

Донецкий национальный университет

*Литературоведческий
сборник*

Выпуск 4

Донецк 2000

ББК Ш14я43
Л 642

Литературоведческий сборник. – Вып. 4. – Донецк: ДонГУ, 2000.
204 с.

Сборник посвящен актуальным проблемам современного литературоведения.

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

Редакционная коллегия:

Гиришман М.М., доктор филолог. наук, профессор – ответственный редактор;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Шестакова Э.Г., кандидат филолог. наук.

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

Рецензенты:

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

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецкий национальный университет, 2000

© Коллектив авторов



*Посвящается 90-летию
со дня рождения доктора филологических наук,
профессора Ильи Исааковича Стебуна*

ОТ РЕДАКЦИИ

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

РАЗДЕЛ 1. ЮБИЛЕЙ

С.В. Медовников

ТРУДЫ И ДНИ ПРОФЕССОРА И.И. СТЕБУНА. *К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ*

Вопреки расхожим представлениям, время не бежит впереди нас, ничего нам не навязывает и ничего не определяет в нашей жизни. Совершенно напротив, это мы, поколения людей, определяем характер времени, окрашиваем его в разные тона и оттенки, поэтому все оправдания и ссылки на то, что, дескать, время было такое, не имеют смысла. Мы сами обозначаем время, маркируем его, измеряем и называем отдельные его отрезки разными именами. И, поэтому, у каждого века своя походка и своё особое выражение лица – то, которое мы сумели ему придать. В физиономии 20 столетия можно различить следы и людоеда, и волкодава, и праведника. Потому, наверное, так причудливы, трагичны и прекрасны судьбы людей, долго в этом веке живших.

Илья Исаакович Стебун родился всего через 10 лет после того, как начался «календарный» двадцатый век, за три года до Первой мировой и за тридцать лет до начала Великой Отечественной войны.

Кто мог предсказать судьбу мальчика, появившегося на свет в небольшом украинском местечке Городня, затерявшемся где-то на Черниговщине в те, теперь почти легендарные времена, когда Ленинград был ещё Санкт-Петербургом, Волгоград оставался Царицыным, Вроцлав – Бреслау, а Донецк пребывал в ранге Юзовки – безвестного посёлка городского типа. Я не случайно назвал все эти города, ибо с ними будут связаны судьбоносные и драматические события и эпизоды жизни будущего учёного. А ещё были в его биографии Харьков и Киев, Запорожье и Житомир.

Выдающиеся способности к научному и литературному творчеству проявились у юного Ильи довольно рано. Достаточно сказать, что он в 14 лет поступил в Черниговский институт народного образования, а в 18 уже закончил его.

Перед ним открывались большие перспективы академической карьеры, и случись всё это, к примеру, в 18 столетии, он, быть может, подобно Канту, всю жизнь прожил бы в одном городе и шествовал бы каждый день с точностью часового механизма в урочный час по одной и той же дороге от дома к университету и в обратном направлении. И так целую жизнь без малейших изменений. Однако, бурный 20 век опрокинул привычные представления и опроверг все каноны. Непрерывно-ровного восхождения к сияющим вершинам науки не получилось в жизни нашего героя.

Первые большие шаги на научном поприще Илья Исаакович сделал в то время, которое, если прибегать к образным выражениям, можно было бы на-

звать «пришпоренным». Время подвергалось укрощению и взнуздыванию. Весьма популярны были такие лозунги, как «Время, вперед!», «Пятилетку – в четыре года!» В этом взвихренном временном потоке то и дело образовывались воронки, куда без следа проваливались не только люди и здания, но и целые города и народы. Так что первые шаги вполне могли стать и последними. Однако, в этот период обстоятельства для Ильи Исааковича складывались благоприятно. Сразу же после окончания института он приступает к преподаванию в *alma mater*, а затем поступает в аспирантуру Харьковского университета, где углубляется в исследовательскую работу под руководством крупного учёного, академика Александра Ивановича Белецкого, которого Илья Исаакович считает своим главным учителем.

Переезд в Киев после того, как древний город становится столицей Украины (с 1920 по 1934 годы стольным украинским градом был Харьков) открывает перед молодым учёным новые и очень обширные горизонты деятельности. Вслед за защитой кандидатской диссертации молодой учёный издаёт монографии о жизни и творчестве классиков украинской литературы: М.М.Коцюбинского и И.П.Котляревского. Написанный им биографический очерк о Тарасе Шевченко выходит в Канаде. Основанные на изучении новых документов, первоисточников, эти книги стали заметным вкладом в литературную историю страны.

Однако, кипучая натура молодого литературоведа не могла ограничиться лишь замечательными явлениями прошлых эпох. Его привлекает современность – такая острая, жгучая, опасная. Он знакомится со многими поэтами-современниками, пишет о них статьи, очерки, книги. Творческая энергия Ильи Стебуна подпитывается неуёмным характером, жадной непрерывных свершений. Его колоссальная работоспособность, незаурядная эрудиция, незатухающая творческая активность порождают такую ситуацию, что он фактически становится ответственным редактором сразу двух влиятельнейших в Украине журналов: «Літературна критика» и «Радянська література» (последний журнал выходит теперь под названием «Вітчизна»).

Можно себе представить, какой объём работы приходилось ему выполнять и какую нести меру ответственности. А между тем ему, когда он взвалил на себя эту ношу, было всего-то 27 лет. Но и этого ему было мало. Он читает лекции в Киевском университете и продолжает научные исследования в Институте литературы. Однако, и это ещё не всё. Илью Исааковича всегда отличал не только страстный, но и глубоко профессиональный интерес к живописи, скульптуре, драматическому театру, опере. Он выступает с рецензиями на премьерные спектакли, делает театральные обзоры на радио, пишет статьи и даже целые книги о знаменитых оперных певцах.

Война вообще, и та, единственная, огромная, народная, священная война как будто не вписывается в наш сугубо гуманитарный контекст. Но её никак

невозможно обойти. Для теперь уже самого старшего поколения наших граждан она стала главным событием жизни, осью, судьбой и квинтэссенцией бытия, вошла в состав крови, стала свойством памяти. Её не с чем сравнить и нельзя понять... Она была... И как странно сейчас сказать, что эта война прогремела где-то там, в середине прошлого века. Теперь от той войны мы уже находимся на большем временном отстоянии, нежели был Лев Толстой, когда он писал свой знаменитый роман о войне 1812-го года.

Илья Стебун, как и многие другие киевские писатели и учёные, с первых же дней войны уходит добровольцем на фронт. По многим фронтовым дорогам прошёл военный корреспондент газеты юго-западного фронта «Красная Армия» Илья Стебун. Много видел и немало испытал на огненных перекрёстках войны, храбро сражался, обретая друзей и теряя боевых товарищей, отступал и выходил из окружения, был тяжело ранен под Сталинградом. Военная биография Ильи Исааковича – отдельная история, ждущая своих хроникёров и летописцев.

Особая глава этой воинской повести – служба в авиационном полку польской Армии Людовы. Оказывается, что ещё до войны Илья Стебун получил солидную лётную подготовку, совершил 36 прыжков с парашютом, к тому же хорошо владел польским языком. Вот так он и стал старшим штурманом польского боевого авиаотряда. Шёл уже 1944-ый год. Опасные ночные полёты, горящий Вроцлав под крылом, бомбометания, хлопанье зениток, прямое попадание, тяжелейшее ранение, последняя грань надежды. Можно сказать, что спасся чудом. Среди многочисленных боевых наград есть у майора Стебуна и польский Серебряный Крест. Кстати, устные рассказы о войне – ещё одна сторона литературного дарования профессора Стебуна.

