус Христос проповедовал сорок дней» [11, с.396]. Считается, продолжает Маковский, что душа человека освобождается от тела через сорок дней. Число сорок может выступать метафорой не только цикла жизни, но и не-жизни [11, с.396]. Именно сорок дней пассажиры лайнера «Сент-Луис» терпят страдания и лишения. Казалось бы, сорокадневное путешествие должно привести к реализации идеи спасения. Но, когда корабль бросил якорь в Гаване, был опубликован президентский приказ о недействительности иммиграционных виз. Затем поступило предложение впустить в страну 250 человек из 937. «Но как отобрать 250 человек, которым затем дадут возможность покинуть Ковчег? – вопрошает повествователь. – Кто возьмется отделить чистых от нечистых? Или в этом поможет жребий?» [10, с.161]. Безусловно, и здесь числовой ряд предстает символическим. Появляется число 937 – количество пассажиров. Думается, что оно не вполне случайно, особенно учитывая пристальное внимание литераторов к символическим числовым значениям, образуемым в ходе различных математических операций над простыми числами, самой распространенной из которых является сложение. О теософическом сложении, принятом уже в Древней Греции и на Ближнем Востоке, пишет М.М.Маковский [11, с.388-389]. В нашем случае поочередное сложение всех чисел ($9+3+7=19=1+9=10=1+0$) дает число один. По словам В.Н.Топорова, это число означает «целостность, единство» [12, с.630]. В романе, таким образом, подчеркивается изначальная и неделимая целостность пассажиров, которых не должны были разъединять. Однако на деле получается обратное: большинство из них будут сданы нацистам, а уцелеют немногие. Итак, сакральная числовая символика приобретает оттенок горькой насмешки, несет на себе отпечаток трагизма несбывшихся надежд. Большинство евреев, покинув лайнер «Сент-Луис», утратит не только свой общий, хотя и временный дом (а вместе с ним и надежды на будущее), но и саму жизнь.

Еще в главе «Безбилетник» рассказчик (червь-древоточец) дает Ковчегу, казалось бы, взаимоисключающие определения – «плавающая тюрьма» и «плавучий кафетерий». Первое определение («тюрьма») раскрывается следующими характеристиками: «на

Ковчеге соблюдалась строгая дисциплина» [10, с.67], «мы смирились с надежными замками, проверками стойл, ежевечерним комендантским часом» [10, с.67], «были еще и наказания, и изоляторы» [10, с.67], «люки задраили, и все мы начали привыкать к темноте, тесноте и духоте» [10, с.71], «на Ноевом ковчеге царила атмосфера паранойи и страха» [10, с.78]. Как в настоящей тюрьме, здесь были и свои доносчики-осведомители. Описание порядков на Ковчеге рождает ассоциацию не с домом, а с концлагерем. В романе Дж.Барнса ставится под сомнение тот факт библейской истории, что Ноев ковчег был задуман как прибежище, пристанище, общий Дом. На Ковчеге установлены особые законы: больных не лечат, а выбрасывают за борт, уничтожают животных-метисов, заботясь о «чистоте видов». По словам свидетеля, червь-древоточца, многие виды животных погибли по вине Ноя. В данном контексте древоточец утверждает, например, что грифоны и сфинксы – это не плод чьей-то фантазии, а вполне определенные ранее существовавшие виды.

Червь-древоточец называет Ковчег «плавающим кафетерием», потому что Ной и его сыновья ели животных, которые были взяты на корабль: «чем, по-вашему, Ной и его семейка питались во время плавания? Кой черт, да нами же!» [10, с.73]. Рассказчик обвиняет Ноя и его компанию в съедении редких фаунических видов: арктических ржанок, бегемотов, саламандр, карбункулов. Так последующая человеческая история с ее бессмысленной жестокостью проецируется на библейскую, дополняет ее и «правит».

В упомянутой выше главе «Гости» функцию плавучего дома-гостиницы выполняет туристический корабль «Санта-Юфимия». На корабле есть лекционный зал, диско-бар. Хотя этот корабль и не нов, но вполне комфортабелен, «с вежливым капитаном-итальянцем и командой из ловких греков» [10, с.86]. Как и на библейском Ковчеге, здесь собралось «каждой твари по паре», по замечанию сопровождающего, лектора Франклина Хьюза, наблюдающего, как пассажиры поднимаются на палубу. Корабль становится временным пристанищем, домом для пассажиров, где они могут «отдохнуть и расслабиться» [10, с.86]. Однако корабль после нападения террористов превращается в тюрьму. Сначала туристов держат «в пахнущей мочой тиши» лекционного зала [10, с.88]. Затем их переводят в столовую, где проверяют паспорта, уточняя гражданство. После проверки пассажиров убивают по двое

каждый час в зависимости от отношения к Ближнему Востоку правительств их стран, пытаясь добиться освобождения троих членов своей группировки. Таким образом, временное пристанище (туристический лайнер, плавучая гостиница) вновь превращается здесь в антидом (нечеловеческие порядки, разделение на «чистых» и «нечистых», смерть невинных).