Май 45-го, весна, победа. Возвращение к мирной жизни. Но война не кончается вместе с последним выстрелом, она остаётся не только где-то там, на полях битв. Война становится частью сознания, уходит в подсознание, но не оставляет человека совсем, она продолжается и длится иногда целую жизнь.

Непростыми оказались и первые послевоенные годы. Каток идеологических кампаний и чисток не обошёл и недавнего фронтовика. Под натиском надуманных обвинений и разносов приходится оставить обжитой Киев и осваивать «новую географию». Илья Исаакович преподаёт литературоведческие дисциплины сначала в Запорожском, а потом в Житомирском пединститутах. С этих пор творческая деятельность профессора оказывается надолго связанной с преподавательской работой, с высшей школой.

Вскоре после успешной защиты докторской диссертации «Концепция реализма в творчестве И.Франко», ставшей значительным вкладом в «франкознавство», в жизни учёного наступает новый большой период – донецкий. Я не спрашивал об этом специально у Ильи Исааковича, но

внутреннее чутьё утверждает меня в той мысли, что донецкие годы не только равны по своей значимости и наполненности другой, более ранней поре профессиональной деятельности. Но это, безусловно, лучший и самый плодотворный этап его жизни и творчества. Самый цельный и самый гармонический, органически – единый. И, как ни банально это прозвучит, причина тому – человеческий фактор. А если сказать проще – дружеский круг. Илья Исаакович надолго оказался в плотном и сплочённом окружении учеников, единомышленников, соратников. Здесь, в Донецке, он воплотил, может быть, самый значительный свой замысел – учреждение новой кафедры в тогда ещё совсем юном, первом в Донбассе, университете.

Университетская кафедра – это самая оптимальная структура для объединения способных, но разных по своим задаткам специалистов для совместной научной деятельности. Но это лишь в том случае, если кафедру возглавит человек, умеющий собрать всех вокруг себя и перед каждым открыть перспективу движения и роста. Мне кажется, что именно такая ситуация и сложилась на кафедре теории литературы и эстетики в конце 60-ых годов прошлого века. По крайней мере, на какое-то время.

В стиле руководства кафедрой укрепились тогда два преобладающих начала: мягкое касание и доверительное управление. Вам поручают проведение серьёзных предприятий, вам доверяют, вам споспешествуют во всех ваших начинаниях и считают вас полезным и ценным работником, но лишь до того прекрасного дня, пока вы самым блистательным образом не доказали обратного.

Tempora mutantur et nos mutantur in illis. Но в ту пору, в начале 70-ых, когда застой выглядел ещё таким юным и свежим, заведующему кафедрой удалось подобрать такой состав сотрудников, при котором индивидуальность каждого обеспечивала полезное равновесие и здоровый нравственный климат, а высокий авторитет руководителя гарантировал равенство возможностей и несклочность совместного пребывания.

Автор этих строк едва ли может претендовать на роль беспристрастного летописца. Тем не менее есть немало свидетельств и примет того, что в те годы на филологическом факультете ДонГУ сложился и активно заявил о себе творческий коллектив, с которым связаны многие интересные начинания научного и методического характера. Азарт и энтузиазм сотрудников кафедры способствовал внушительному росту интереса студентов к научно-исследовательской работе. Более того, неуёмная любознательность студентов 70-ых, их увлечённость, жажда постижения и деяния – это совершенно особый феномен. Ничего подобного ни до ни после этого десятилетия в природе не наблюдалось. А между тем пресловутый застой уже приближался к своей середине. Но это как бы *a parte*.

Благодаря обширным связям кафедры с университетами Киева и Днепропетровска, Москвы и Куйбышева, Ташкента и Алма-Аты, Еревана и Тарту, наши студенты могли выезжать на научные конференции в вышеперечисленные и другие города СССР. Призы и дипломы победителей, обретенные студентами на научных форумах и олимпиадах высокого уровня – лишь одно из следствий того неоспоримого факта, что кафедра теории литературы становится в эти годы признанным научным центром. Причём это признание имело, как в те времена было принято говорить, всесоюзный масштаб. История кафедры продолжается в делах и документах, в этом же очерке я хочу лишь заметить, что её первый творческий взлёт совпал с расцветом научной и педагогической деятельности профессора Стебуна.

Никакие учёные степени, никакие научные достижения не помогут лектору, если он не умеет наладить контакт с аудиторией, привлечь симпатии слушателей. Первую свою лекцию Илья Исаакович прочитал 70 лет тому назад. С тех пор он провёл тысячи и тысячи лекций, семинаров, коллоквиумов, неизменно вызывая у студентов живой интерес и встречный отклик. И, несмотря на такой грандиозный опыт, перед началом каждого занятия блестящий лектор требует от себя предельной собранности, максимальной концентрации всех душевных и физических сил. Но и самых колоссальных ресурсов не хватило бы на этот безмерный ежедневный труд, если бы щедро отданная энергия не возвратилась бы обогащённая молодыми сердцами к своему первоисточнику.

Лекторской манере профессора И.И.Стебуна свойственны такие качества, как фундаментальное обоснование проблемы, роскошный сопоставительный ряд, яркие, образные ассоциации. На его лекциях царил особая, «пригласительная» атмосфера. Илья Исаакович артистически владел голосом и жестом и той неподражаемой «воодушевительной» энергетикой, которую древние греки называли пафосом.

Преподаватели со стажем хорошо помнят такой «испытательный» тип занятия, как открытая лекция. Раз в году на одну из ваших лекций являлась вся кафедра или некая её часть. И перед этими взыскательными слушателями вы должны были продемонстрировать достаточный уровень лекторского мастерства. Илья Исаакович любил повторять, что все его лекции – открытые. И это чистая правда, потому что лекции профессора неотвратимо вовлекают студентов в заманчивые сферы необъятных художественных миров, тем самым открывая перед ними новые возможности для продвижения и совершенствования в избранной специальности. Лучшие студенты становятся аспирантами, аспиранты – учёными. Они прокладывают новые пути в науке, защищают диссертации, пишут книги, заведуют кафедрами и научными отделами, ревностно исполняя повсюду высокую миссию просветительства. При этом они бережно сохраняют и умножают переданную им учителем частицу творческого горения.

Непрерывная педагогическая практика требует новых вложений, постоянного обновления и «подпитки» интеллектуальных сил. Лучшим гарантом, надёжным залогом новизны остаётся интенсивная научная работа. Нить, ведущую из творческой лаборатории учёного в учебную аудиторию, можно смело назвать золотой, так как она не только актуализирует материал лекции, делает его «сейчасным», как бы застигнутым врасплох, в момент творения, но и чрезвычайно важна чисто психологически: преподаватель дарует своим слушателям «горячую пищу», и это чувство сиюминутности возникновения какой-либо идеи или только нюанса – совершенно незаменимое и трепетное начало аудиторного общения.