Домом-Ковчегом в миниатюре можно назвать и лодку в главе «Уцелевшая». Плывущая в ней Кэтлин Феррис до 14-ти лет верила в то, что на Рождество северные олени прилетают по воздуху. Все и началось с рождественской открытки, на которой олени были запряжены парами. Маленькая Кэт верила, что «это муж с женой, счастливые супруги, как те звери, что плавали на Ковчеге» [10, с.108]. С детства у нее складывается мнение, что животные живут счастливыми семьями, и на подсознательном уровне она тоже мечтает о дружной семье, о счастливом доме. Однако отец разочаровывает ее, объясняя, что в сани Деда Мороза запряжены самцы. Повзрослев, Кэт пытается создать семью. Однако ее муж Грег оказывается «самым обыкновенным олухом», он, как все, пьет пиво, гуляет с приятелями, иногда поколачивает Кэт, хотя, по ее мнению, они «жили не так уж плохо» [10, с.110]. Они часто ссорятся, когда речь заходит о животных. Кэт и слышать не желает о необходимости кастрации их кота Пола. О политике Грег с ней не разговаривает, так как считает ее «безмозглой курицей». Грегу надоедает ее «нудеж», и он часто не ночует дома. Кэт узнает о Чернобыльской катастрофе и заражении оленей радиацией. Сначала она убеждает всех своих знакомых не есть радиоактивного мяса, научиться жить в согласии с природой. Кэт считает, что «опасность везде, но на земле больше», «если мы рассеемся на планете, кто-нибудь да уцелеет» [10, с.114]. Ее никто не слушает, и она пытается спастись в лодке от ужасного мира, прихватив с собой кота Пола и трехцветную кошку (по поверью, приносящую удачу), которую находит по дороге. Кошке она дает имя Линда. В лодке есть маленькая каютка, в которой Кэт отдыхает, а палубу предоставляет кошкам. Сначала она ест только консервы, а животных кормит рыбой, которую для них сама ловит. Лодка становится для Кэт временным домом. Иллюзия дома на английский манер, с неизменными атрибутами уюта (кошки) сохраняется здесь в полной мере. Пол и Линда живут как счастливая семья, так в грустно-ироничном свете возникает

отдаленная ассоциация с самой красивой и верной парой Англии – Полом Маккартни и его женой Линдой (известно, что их разлучила только смерть Линды от рака). Когда лодка достигает земли, Кэт первое время решает спать в ней, думая, что там она будет защищенной. Но героиню начинают мучить кошмары, и она строит для себя на суше новый «дом» – маленький навес. По мнению Кэт Феррис, весь мир – общий дом человечества – заражен радиацией и только возвращение к природному началу может спасти человечество: «Надо учиться все делать по-старому: будущее лежит в прошлом» [10, с.116].

В пятой главе «Кораблекрушение» также присутствует образ корабля, выполняющего функцию временного дома, где пассажирам приходится жить некоторое время. Это фрегат «Медуза», а затем и плот, который соорудили потерпевшие. 17 июня 1816 года экспедиция отправляется с острова Экс в Сенегал. Поездка начинается с дурного знака: корабельный юнга выпадает за борт, и его не находят. У Аргенского рифа фрегат садится на мель. Принимается решение спустить на воду плот. Семнадцать человек остаются на борту, остальные размещаются на плоту в двадцать метров длиной и семь в ширину. Однако едва лишь пятьдесят пассажиров ступают на платформу, как она уходит под воду на семьдесят сантиметров. Людям приходится сбрасывать бочонки с мукой, мешок с галетами. И вновь в романе звучит рефрен: «Здоровые были отделены от больных, как чистые от нечистых» [10, с.128]. Очевидно, что вновь доминирует не библейский мотив спасения тех и других, но печальный опыт Ноевых «чисток», каким его познал червь-древоточец. После мятежей больных сбрасывают в море, чтобы зря не занимали место. Плот становится антидомом, на нем погибает больше половины людей.

В заключение следует отметить, что в романе Дж.Барнса «История мира в 10 ½ главах» всякий корабль/лодка, призванные стать пристанищем, ковчегом, домом (что в целом близко английской литературной традиции), превращаются в антидом. Так, легендарный Ноев ковчег становится для его «избранных» обитателей «плавающей тюрьмой». В главе «Гости» пассажиры туристического корабля «Санта-Юфимия» оказываются заложниками террористов и почти все погибают. В «Трех простых историях» отказано в спасении пассажирам-евреям, бежавшим от фашистского режима на корабле «Сент-Луис» – их не принимает ни

один порт мира. В названиях кораблей присутствуют слова «Сент», «Санта», («святой»/«святая»), однако значение это оборачивается горьким парадоксом – плавание всегда заканчивается трагично. После кораблекрушения фрегата «Медуза» на плоту выживают единицы. Спасение героини из главы «Уцелевшая» также проблематично: мир, подвергшийся радиационному заражению, скорее всего, обречен.

Итак, образ дома-корабля не только утрачивает такие характеристики, как уют и защищенность, но и представляет прямую угрозу для жизни его обитателей. В процессе повествования формируется негативная оценочная модель архетипа дома по самому широкому спектру значений – дома как спасительного прибежища, как места проживания, мира как дома. В этом плане роман Дж.Барнса выявляет и новую трактовку исторической концепции времени: история мира неумолимо ведет человечество к трагедии.

Цитированная литература

1. Библия. Книги Ветхого и Нового Завета. – М., 2002.
2. Гачев Г.Д. Дом // Национальные образы мира: Космо Психологос. – М., 1995.
3. Керлот Х.Э. Дом // Керлот Х.Э. Словарь символов. – М., 1994.
4. Топоров В.Н. Лестница // Мифы народов мира: В 2-х т. – М., 1992. – Т.2.
5. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983.
6. Маковский М.М. Пространство // Сравнительный словарь мифологических символов в индоевропейских языках. – М., 1996.
7. Щукин В.Г. Дом и кров в славянофильской концепции. Культурологические заметки // Вопросы философии, 1996. – №1.
8. Лотман Ю.М. Дом в «Мастере и Маргарите» // Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1999.
9. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. – Харьков; М., 2000.
10. Барнс Дж. История мира в 10 ½ главах // Иностранная литература. – 1994. – №1
11. Маковский М.М. Число // Сравнительный словарь мифологических символов в индоевропейских языках. – М., 1996.

12. Топоров В.Н. Числа // Мифы народов мира: В 2-х т. – М., 1992, Т.2. – С.629-631.

Анотація

У статті визначається специфіка архетипу дому в романі англійського письменника другої половини ХХ ст. Дж.Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах». Мета статті – показати, що письменник навмисне руйнує усталений архетип дому, позбавляючи його всіх ознак захищеності, комфорту та тепла. З'ясовано, що в процесі оповіді формується негативна оціночна модель світу як небезпечного для людини дому.

Annotation

The article deals with the peculiarity of the archetype of the home from novel *A History of the World in 10 ½ Chapters* by Julian Barnes. The aim of this article is to show that J. Barnes intentionally destroys the archetype of the home, depriving it of comfort and warmth. It is established, that during the narration the negative model of the archetype of the home is formed.

Стаття надійшла до редакції 15.09.08
Стаття поступила в редакцію 15.09.08

УДК 821.512.161 – 31.09

Посохова Е.В.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ РОМАНОВ ОРХАНА ПАМУКА

На рубеже ХХ – ХХІ вв. событием в литературном мире стала новейшая турецкая проза, представители которой получили название «последнего поколения турецкой романистики» [1, с.907]. Наиболее известным автором этого поколения является Орхан Памук, чьи романы были по достоинству оценены и удостоены множества литературных премий, среди которых французская «Prix France Culture», ирландская награда IMPAS и итальянская Premio

Grinzane Cavour [10]. В 2006 г. турецкий романист стал лауреатом Нобелевской премии по литературе. Его творчество получило такую высокую оценку за гуманизм диалога восточной и западной культур в его произведениях и за литературное новаторство, так как он «в поисках меланхолической души родного города нашел новые знаки для обозначения столкновения и переплетения культур» [12]. Таким «знаком» романов Памука является интертекстуальность, проявляющиеся в цитировании текстов как восточных, так и западных авторов при осмыслении общечеловеческих проблем.