Непрерывно действующий учёный, великий труженик Илья Стебун никогда, даже в смутные времена горестей и напастей, тяжкого нездоровья, не прекращал продолжать и оканчивать уже начатые труды, завершать целые этапы и вынашивать новые замыслы. В 70-ые и 80-ые годы в Киеве, Москве, Донецке вышли некоторые переработанные и дополненные прежние труды и новые книги донецкого профессора: «Горьківська концепція людини і сучасний герой», «Джерела художньої істини», «Шевченко про мистецтво», «Пафос художественной правды», «Концепция реализма в эстетике Ивана Франко», «Шевченко и Россия».

Постоянство, неуклонное следование однажды избранным приоритетам, верность воспринятым и пережитым истинам – непременные черты и нерушимые устои Ильи Исааковича Стебуна – учёного и человека.

Эти неотменимые факторы его творческого бытия позволяют наметить некоторые проблемные научные направления, разрабатываемые учёным уже не одно десятилетие. К ним можно отнести такие узловые проблемы, как концепция человека в литературе, соотношение эстетических взглядов и мастерства писателя, природа художественного слова, литературные влияния и взаимодействия.

Преобладающая склонность И.И.Стебуна к исследованию вопросов онтологии и функционирования искусства никоим образом не отменяют и не умаляют его непосредственного интереса к конкретике, к рядовому литературному факту, к художественной новости, к исчезающе-малым подробностям структуры литературного произведения. Фундаментальное образование, энциклопедическая эрудиция, отменный художественный вкус позволяют Илье Исааковичу точно оценить и оперативно откликнуться на самые разнообразные, иногда совершенно неожиданные проявления художественной практики. Причём, сделать это своевременно, взвешенно, адресно, с учётом всех возможных последствий. Иными словами, профессор Стебун - не только авторитетный учёный, но и литературный, театральный и художественный критик с огромным опытом жизни в искусстве.

Хорошо помню один весьма примечательный эпизод, всё из тех же 70-ых годов. Донецкий оперный театр поставил малоизвестную не только в нашем городе, но и на всём пространстве Советского Союза прошедшую только однажды, оперу классика чешской музыки Антонина Дворжака «Чёрт и Кача». Спектакль получился пёстрым, весёлым, был прекрасно принят публикой. Ни одна премьера не оставалась тогда незамеченной. Пресса просто не имела права отмолчаться. Однако, наша музыкально-театральная общественность пребывала в некоторой растерянности: никто из критиков не знал, с какого конца подступиться к этой очень своеобразной опере. И только профессор Стебун охотно отозвался на просьбу популярной в ту пору газеты «Комсомолец Донбасса», где вскоре и появилась небольшая, но обстоятельная рецензия на неведомую оперу. Все акценты были расставлены точно, все оценки и необходимые пояснения высказаны с исчерпывающей полнотой и ясностью. В памяти у меня есть немало и других интересных случаев, подтверждающих художественную одарённость и компетентность Ильи Исааковича. Но теснота печатной страницы призывает к воздержанию.

Совсем недавно вышла новая книга И.И.Стебуна, пожалуй, неожиданная для тех, кто недостаточно знаком с его творчеством. Книга называется «История одной потаённой любви». Эпистолярный роман. 328 писем М.М.Коцюбинского и А.И.Аплаксиной и подлинные воспоминания возлюбленной знаменитого писателя. Эти драгоценные письма были найдены и введены в научный оборот ещё в 30-ые годы молодым тогда автором. И тогда же опубликованы. В новейшем издании первоисточнику предпослан очерк разысканий, история научного открытия, которая представляется мне отдельным литературным событием.

Этот документальный роман в письмах и воспоминаниях, такой бесхитростный и наивный, глубоко затрагивает какие-то самые глубокие основы наших чувств и сто лет спустя оказывается вдруг необыкновенно свежим и новым. Что же касается автора-составителя, то в этой книге, как в фокусе, совместились и предстали его лучшие профессиональные качества: незаурядная исследовательская интуиция, искусство комментария, дар рассказчика. В известном смысле книга – и определённый итог, и выход к новым жанровым горизонтам.

Жизнь Ильи Исааковича Стебуна окружена загадками и легендами. Кажется, что уже всё известно о нём, о его трудах и предприятиях. Но потом вдруг оказывается, что это всего лишь иллюзия. Недавно я узнал, например, о таком факте: ещё в 1939-ом году в Минске вышел полный перевод шевченковского «Кобзаря» на белорусский язык с большим предисловием украинского литературоведа. А сколько ещё рассыпано по книгам и десятилетиям самых разнообразных сведений и свидетельств о деятельности нашего неутомимого земляка.

Кстати, многие его работы переведены на немецкий, венгерский, польский, азербайджанский, идиш и другие языки народов мира. Его книги изданы в США и Канаде. Международная кадровая академия в Брюсселе избрала профессора Стебуна своим почётным академиком, а институт украинистики Гарвардского университета (США) – почётным доктором. Выходящий в Великобритании биографический ежегодник уже несколько лет включает его имя в число самых известных и выдающихся людей мира.

Всё это справедливо и замечательно. Мне кажется, однако, что для Ильи Исааковича гораздо важнее известности Там – признание Здесь. Признание и признательность его соотечественников, читателей, коллег, учеников, друзей и близких.

Илья Исаакович – человек с направлением. Ещё с далёких 30-ых годов все его способности, все душевные силы были направлены на служение Слову, Изящной Словесности, Высокому Искусству. Все его замыслы и свершения – на этом пути. Счастлив тот, чьи труды востребованы и продолжены; книги профессора нашли своих благородных читателей, кафедра, им созданная, продолжает свою деятельность, его дети, внуки и правнуки живут на этой земле, и жизни нет конца.

РАЗДЕЛ 2. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

А.А.Кораблев

О ЦЕЛОСТНОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ

ББК Ш40*01

Мысли о целостном мировоззрении могут показаться «несвоевременными» в конце XX столетия, в эпоху невиданной смысловой свободы и прогрессирующей децентрации, и хотя перспективы этих тенденций скорее пугают, чем радуют, память о недавнем тоталитарном прошлом страшит еще больше. Оправданием этой темы может служить разве что простое соображение: когда же еще, как не в промежутке между двумя гуманитарными катастрофами, размышлять об их причинах и последствиях?

Суть проблемы, если попытаться отвлечься от историко-культурной конкретики, можно сформулировать так: мировоззрение не может не быть целостным (поскольку является смысловым слепком мировой целостности) и в то же время оно не может быть таковым (поскольку является естественным слепком человеческой частности).

Парадоксальность этой проблемы заключена, иначе говоря, в разноприродности «мира» и «воззрения». «Мир» – как его ни воспринимать – это всегда «целостность», данная нам в наших ощущениях, чувствах и мыслях. «Воззрение» – каким бы всеобъемлющим оно ни было – это всегда «частность»: взгляд с определенной пространственно-временной, культурно-исторической, духовно-психологической и т.п. точки зрения. Таким образом, всякое «мировоззрение» – это форма соответствия «мира» и «воззрения», т.е. «целостности» и «частности», которая проявляется в человеческой жизни как форма преодолеваемого несоответствия.

С одной стороны, целостность мира становится необходимостью для живущего в нем существа, принуждает его быть тоже целостным, если он намерен в этом мире жить, а не погибать. Сама жизнь становится школой формирования мирообразного, т.е. целостного, существования, поскольку любые отклонения, отступления и преступления, любое своеволие твари, нарушающее предустановленные ей границы поведения и мышления, наказуемы.