Поскольку обращение к культурно-историческому наследию восточной и западной цивилизаций является наиболее заметной особенностью творчества Орхана Памука, то целью данной статьи является изучение своеобразия интертекстуальной стихии его романов. Актуальность и новизна такого исследования подтверждается тем, что работ, посвященных творчеству писателя, немного, и только в некоторых из них затронута проблема интертекстуальности его произведений. В частности, в работах А.В. Рог «Жанрово-стилевые модели современного турецкого романа» и А.С. Сулеймановой «Постмодернизм в современном турецком романе», а также в публикации К.Д. Шилд «Диалог с Достоевским: «Черная книга» Орхана Памука».

Рассмотрим феномен интертекстуальности в творчестве турецкого романиста на примере нескольких его произведений – «Белая крепость», «Черная книга», «Новая жизнь» и «Меня зовут Красный».

Действие романа «Белая крепость» происходит в Османской империи XII в. Это история взаимоотношений венецианца, попавшего в плен к туркам, и его хозяина, ученого Ходжи. Как ни странно, но эти два человека, представляющие восточный и западный миры, волею судьбы оказываются невероятно похожими внешне [3]. Такое своеобразное отражение находит в этом произведении проблема диалога культур, столь значимого для творчества Орхана Памука. С точки зрения интертекстуальности интересна связь романа с «Дон Кихотом» Сервантеса. В «Белой крепости» Памука «игра в духе итальянской комедии «дель арте» с переодеванием героев и сменой ролей оставляет финал истории открытым» [8, с. 16]. Интертекстуальное взаимодействие с национальной культурой проявляется не только в упоминании Карагеца и Хадживата, героев

народного турецкого театра теней: Памук вводит в свой роман героя Эвлию. Это явная отсылка к турецкому путешественнику, географу и писателю XVII в. Эвлие Челеби, который побывал во многих регионах Азии, Африки и Европы, в том числе и в Крыму. Его путевые заметки и дневники составили десяти томное сочинение – «Книгу путешествий» – самое крупное произведение мемуарного жанра в классической турецкой литературе.

Остановимся подробнее на романе Памука «Черная книга», так как его текст чрезвычайно насыщен интертекстуальными связями. В нем, например, присутствуют эпиграфы, отсылающие к творчеству известных литераторов и философов Запада и Востока. Как отмечает А.В. Рог: «Эпиграфами для разделов его «Черной книги» послужили сентенции Мевляны, Флобера, Шейха Галипа, Абдурахмана Шерефа, Улуная, Ахмета Расина, Эдгара По, Атара, ..., Рильке, Марселя Пруста... и других» [7, с. 118]. Сюжет романа во многом повторяет структуру средневековых мистико-назидательных трактатов, в которых герой открывает в себе новые душевные качества в поисках утраченной возлюбленной. Путешествия по Стамбулу и связанные с этим приключения соотносимы с суфийскими мотивами странствия души в поисках абсолюта. Вместе с тем, в «Черной книге» абсолют для героя – это возможность самоидентификации, соответствующая архетипу «самости» Юнга.

Роман содержит несколько уровней повествования, один из которых представляет собой «роман поиска» (novel of the quest) [1]. Причем этот поиск ведется в нескольких смысловых планах. Главный герой, Галип, ищет свою пропавшую жену Рюю и брата Джеляля Салика и, в то же время, он ищет самого себя. Как отмечает Г. Шульпяков, у этой книги есть «обманный зачин» – семейная сага, рассказ о семействе в большом доме, являющийся сквозным мотивом для многих романов Памука. «Реальный» же зачин, связанный с уходом жены, и последующие перипетии сюжета он связывает с «Хрониками заводной птицы» Мураками. [9].

Как отмечалось ранее, главного героя романа зовут Галип. Таким образом Орхан Памук вводит в ткань произведения переключку с известным турецким поэтом-суфием XVIII в., членом братства последователей Руми, Шейхом Галипом, чье сочинение стало метаосновой «Черной книги». Сюжетные главы романа перемежаются «корреспонденциями» Джеляля, который пытается

понять окутанную мифами фигуру Мевляны и его «двойника» Шемса Тебризи и разобраться в подробностях убийства последнего [6]. В биографиях героев присутствуют мотивы двойничества, упомянуты братства-ордена хуруфитов и бекташи. При помощи повествовательных средств Памук доводит до гротеска некоторые идеи хуруфизма, «своего рода исламской кабалистики с ее идеей соответствия между чертами внешнего образа, буквами арабского алфавита и божественным строем мира в его пространственном и временном целом» [1].

К тому же в романе присутствует тема скрытого спасителя, махди, и лжемессии, что указывает на интертекстуальные связи с «Братьями Карамазовыми» Достоевского. В «Черной книге» романист заимствовал образ Великого инквизитора из «Братьев Карамазовых» и перенес его в Стамбул из христианской культуры в исламскую.

Для читающей общественности Турции русская литература выражает свою принадлежность Европе, одновременно подвергая сомнению возможность такого самоопределения. В таком контексте творчество Достоевского и других писателей становится весьма востребованным в Турции. Следует напомнить, что в романах Орхана Памука проблемы выбора этнокультурной самоидентификации и соотношения западной и традиционной тюрко-исламской культуры являются магистральными. По его мнению, Ф. М. Достоевский в своем произведении пытается «разграничить Россию и Восток», представляя свою страну «двойкой в культурном смысле» [11, с.10 Пер наш. – Е.П.]. Одновременно он противопоставляет католицизму Европы православие России и видит последнюю в качестве моста между Западом и Востоком. Однако для человека, принадлежащего к культуре ислама, различия в христианстве не существенны, для него Россия выступает как часть Европы, а оппозицией являются христианство и ислам. Таким образом, Памук в своем произведении поместил текст Достоевского в ориентальный дискурс.

Орхан Памук не раз подчеркивал свою любовь к русской литературе, повлиявшей на его творчество: «И Толстой, и Достоевский воплощают глубину и богатство русской литературы... Когда я взволнован – я чувствую в себе Достоевского, когда счастлив, когда получаю удовольствие, то включается толстовская часть моей души. Таким образом, в моей душе две стороны, в ней есть и Толстой, и Достоевский, и я не могу отрицать ни того, ни другого» [2, с.3].

Орхан Памук признается также, что жанр «романа-цивилизации», как называет его произведение Б. Дубин, заимствован из «Улисса» Джеймса Джойса. Романист говорит, что во время написания «Черной книги» в Нью-Йорке он «представлял себя Джойсом» и ориентировался на него [5].

На интертекстуальную природу своих романов писатель указывает словами персонажа Джеляля: «Не нужно заново сочинять произведение, нужно просто использовать литературные шедевры гениальных классиков» [6, с.283]. Подтверждается эта мысль также эпиграфом к десятой главе второй части романа: «Индивидуальность стиля: писать начинают с подражания уже написанному. Это естественно...» [6, с.360].

Текст «Черной книги» обращает нас к таким произведениям классики Востока, как «Месневи» Мевляны Джеляледдина Руми, «Гюсн та Ашк» Шейха Галипа, «Беседы птиц» Атара и сказки «Тысячи и одной ночи», основу которых составляют иранские, багдадские и египетские повествования.

Поэма персидского мистика Фариддадина Абу Талиба Мухаммада бен Ибрагима Атара повествует о дороге к абсолюту и принадлежит к суфийской литературе. Это рассказ об аллегорическом путешествии, во время которого птицы мира отправляются на поиски легендарного царя Симурга. Они пересекут семь долин, которые в суфийской традиции символизируют семь стадий пути, ведущего к единению с Богом. Названия этих долин символизируют то, что испытывают птицы в каждой из них: это долина Поисков, долина Любви, долина Понимания, долина Независимости и Непривязанности, долина Чистого Единства, долина Удивления и долина Бедности и Небытия. Поэма Атара акцентирует тему царя, как скрытой цели путешествия. Когда после многих лет трудностей тридцать измождённых птиц, наконец, добираются до царя и в первый раз видят его, они обнаруживают, что он и они — одно и то же. Его имя, Симуург, фактически означает "тридцать птиц". Тот, кого они искали за самой дальней долиной, всё время скрывался в них самих, но им нужно было совершить это путешествие, чтобы увидеть его там и осознать свою тождественность с ним.

Некоторые эпизоды из жизни легендарного поэта-мистика Мевляны Джалаледдина Мухаммеда Руми составляют одну из сюжетных линий «Черной книги». Невозможно не заметить

параллель между фигурами Галипа и Мевляны, Джеляля и Шемса Тебризи. Главным литературным произведением Мевляны стала эпико-дидактическая поэма «Месневи» (Двустишия). Здесь в эпической форме поучительных рассказов, сопровождаемых нравочениями или прерываемых лирическими отступлениями, проводятся идеи ценности человека независимо от его земного величия. В целом эти рассказы составляют как бы энциклопедию суфизма. Единства сюжета в «Месневи» нет, однако все произведение проникнуто единым настроением, а его форма — рифмующие двустишия, выдержанные в одинаковом ритме. В одном из интервью Орхан Памук говорит, что ему «... нужен был оригинальный срез так называемой традиционной литературы, каковой суфийская поэзия, безусловно, является» [5].