С другой стороны, целостность личности, которая выражается в ее внутренней свободе и в извечном стремлении к освобождению от природной необходимости, от самого мира с его законами, правилами, предписаниями, побуждает человека всячески нарушать мировую целостность и в малых, и в великих частностях, не останавливаясь и тогда, когда это грозит ему страданиями или даже гибелью.

Мы не знаем достоверно, насколько случайны эти ответные – «педагогические» - воздействия мира на человека, как не знаем, а можем лишь предполагать, разумны они или автоматичны, как не знаем и того, бывают ли вообще такие воздействия, которые можно было бы назвать случайными, т.е. не предопределенными взаимодействием мировой целостности и человеческой частности. Для нас, живущих в мире, а значит, хотя бы отчасти совпадающих с ним, достаточно знать, что мир не безразличен к нам, к нашей жизни, что существуют некие законы и закономерности, устанавливающие непреложность взаимной зависимости человека и мира, или, как говорили в прежние времена, «микрокосма» и «макркосма».

Можно более или менее точно указать, где проходит граница, разделяющая человеческое бытие от нечеловеческого: эта граница проявляется там, где совершаются преступления и вершатся наказания. Как показывает Достоевский, всякое преступление, сознательно или неосознанно нарушающее законы бытия, уже в самом акте преступления (т.е. в акте «переступания» через некую черту) содержит наказание, которое заключается в отъединении, отпадении от целого, в нарушении целостности. Причина же этих преступлений – мировоззренческая: герой Достоевского совершает преступление, как объясняет сам писатель, «по легкомыслию, по шатости в понятиях поддавшись некоторым странным «недоконченным» идеям, которые носятся в воздухе...» [1, с.336]. И хотя идеи, которые «носятся в воздухе», являются тоже частицами мирового бытия, именно их «недоконченность», т.е. непродуманность, непроясненность в человеческом сознании, а значит – необходимость «доконченности», продуманности, проясненности образует основную – то трагическую, то комическую – коллизию человеческой истории.

Поэтому, если придать проблеме ценностный, аксиологический смысл, можно сказать, что целостное мировоззрение, ориентированное на полное согласие с мировым целым, является по существу жизнеутверждающим, а всякое иное мировоззрение, ограничивающееся какой-либо частностью, является жизнеразрушающим.

В истории культуры, как известно, эстетизированы как утверждения мировой гармонии, так и ее нарушения – разнообразные вариации классических и неклассических тенденций. Тем самым необходимость или хотя бы желательность мировоззренческой целостности уже не воспринимается как гносеологический императив. Наоборот, наибольшие эстетические эффекты извлекаются из разного рода мировоззренческих алогизмов, аномалий, дисгармоний. И хотя эти нарушения оказываются возможны только на основе нарушаемого, т.е., по сути, являясь не нарушением, а особой, отрицающей формой утверждения, возникает иллюзия разрушения мировой целостности: мир начинает казаться расколотым, раздробленным, расщеп-

ленным, тогда как на самом деле расколот, раздроблен и расщеплен человек, его сознание, которое, в соответствии с описанными симптомами, было диагностировано (например, в работах Ж.Делеза) как «шизоидное».

Пожалуй, было бы чрезмерным обобщением думать, что шизоидность – основная и определяющая черта современного мышления, что человечество, попросту говоря, сходит с ума, если уже не сошло окончательно и безнадежно. Так можно было бы думать, если бы не существовали нейтрализующие их противоположные тенденции, формирующие мышление, которое можно определить как «параноидальное». Впрочем, чтобы избежать нареканий в аксиологичности этих определений и удержаться в стилистике умеренного академизма, будем называть эти два типа мышления и, соответственно, два типа мировоззрения эгалитарным (франц. *égalitaire*, от *égalité* – равенство) и тоталитарным (франц. *totalitaire*, от лат. *totus* – весь, целый). Обращение к этим мировоззренческим типам нам понадобится главным образом для того, чтобы решительно и определенно от них отмежеваться, указав, что и тоталитарность, и эгалитарность являются противоположностями целостного мировоззрения, искажающими его подобиями.

Тоталитарность – это частность, возведенная в ранг целостности. А поскольку частностью является любая индивидуальная человеческая позиция, то всякая попытка подчинить разные позиции одной будет проявлением тоталитарности. Тоталитарность – это не только костры инквизиции или партийные съезды. Тоталитарность тотальна: она проявляется и в личной жизни человека, и в публичной, и в сверхличной. Тоталитарность – это и непререкаемость школьного учителя, требующего думать так, как думает он, и никак иначе; это и средства массовой информации, создающие новейшие «мифологии»; это и научные сообщества, и художественные объединения, и общины единоверцев, явно или неявно предопределяющие мышление всех, кто оказался в поле их влияния.

Тоталитарность, как показывает исторический опыт, малопродуктивна: империи саморазрушаются, искусства вырождаются, науки коснеют. И как спасительная противоположность этой омертвляющей унификации возникает противоположная тенденция – эгалитарность – сохраняющая, но уравнивающая различия, позиции, положения, возвращающая автономию каждой личности, каждой нации, каждой эпохе. Но затем, выполнив свою освободительную миссию, эгалитарность, уже по инерции, утверждает себя как принцип мышления, упраздняющий не только соотношения центра и периферии, но и вообще какую бы то ни было предустановленную соотносительность.

Эгалитарность – это множество частных, замещающих целостность. Эгалитарность – это независимость безразличных друг к другу точек зрения; это независимость социума, нации, эпохи, культуры – всего, что может обособиться, замкнувшись в себе и перестав ощущать себя частью целого.

Если историческое чередование тоталитарного и эгалитарного типов мышления уподобить колебаниям маятника, тогда целостное мировоззрение следует отнести к основанию этого маятника. Достижение целостности мировоззрения требует определенной высоты, поднимающей над относительностью частных определений, на которой удастся совместить и тем самым преодолеть крайности тоталитаризма и эгалитаризма. Переходные периоды истории, по-видимому, наиболее благоприятны для достижения целостности мировоззрения, однако, разумеется, сама по себе переходность отнюдь не обеспечивает его достижения.

Среди тех, для кого целостное мировоззрение было главной жизненной и творческой задачей, – В.С.Соловьев, П.А.Флоренский, М.М.Бахтин. Один, утверждая идею «положительного всеединства», рассматривает это всеединство как триединство – нравственной, теоретической и художественной деятельности, т.е. жизни, науки и искусства, или, еще иначе, добра, истины и красоты. Другой – сумел не только умозрительно, но и практически совместить три рода деятельности, будучи и священником, и ученым, и поэтом. Третий – уже в своей первой, программной статье провозгласил триединство жизни, науки и искусства как общую перспективу гуманитарной мысли. Как видим, все три мыслителя, при всей разности их позиций, сходятся в одном: ни религиозное, ни художественное, ни научное мировоззрение, взятые в отдельности, не могут претендовать на полную адекватность, и только в единстве, в отношениях взаимной ответственности, они могут выразить смысловую полноту, которую можно было бы назвать целостным мировоззрением.