Как уже отмечалось ранее, месневи Шейха Галипа «Гюсн и Ашк» явилось метаосновой «Черной книги». Сюжет данного произведения представляет собой следующее: девушка и молодой человек, которые выросли вместе, решили пожениться. Однако сначала Ашк должен выполнить задание, порученное ему племенем: найти лекарство в городе Сердца и принести его на родину. Юношу в пути ожидает множество испытаний, однако с помощью дедушки Сюхана он находит путь в город Сердца и осознает, что любимая является его частью. Мотив трудного пути в поисках истины является сюжетообразующим для этого произведения, также как и для поэмы Атара.

К специфике авторского стиля Орхана Памука следует отнести интертекстуальные связи, возникающие между его собственными произведениями. Автор упоминает или включает в новый сюжет героев и ситуации своих предыдущих произведений. Так, в «Черной книге» присутствует статья, посвященная Джевдет – бею, герою раннего романа автора, а Осману из «Новой жизни» попадает на глаза статья Джеляля Салика, брата Галипа из «Черной книги». В произведениях Памука эпитафии также играют важную роль. Например, в «Новой жизни» эпитафия, как и название «позволяют соотносить роман с европейской средневековой и позднесредневековой литературными традициями» [8, с. 17]. Однако намеки на христианскую символику гораздо слабее, чем моменты, которые соотносятся с османским культурным наследием. По мнению А.В. Рог, Орхан Памук моделирует это произведение, используя опыт Рильке и Данте [7, с.138].

Структура романа «Меня зовут Красный» напоминает восточную сказку, поскольку состоит из множества небольших рассказов. Именно в этой книге прослеживаются интертекстуальные связи с произведениями Умберто Эко, влияние которого на свое творчество Памук признает: «Влияние – не то слово... Я просто ворую некоторые вещи, скажем так...влияние – это больше касается состояния ума» [4]. Наличие детективного, исторического и культурологического уровней соотносит «Меня зовут Красный» с одним из самых известных постмодернистских произведений – «Именем розы». Как и У. Эко, он использует рамки историко-детективного романа для осмысления «посторонних» для этого жанра проблем.

Как отмечает А.В.Рог, «ссылаясь на писателей и их произведения..., автор открывает перед читателем двери нового мира, где смешались несколько культур» [7, с.36]. Восприятие такого рода текста, несомненно, требует от читателя определенной культурной компетенции, так называемого «внетекстового знания» (термин У.Эко), позволяющего ему узнавать цитаты и отсылки в смысле содержательной их идентификации. В данном контексте даже возникает понятие «интертекстуальной компетенции», связанное с актуализацией любого, даже весьма неожиданного, набора культурных кодов.

Анализ художественных произведений Орхана Памука показал, что интертекстуальность является значимой для его творчества повествовательной стратегией, которая соответствует его основному художественному принципу – обсуждению универсальных проблем в макродиалоге культур. Именно поэтому в его романах присутствует гипертекстуальность и паратекстуальность, отмечаются цитаты, аллюзии и реминисценции на труды известных представителей восточной и западной цивилизаций. Орхан Памук, не выходя за рамки турецкого культурно-исторического дискурса, тем не менее, апеллирует к мировому культурному наследию. Его произведения имеют выход в другие коды и знаки, в них эхом отзываются предшествующие тексты. И в то же время они представляют собой ответный вклад в это мировое наследие, обогащая его. Такие отношения в системе инвестиции-реинвестиции являются, без сомнения, продуктивными, о чем свидетельствует литературное творчество Орхана Памука.

Цитированная литература

1. Дубин Б. Роман-цивилизация // Иностранная литература. – 1999. – №6.
2. Мильчин К. Простой турецкий турист: [о пресс-конференции О. Памука в Москве] // Книжное обозрение. – 2006. – N 25/26.
3. Памук О. Белая крепость. – СПб., 2007.
4. Памук О. Интервью Глеба Шульпякова «В моем Стамбуле всегда идет снег»// Иностранная литература. – 2004. – №3.
5. Памук О. Интервью Глеба Шульпякова «Хождение Памуком» // Новая юность. – 2001. – №49.
6. Памук О. Черная книга. – СПб., 2007.
7. Рог Г. В. Жанрово-стильові моделі сучасного турецького роману (80 – 90 pp.) 2006 года: дис... канд. філол. наук: 10.01.04. – К., 2006.
8. Сулейманова А. С. Постмодернизм в современном турецком романе: автореф. дис...канд. філол. наук: 10.01.03. – СПб., 2007.
9. Шульпяков Г. Когда отступили воды Босфора [электронный ресурс]. – Режим доступа к источнику: http://exlibris.ng.ru/lit/2001-01-18/2_water.html.
10. Melike Yilmaz. Translational journey: Orhan Pamuk in English. – Bogazci university, 2004.
11. Schild K. D. A Dialogue with Dostoevsky: Orhan Pamuk's the Black book//newsletter of the Institute of Slavic, East European, and Eurasian studies. – University of California, Berkley. – 2005. – № 22.
12. The nobel prize in literature: Orhan Pamuk [электронный ресурс]. – Режим доступа к источнику: <http://www.nobelprize.org>
13. Kabaklı A. Türk edebiyatı. – İst.: Türkiye yayınevi, 1966. – с. 3.

Анотація

Ця стаття присвячена дослідженню феномену інтертекстуальності у творчості Орхана Памука по матеріалі його романів «Біла фортеця», «Чорна книга», «Нове життя» та «Мене називають Червоний». Відзначено інтертекстуальні зв'язки цих творів з культурною спадщиною Заходу та Сходу. Відокремлено найбільш характерні для текстів автора типи інтертекстуальності.

Annotation

The present paper is dedicated to the research of the phenomenon of intertextuality in the works of Orhan Pamuk using his novels "The white castle", "The black book", "The new life" and "My name is red". Intertextual connections of these works with cultural heritage of both East and West are marked. The most common for the author's texts types of intertextuality are singled out.

Стаття надійшла до редакції 21.06.08

Стаття поступила в редакцію 21.06.08

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бадрак Б.М. – доцент Донецького національного університету економіки і торгівлі ім. М. Туган-Барановського

Білокінь С.О. – асистент Донецького національного університету

Бондар Н.Ю. – здобувач Донецького національного університету

Волик О.Ф. – аспірант Донецького національного університету

Вчорашня Г.В. – асистент Донецького національного університету

Городеський О.М. – студент Донецького національного університету

Іванова Н.П. – здобувач Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Клімова О.В. – викладач Національного університету харчових технологій (Київ)

Кравченко О.А. – старший науковий співробітник Донецького наукового центру НАН і МОН України

Лохман Н.Х. – аспірант Донецького національного університету

Любецька В.В. – аспірант Донецького національного університету

Медовников С.В. – доцент Донецького національного університету

Міннуллін О.Р. – аспірант Донецького національного університету

Ноткіна Я.О. – здобувач Донецького національного університету

Платонова Н.А. – аспірант Донецького національного університету

Посохова К.В. – аспірант Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського

Руссова С.М. – професор Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова (Київ)

Шкуронат М.Ю. – доцент Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бадрак Б.Н. – доцент Донецкого национального университета экономики и торговли им. М. Туган-Барановского

Белоконь С.А. – ассистент Донецкого национального университета

Бондарь Н.Ю. – соискатель Донецкого национального университета

Волик Е.Ф. – аспирант Донецкого национального университета

Вчерашняя А.В. – ассистент Донецкого национального университета

Городеский А.Н. – студент Донецкого национального университета

Иванова Н.П. – соискатель Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Климова Е.В. – преподаватель Национального университета пищевых технологий (Киев)

Кравченко О.А. – старший научный сотрудник Донецкого научного центра НАН и МОН Украины

Лохман Н.Х. – аспирант Донецкого национального университета

Любецкая В.В. – аспирант Донецкого национального университета

Медовников С.В. – доцент Донецкого национального университета

Миннуллин О.Р. – аспирант Донецкого национального университета

Ноткина Я.О. – соискатель Донецкого национального университета

Платонова Н.А. – аспирант Донецкого национального университета

Посохова Е.В. – аспирант Таврического национального университета им. В.И. Вернадского

Руссова С.Н. – профессор Национального педагогического университета им. Н.П. Драгоманова (Киев)

Шкуронат М.Ю. – доцент Горловского государственного педагогического института иностранных языков

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Кравченко О.А. Пафос і парентирс у судженнях Гоголя про мистецтво: від риторики до естетики	6
Вчорашня Г.В. Грецький та близькосхідний типи словесної творчості в концепції С. Аверінцева: теоретико-літературні перспективи	17
Шкуропат М.Ю. По «натягнутих струнах» до «високого смислу» (До проблеми методології іконічного аналізу художнього твору. На матеріалі оповідання А.П.Чехова «Студент»).....	28
Медовников С.В Про актора та поета.....	37