Целостное мировоззрение – это не что иное, как идеальная модель мироздания, т.е. то же, чем среди множества разнообразных построек и сооружений является храм, или собор (ср.: «соборность»): во-первых, оно осуществляет действительное, онтологическое единение человека с высшей, сверхъестественной реальностью, т.е. является религиозно-мистическим; во-вторых, оно осуществляет это единение эстетически, что позволяет человеку ощутить себя не только тварью, но и творцом, и не только созерцательно, но и деятельно подтверждать жизненность своего мировоззрения, которое в этом аспекте является художественным; в-третьих, оно осуществляется, основываясь на законах и закономерностях, т.е. являясь научным.

Архитектурная метафора здесь тем более уместна, что она привычна в рассуждениях о мировоззрении: его мы «строим», «перестраиваем», «ломаем», имея дело с «фундаментальными» или «конструктивными» понятиями вроде «основания», «базис», «надстройка» и т.п. и соотнося их с нашими представлениями о «мироздании». Как и положено метафорам, эти обороты фиксируют сходство соотносимых явлений, язык выговарива-

ет то, что мы не всегда или недостаточно ясно осознаем: в данном случае – архитектурность мировоззрения [2].

Но это не только метафоры. Древнейшие религиозные и некоторые новейшие научные концепции (например, лептонная) позволяют предположить, что мировоззрение – это действительно наш духовный Дом, построенный нами же, нашим познающим и творчески работающим сознанием в соответствии с нашей духовной сущностью. Это ограниченное нашим жизненным и культурным опытом, интеллектуально локализованное духовное пространство, необходимое для созревания нашего самосознания. Это модель мироздания, которая одновременно является и моделью нашего внутреннего мира.

Можно предположить, что основные архитектурные принципы, сформулированные Витрувием («прочность, польза, красота»), достаточно универсальны, чтобы их прилагать для характеристики всех сооружений, а не только тех, которые построены из камня, дерева или железобетона. Но для построек из понятий и образов естественнее использовать другую терминологию: научность, нравственность, художественность. В зависимости от того, который из этих принципов оказывается определяющим, различают научное, религиозное и художественное мировоззрения.

Сейчас, как и столетие назад, вновь приходится говорить о необходимости целостного, т.е. архитектурно безупречного, мировоззрения: научно обоснованного, религиозно устремленного и эстетически завершенного.

Цитированная литература

1. Достоевский Ф.М. О русской литературе. – М., 1987.
2. Кораблев А.А. Архитектура мировоззрения // Дух и космос: культура и наука на пути к нетрадиционному миропониманию. – Харьков, 1992.

Анотація

У статті розглядається цілісний світогляд як єдність релігійного, художнього і наукового типів мислення.

Annotation

The problems of the holistic outlook as the unity of the religious, artistic and scientific types of thinking are considered in the present paper.

А.В. Домашенко

**ОБ ИСТОКЕ ГЕРМЕНЕВТИКИ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ
ГРАММАТИКЕ И ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ**

К Ш40*000. 91

Думают, что подходит конец
филологии – а я думаю, что она
еще не начиналась.

Ф. Ницше

Вопрос о действительных (т.е. античных, греческих) истоках герменевтики, вопреки утвердившемуся в XIX-XX вв. представлению о библейской (главным образом протестантской) экзегетике как ее истоке, по-прежнему сохраняет актуальность. Разрешению этого вопроса должна предшествовать большая предварительная работа (едва начатая у нас) по продумыванию глубокого отличия новоевропейского мышления от греческого. Значит, вопрос о подлинных истоках герменевтики – это одновременно вопрос об ограниченности объективирующего мышления, характерного для субъективированного сознания новоевропейского человека. Ограниченность, которая здесь имеется в виду, проявляется, в частности, в том, что с помощью привычных для него понятий это мышление не может ухватить ускользающую от него сущность того явления, которое в новоевропейское время, трансформировавшись, получило название герменевтики. Оказываясь неспособным выйти за свои собственные пределы, объективирующее мышление и исток герменевтики усматривает в пределах доступной для него сферы. Для того чтобы выйти из этого затруднительного положения, мышление должно иначе определиться в отношении к языку, преодолев понимание его как подручного средства для разного рода мыслительных операций. Однако, преодолев такое отношение к языку, объективирующее мышление перестанет быть самим собой, т.е. утратит свою сущность (одновременно, по мнению М.Хайдеггера, сделав первый шаг к обретению способности действительно мыслить). Значит, вопрос о греческих истоках герменевтики – это вопрос о языке (по-гречески правильнее было бы сказать: о способности речи), который сказывается нами и которому мы принадлежим. Вопрос о языке, таким образом, становится не одним из целого ряда других по-своему не менее интересных вопросов, но таким, который касается изначальной сущности человеческого существования. Мысля язык по-гречески, мы должны мыслить его как то ближайшее, в чем коренится наша сущность и чем определяется наше человеческое существование.

Попытке увидеть исток герменевтики в античности противоречит, как может показаться, тот факт, что Платону такая «дисциплина» неведома.

Однако это противоречие мнимое. Подобно тому, как вопрос о языке не может быть поставлен в ряду других, казалось бы, равнодостоинных вопросов, но должен им предшествовать, так не может быть поставлен (не будет правомерным) и вопрос об античной герменевтике как одной из дисциплин, существующей наряду с другими.

Всякая попытка определения античной (греческой) герменевтики становится на деле определением чего-то другого (мантики, экзегетической грамматики, критики), но это другое вполне очевидным, но не вполне понятным образом оказывается связанным с содержанием нашего продумывающего сущность герменевтики мышления. Невозможность определения греческой герменевтики как «дисциплины» и соскальзывание любой попытки определения на нечто другое объясняется тем, что такой «дисциплины» попросту не существует, поэтому ее нельзя «определить»*. Этим фактом, однако вопрос об истоке герменевтики, имевшем место в античности, не снимается.

Способность речи по-гречески – η ερμηνεία. Герменейя для греков – это дар богов, который позволил людям «давать друг другу участие во всех благах путем учения и самим пользоваться ими сообща с другими, законодательствовать и жить государственной жизнью» [1, с.129. Пер. С.И.Соболевского]. У Ксенофонта говорится о герменейе, на которой утверждаются вторичные по отношению к ней человеческие законы. Тайна герменейи, таким образом, оказывается самой главной проблемой греческого мышления, в которой таились ответы на другие, более частные по сравнению с ней, вопросы. Вот почему не герменевтика была искусством толкования чего-либо (к примеру многозначных символов), но все искусства (τέχνη) и науки (ἐπιστήμη), причастные слову (мантика, риторика, диалектика, аподейктика, критика, грамматика), были попыткой толкования сущности герменейи. Попутно были сформулированы положения, которые впоследствии определили характер новоевропейской герменевтики: много-смысленное толкование, взаимосвязь части и целого (герменевтический круг). К вопросу о сущности герменейи восходят такие «далековатые» друг от друга, проходящие в настоящее время по разным рубрикам вопросы, как, к примеру, проблема трагического (эстетика) и проблема истинности или ложности высказываний (логика).

Приведенное выше высказывание Ксенофонта свидетельствует о том, что, вопрошая о законах речи, мы вопрошаем о чем-то таком, что определяет законы человеческого существования. Что же это за законы, которые изначально любых других законов? Откуда они?

* «Соскальзывание» определений объясняется характером античной «герменевтики». К примеру «герменевтика» Аристотеля (трактат «Περὶ ἑρμηνείας») «соскользнула» в логику, так что ее никто и не заметил.