РОЗДІЛ 2. ПОЕТИКА ТА ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Городеський О.М. «Слово о полку Ігоревім» та давньоанглійська «Битва при Мелдоні»: зворотний бік часу	43
Бадрак Б.М. Історіографія панегіричної творчості Івана Величковського	50
Бадрак Б.М. Сергій Маслов – дослідник панегіричної спадщини Івана Величковського	59
Іванова Н.П. Образ Вічного Жида в творчості російських романтиків	63
Любецька В.В. Про лад та метафізичність у творчості М.В.Гоголя	70
Платонова Н.А. Реальність ірреального в повісті М.В. Гоголя «Портрет».....	75
Волик О.Ф. Філософія срібного віку про механізм виникнення сновидних та художніх образів	85
Клімова О.В. «Глоссолалія» А. Белого та «Поема початку» М.Гумільова	92
Клімова О.В. Н.С.Гумільов і російські формалісти.....	96
Руссова С.М. «Университетский город, где даже суета – не та...» («Своє» та «чуже» в художньому світі В.Маккавейського).....	103
Білокінь С.О. Хронотоп дороги та зустрічі в українському інтелектуальному романі 20-х років ХХ століття.....	120

Міннуллін О.Р. Поетична життєтворчість (цілісний аналіз вірша В.Н. Соколова «Вот и нет меня на свете...»)	127
Ноткіна Я.О. Особистість у межах ритуалу: «Пушкінський дім» А.Бітова	146
Лохман Н.Х. Ніцшеанство як філософська складова творчості А. де Сент-Екзюпері (на матеріалі роману «Нічний політ»)	153
Бондар Н.Ю. Архетип дому в романі Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах»	170
Посохова К.В. Інтертекстуальність романів Орхана Памука	180

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Кравченко О.А. Пафос и парентирс гоголевских суждений об искусстве: от риторики к эстетике	6
Вчерашняя А.В. Греческий и ближневосточный типы словесного творчества в концепции С.С. Аверинцева: теоретико-литературные перспективы	17
Шкуропат М.Ю. По «натянутым струнам» к «высокому смыслу» (К проблеме методологии иконического анализа художественного произведения. На материале рассказа А.П.Чехова «Студент»)	28
Медовников С.В. Об актере и поэте	37

Раздел 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Городеский А.Н. «Слово о полку Игореве» и древнеанглийская «Битва при Мэлдоне»: изнанка времен	43
Бадрак Б.Н. Историография панегирического творчества Ивана Величковского	50
Бадрак Б.Н. Сергей Маслов – исследователь панегирического наследия Ивана Величковского	59
Иванова Н.П. Образ Вечного Жида в творчестве русских романтиков	63
Любецкая В.В. О ладе и метафизичности в творчестве Н.В.Гоголя	70
Платонова Н.А. Реальность ирреального в повести Н.В.Гоголя «Портрет»	75
Волик Е.Ф. Философия серебряного века о механизме возникновения сновидных и художественных образов	85
Климова Е.В. «Глоссолалия» А.Белого и «Поэма начала» Н.Гумилева	92
Климова Е.В. Н.С.Гумилев и русские формалисты	96
Руссова С.Н. «Университетский город, где даже суета – не та...» («Свое» и «чужое» в художественном мире В.Маккавейского)	103
Белоконь С.А. Хронотоп дороги и встречи в украинском интеллектуальном романе 20-х годов XX века	120

Миннуллин О.Р. Поэтическое жинетворчество (целостный анализ стихотворения В.Н. Соколова «Вот и нет меня на свете...»)	127
Ноткина Я.О. Личность в пределах ритуала: «Пушкинский дом» А. Битова	146
Лохман Н.Х. Ницшеанство как философская составляющая творчества А. де Сент-Экзюпери (на материале романа «Ночной полет»)	153
Бондарь Н.Ю. Архетип дома в романе Дж. Барнса «История мира в 10½ главах»	170
Посохова Е.В. Интертекстуальность романов Орхана Памука	180

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 ранее 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 – 20 гривень.

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип.33-34. – Донецьк: ДонНУ,
2008. – 196 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: 83001, м. Донецьк, вул. Університетська, 24,
Донецький національний університет, філологічний факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2008

Підписано до друку 25.02.2009 р. Формат 60x90/16. Папір типографський
Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 12,25. Тираж 300 прим. Замовлення №090225/21

Видавництво Донецького національного університету,
83055, м.Донецьк, вул. Університетська, 24
Надруковано: Центр інформаційних комп'ютерних технологій
Донецького національного університету,
83055, м.Донецьк, вул. Університетська, 24
Свідоцтво про держреєстрацію:
серія ДК №1854 від 24.06.2004р.