Неопределенное Ксенофонтово «Боги дали нам... способность речи...» уточняет Платон в диалоге «Кратил», в котором Сократ рассуждает, в частности, о значении имени «Гермес» [см.: 2, с. 642, 407e-408v]. Если уместно предположение, что не все в диалоге сводится к тому, чтобы изведать, «каковы кони Евтифрона» [2, с.642, 407d], и что в «забаве» Сократа есть доля истины, в таком случае мы можем утверждать, что измышленная Говоремыслом-герменевтом (Гермесом) речь – это и есть тот дар богов, который Ксенофонт называет герменейей. Следовательно, герменейей представляет собой ту первоначальную речь, все имена которой, будучи даром богов, «действительно суть имена» [2, с.647, 429v], т.е. соответствуют природе вещей и именно поэтому обладают властью (*δυναμις*) над людьми. Познать имена, стало быть, – значит познать открываемую ими природу вещей. Но ведь это и есть то традиционное понимание греками орудийности не только истинных имен как наименьшей части истинной речи [см.: 2, с.615, 385c], но и истинной речи в целом, которое ставится под сомнение, но не опровергается в диалоге «Кратил». Герменейей, таким образом, и есть та речь, которая хранит в себе божественность своего происхождения и именно поэтому выводит на свет («кажет») истину, – вот почему причастность к ней означает одновременно принадлежность истине. Память об этом опыте переживания речи-герменейей, не вполне ясном, очевидно, уже для греков «классической» поры, звучит в элегии Ф.Гельдерлина «Хлеб и вино»:

Где оно светит теперь, далекоразящее слово?
Дельфы дремлют, но где к нам возглаголет судьба?

(Пер. С.С.Аверинцева)

Возникновение в Древней Греции различных «искусств» и «наук», по разному «интерпретирующих» герменейю, связано с тем, что в определенный исторический момент причастность к ней становится проблематичной.

Я уже затронул вопрос об орудийности языка. Подробно об этом говорилось в другой работе [см.: 3, с.87-93]. Здесь лишь отмечу, что актуальной для того или иного исторического периода орудийностью языка самым непосредственным образом определяется характер поэтического творчества. Однако лишь «казовая» и символическая орудийность языка имеют отношение к поэзии, тогда как новоевропейский инструментализм с самого начала обнаруживает свою антипоэтическую сущность. И Пиндар, и Дионисий Ареопагит по-разному «воспевают в гимнах» свою причастность к божественному слову (к божественной истине), – и ни у кого не возникает сомнения, что это и есть самое серьезное и самое нужное людям дело. Совсем другое отношение к поэзии начинает складываться, когда утверждается инструменталистское понимание языка: дело (дельность) и поэзия постепенно становятся занятиями противоположными – настолько, что сам поэт перестает наконец в

этом сомневаться и радуется, если ему удастся сделать что-нибудь реальное: «не все, дескать, мы стишки пишем!..» [4, с.65].

Столь же важной оказывается значимость вопроса об орудийности языка для разграничения традиционной (академической, школьной) теории литературы и теории *филологической*. Для первой язык является исключительно инструментом рационального познания, поэтому ее идеал – точность и даже однозначность всех основных выводов, их верифицируемость. Теория литературы предстает перед нами в этом случае как *наука*, ограниченность которой заведомо обусловлена ограниченностью инструментального языка. В пределах же второй, пока еще только возможной теории (для которой язык никогда не является ни предметом, ни средством), все традиционные литературоведческие вопросы наполняются новым содержанием – до серьезности этого содержания «науке со всей ее строгостью еще очень далеко» [5, с.26]. Остановлюсь лишь на одной проблеме, обдумывание которой позволяет вполне ощутить разноприродный характер двух названных теорий, – это вопрос о литературных родах.

Недоступная науке серьезность *филологических* проблем проявляется, в частности, в понимании беспочвенности всякого разговора о природе лирического слова без предварительной постановки вопроса о языке, поскольку язык лирической поэзии не является каким-то отдельным языком, но в нем, очевидно, проявляются определенные закономерности, которые присутствуют неявным образом в обычном («непоэтическом») языке. Будучи выявленными, эти закономерности одновременно выявляют сущность языка: в лирической ли поэзии, эпической или драматической. При этом не следует думать, что в повседневном общении мы имеем дело с нормальным состоянием языка, а в поэтических произведениях – с большим или меньшим отклонением от нормы. Скорее уж наоборот: именно в поэзии (и в первую очередь – в лирической) сущность языка раскрывается в большей мере, нежели в его повседневном употреблении, поэтому поэзия и есть его более «нормальное» состояние.

Такой подход к литературным родам оказывается излишним в пределах традиционной теории литературы, которая исходит в родовой дифференциации из умозрительного разграничения субъективного и объективного начал. Собственно *фило-логического* в таком подходе нет ничего, поскольку *фило-логическое* исходит не из умозрительных разграничений, а из любви, привязанности (*φιλία*). Причем любовь (привязанность к слову) выступает здесь в качестве вполне онтологической характеристики, призванной очертить границы филологического опыта. В этом отношении задача филолога вполне противоположна той, которую как «борьбу против чар языка, сковавших наш интеллект», формулировал для философов Л.Витгенштейн [см.: 6, с.251]. Филология, напротив, начинается с безоговорочного признания власти языка и с попытки разобраться в смысле этой

власти («чар»). Язык, для того чтобы пробудить к жизни мысль филолога, должен сначала обнаружить способность «очаровывать». Об этой способности языка писал А.С.Пушкин:

Вновь слышу, верные поэты,
Ваш очарованный язык... [7, т.2, с. 114].

И в стихотворении, посвященном рифме:

Ты ласкала, ты манила,
И от мира вводила
В очарованную даль [7, т.3, с. 75].

«Очарованный язык» – в его символической орудийности – потому и обладает способностью уводить за пределы мира, что сам имеет своим источником сверхсущее; в очарованном чувственном открывается Красота того, что за пределами чувственного, как об этом говорит в сочинении «О божественных именах» Дионисий Ареопагит: «Сверхсущественное же Прекрасное называется Красотой потому, что от Него сообщается собственное для каждого очарование всему существу...» [8, с.107. Пер. Г.М.Прохорова]. Именно поэтому «очарованный язык» предстает в других стихотворениях А.С.Пушкина как «гиператический язык» (В.И.Иванов) – «божественный глагол». А здесь в свою очередь кроется разгадка, почему А.С.Пушкин, проявляя глубину мысли, которая затем в вопросе о литературных родах отечественной филологией была утрачена, отождествлял лирический и одический род, противопоставляя ему элегию как не принадлежащую к лирическому роду.

На сказанное можно возразить, что лингвистам, например, ближе утверждение Л.Витгенштейна, что они как раз должны сохранять «резвость» мысли. Это верно, но тогда не стоит ли разграничить филологию и лингвистику (грамматику, по определению древних)? И не подпадет ли в этом случае под рубрику «грамматики» большая часть того, что нынче называется литературоведением?

Между прочим правомерность предложенного разграничения подтверждается тем, что истоки «литературоведческой грамматики» и возможной *филологической* теории – разные.

«Литературоведческая грамматика» генетически связана с той эллинистической грамматикой, которая, как свидетельствует Секст Эмпирик, была «выработана Кратетом Маллотским, Аристофаном и Аристархом» [9, с.61] в III-II вв. до Р.Х. и представляла собой, помимо прочего, «искусство понимать поэтов», а следовательно, призвана была давать «оценку произведениям», что являлось, по утверждению Дионисия Фракийца (II-I вв. до Р.Х.), «самым прекрасным в этом искусстве» [10, с.112]. Сама по себе эта грамматика – порождение довольно эклектического времени, характер которого, может быть, наиболее ярко проявился в том, как спуталось в конце

концов в ней, утратив глубину и принципиальность, понимание сущности языка. В Платоновом «Кратиле» столкновение двух разных пониманий языка – присущи ли имена вещам от природы или, напротив, они возникают по соглашению – достигает драматической напряженности, и при этом ни Сократ, ни Кратил, ни Гермоген несколько не сомневаются, что эти понимания взаимно исключают друг друга, так что любой мыслящий человек оказывается перед выбором:

- Ολω και παντι διαφέρει, ω Σωκρατες, το ομοιωματι δηλουν ο τι αν τις δηλοι, αλλα μη το επιτυχοντι, – говорит Кратил, и Сократ соглашается:

- Καλωσ λεγεις. [11, с.78, 433e 29 – 434a 1].

(– Совершенно разное, Сократ, – с помощью подобия «казать» то, что может становиться явным, или невпопад.

– Прекрасно говоришь).

Однако поздний наследник александрийской грамматики Аммоний (около 500 г.) утверждает, что при соответствующем подходе оба понимания языка оказываются тождественными: «ведь имена, установленные творцом имен как имеющие соответствие с теми вещами, которым они принадлежат, могут быть названы существующими от природы, а как установленные кем-то – существующими по установлению» [10, с.81. Пер. Я.М.Боровского]. Поэтому, по мнению Аммония, нет никакого противоречия между Кратилом и Гермогеном, между Платоном и Аристотелем, утверждавшим, в отличие от Платона, «что ни одно из имен не существует от природы» (там же). Судите сами, насколько такую позицию можно назвать плодотворной.

Возникновение грамматики обусловлено тем переворотом в понимании сущности языка, начало которому было положено еще в Греции «классической» поры. В конечном счете этот переворот может быть возведен к столкновению устной (изначальной) и письменной культур.

γραμματικη τέχνη буквально означает: грамматическое искусство, т.е. искусство правильного чтения и письма. Прилагательное γραμματικῆ образовано от существительного γραμμή, что значит: черта, линия. Понятным становится особое положение писцов в архаических обществах: будучи выраженным с помощью линий, язык как бы поступал в их распоряжение, а сами писцы, вследствие этого, наделялись священными полномочиями, присущими ранее только богам, – записывая слова, они тем самым оказывались творцами (или со-творцами) нового состояния языка. Одновременно переход к письменной речи стал решающим событием в процессе секуляризации языка. Человеческое, вторгнувшись в сферу божественного, со временем осваивается в новой для него сфере и перестает нуждаться в божественном вообще. Этот момент уже свершившейся секуляризации языка отмечен Аристотелем, когда он утверждает в трактате «О герменейе», что «всякая речь что-то обозначает... в силу соглашения» [12, т.2, с.95, 17a]. Речь, таким образом, становилась принадлежностью человека, а заодно в его распоряжение поступало и поэти-

ческое слово, становясь *предметом* осмысления, т.е. предметом уже формирующейся литературоведческой грамматики.

Удивительно (или, может быть, закономерно), что одновременно произошло, говоря сегодняшним языком, существенное обесценивание поэтического слова: оно, перестав быть средоточием священного, очень скоро стало своей противоположностью – по определению Секста Эмпирика (прибл. II в. н.э.), забавой «базарной черни»: «Ведь нетрудно показать, что поэты поют не в один голос и воспевают то, что только ни захотят...» [9, с.112. Пер. А.Ф.Лосева]. Столь же нетрудно, впрочем, представить, что сказали бы Сексту Эмпирику по поводу этого его утверждения, к примеру, Пиндар или Платон, которые знали времена, когда считалось, что поэты воспевают не то, что захотят, и что поют они в один голос, а голос этот – божественный: «...Ради того бог и отнимает у них [у поэтов. – А.Д.] рассудок и делает их своими слугами, божественными вещателями и пророками, чтобы мы, слушая их, знали, что не они, лишённые рассудка, говорят столь драгоценные слова, а говорит сам бог и через них подаёт нам свой голос» [2, с.377, 534с-д. Пер. Я.М.Боровского].

Но Секст Эмпирик живёт в другое время, поэтому несколько не затрудняется высказать, например, такое суждение: «...Можно легко доказать, что полезного для жизни больше открывают [прозаические] писатели, чем поэты. Ведь первые стремятся к истине, в то время как вторые из всех сил стремятся привлечь души, а души привлекает больше ложь, чем истина» [9, с.116].

Это пренебрежительное отношение к поэзии вновь, как это ни странно, возвращает нас к Аристотелю, о котором закрепилось мнение, что он, возвращая Платону, будто бы изгонявшему всех поэтов из идеального государства, восстановил в правах поэзию. Все помнят слова Аристотеля из «Поэтики»: «...Поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история – о единичном» [12, т.4, с.655, 1451b]. При этом, однако, забывают его слова из «Метафизики» о том, что «науки об умозрительном (θεωρητικά) – выше искусств творения (ποιητικά)» [12, т.1, с.67, 982a].

Науки об умозрительном выше искусств творения, поскольку, в отличие от них, являются *собственно* философскими: им присуща σοφία (мудрость) потому, что они занимаются «первыми причинами и началами» [12, с.67, 981a].

Ясно, что приведенные выше крайние выводы Секста Эмпирика относительно поэзии – лишь следствие некоторых фундаментальных положений аристотелевского учения, даже если прямая связь здесь отсутствует. Переворот в понимании сущности языка и природы поэтического слова, произошедший во времена Аристотеля, привёл впоследствии к такой дискредитации поэзии, о которой Платон, якобы её хулитель, никогда не помышлял. Нет сомнения, что исток литературоведческой грамматики следует искать в учении

Аристотеля, и то, что именно он является автором первой «Поэтики», – совсем не случайно.

Исток же *филологической* теории – в том изначальном преклонении перед речью (логосом), которое вполне еще ощутимо у Сократа, без колебаний признавшего себя в разговоре с Федром филологом (ἀνδρὶ φιλόλογῳ; 236e).

За словом *φιλολογία* закрепился перевод «любовь к слову», причем преимущественно к «написанному слову», поскольку сама филология, как утверждает один из авторитетнейших современных ученых, «возникает на сравнительно зрелой стадии письменных цивилизаций» [13, с.544-545]. Нетрудно заметить, что С.С.Аверинцев рассматривает филологию в границах той античной грамматики, о которой говорилось выше. Между тем уже опыт Сократа, исключительно принадлежащего к стихии устной культуры и одновременно числящего себя среди филологов, заставляет с осторожностью подойти к такому ее пониманию.

Более точный перевод слова *φιλολογία* – любовь к беседам, причем не ко всяким, но таким, которые выходят за пределы повседневных житейских нужд. Еще Секст Эмпирик филологический (серьезный) разговор противопоставляет «простонародному речению» [9, с.101]. Однако наш перевод носит пока еще очень предварительный характер. Греческое слово имеет в виду *особую любовь и особую беседу*: одного указания на ее «ученое» содержание слишком мало. О какой любви говорит нам *φιλέω* и в чем заключается отличие этого слова от других, «синонимичных»? Чувство любви по-гречески выражается с помощью разных слов.

Ἀγατάω значит: оказывать дружеское расположение тому, кто в нем нуждается. *Ἀγαπή*, стало быть, – это любовь, которую я испытываю и которой готов поделиться с теми, на кого она распространяется.

Στέρωω, напротив, имеет в виду любовь, в которой я нуждаюсь. Любовь здесь выступает в качестве благосклонности, благорасположения, о которых я прошу, в том числе и поклоняясь. О такой любви молит Аполлона и других богов хор во втором стасиме «Эдипа в Колоне»:

Явитесь сюда, небожители!
Ныне подайте, молю (*στέρωω*),
Свою двуединую помощь
Этому краю и всем
Его населяющим гражданам!

[14, с.146, 1094. Пер. С.В.Шервинского]

Φιλέω же – к примеру, по отношению к логосу – указывает на такую любовь, в которой моя принадлежность, моя *привязанность* к логосу не может быть поставлена под сомнение. *φιλο-λογος* – это прежде всего человек, который не только любит беседу, но умеет ее вести, поскольку причастен смыслу логоса (беседы, речи), этому смыслу принадлежит.

Нам, таким образом, приоткрылось содержание и второй части слова *φιλολογία*. Эту древнегреческую беседу мы ни в коем случае не должны мыслить в категориях современных диалогистов. В диалоге, как его объясняет М.Бубер, «два ... человека, очевидно, должны быть обращены друг к другу, должны быть – все равно с какой мерой активности – обращены друг к другу» [15, с.99-100]. Каждый участник диалога является носителем самоценной истины, в столкновении убеждений проявляется их взаимная ограниченность, которая может быть преодолена лишь «на бессмертное мгновение» – в царстве, где «закон убеждений не имеет силы» [15, с.98]. Но даже если в результате подлинного диалога проявится не мгновенная, а более продолжительная общность – экзистенциальная («общность ситуации, страха и ожидания» [15, с.99], она проявится не потому, что будет преодолено противостояние убеждений, но вопреки этому противостоянию.

Там, где, согласно М.Буберу, диалог прерывается «бессмертным мгновением», там беседа в том смысле, как ее понимали древние греки, еще не начиналась. В беседе обращенность участвующих в ней людей совсем иная. Об этой иной обращенности (со-принадлежности) говорит Г.-Г.Гадамер: «Мы говорим, что мы «ведем беседу»; однако чем подлиннее эта беседа, тем в меньшей степени «ведение» ее зависит от воли того или иного из собеседников. Так, подлинный разговор всегда оказывается не тем, что мы хотели «вести». В общем, правильнее будет сказать, что мы втягиваемся или даже, что мы впутываемся в беседу. В том, как за одним словом следует другое, в том, какие повороты, какое развитие и заключение получает разговор, – во всем этом есть, конечно, нечто вроде «ведения», однако в этом «ведении» собеседники являются в гораздо большей мере ведомыми, чем ведущими. Что «выяснится» в беседе, этого никто не знает заранее. Достижение взаимопонимания или неудача на пути к нему подобны событию, случающемуся с нами. И лишь когда разговор окончен, мы можем сказать, что он получился или же что судьба ему не благоприятствовала. Все это означает, что у разговора своя собственная воля и что язык, на котором мы говорим, несет в себе свою собственную истину, то есть «раскрывает» и выводит на свет нечто такое, что отныне становится реальностью» [16, с.446. Пер.А.А.Рыбакова].

Беседа в том изначальном смысле, который заключен в слове «филология», возможна лишь там, где отсутствует языковая *онтологическая* граница, где беседующие в равной мере способны приобщиться к истине своего родного языка, к той духовной традиции, которая слилась с ним воедино и неотрывна от него. Там же, где языковая онтологическая граница присутствует, там возможен лишь диалог, а «бессмертные мгновения» – это озарения, когда граница как бы снимается, хотя реально никогда не перестает существовать.

То, о чем говорит Г.-Г.Гадамер, давно уже было выражено в поэтическом слове Ф.Гельдерлина:

Многое с утра, с тех пор как
Беседой стали мы и слушаем друг друга,
Постиг уж человек; но (мы) почти и песня

[5, с.272. Пер. В.В.Бибихина].

Если диалог прерывается «бессмертным мгновением», то беседа переходит в песню, в которой созвучно дополняют друг друга голоса всех стихослагающе-поющих в их общей принадлежности истине языка или, как следовало бы сказать в соответствии с духом греческого мышления, – истине речи. В этой со-принадлежности истине поэтической речи как раз и заключается самая суть *фило-логической* теории, которая, если принять на веру слова Ф.Ницше, еще не начиналась.

При переходе к филологической теории мы должны иначе помыслить и слово *θεωρία*. О разных значениях этого слова – изначальном и более позднем – М.Хайдеггер говорит в работе «Наука и осмысление» (1953). Нам остается только перевести сказанное им в плоскость нашего разговора.

Теоретическая установка литературоведческой грамматики зиждется на заранее уже осуществленном о-предмечивании литературы, на ее (литературы) «предметном противостоянии» рассматривающе-исчисляющему изучению. М.Хайдеггер поясняет: «...Не надо понимать такое «исчисление» в узком смысле цифровых операций. Исчислять – в широком сущностном смысле – значит брать что-либо в расчет, принимать в рассмотрение, рассчитывать на что-либо, т.е. ожидать от него определенного результата. В этом плане всякое опредмечивание действительного есть исчисление, все равно, прослеживается ли тут путем каузальных объяснений вытекание результатов из причин, составляется ли картина рассматриваемых предметов посредством их морфологического описания или фиксируется в своих основаниях та или иная системно-серийная взаимосвязь» [5, с.246. Пер. В.В.Бибихина]. При этом о-ограниченность литературоведческой грамматики, как и любой другой науки (физики, психологии, истории) «коренится... в том, что предметная противопоставленность, в которой выступает соответственно природа, человек, исторические события, язык, сама по себе остается в принципе всегда только одним из способов их присутствия, причем то или иное присутствующее, конечно, может, но никогда не обязано проявляться непременно в нем» [5, с. 249].

Существо языка во всей его полноте – в качестве «не-обходимого» для филологии – ускользает от научного рассмотрения, это «не-обходимое» для литературоведческой грамматики «недоступно». Между тем именно оно (существо языка) «правит» в литературоведческой грамматике, постоянно проблематизируя все без исключения ее постулаты. То, что «не-обходимое» (язык во всей его полноте) ускользает от рассматривающе – исчисляющего подхода,

– не просто некое недоразумение, которое при желании можно легко исправить, но принадлежит к самому существу литературоведческой грамматики (как и любой другой науки): «Положение, царящее во всей области науки, ... есть постоянная обходимость недоступного не-обходимого» [5, с.251].

В отличие от теории литературоведческой грамматики филологическая теория оказывается возможной в такой ситуации, когда «достойное вопрошания» (Хайдеггер; в нашем случае – язык во всей его полноте как «не-обходимое» филологии) за-тронет нашу мысль, открывая нам тем самым и наше подлинное призвание, и природу мышления как такового. И тогда мы ничего не моделируем и не типологизируем, ничего не устанавливаем, но сами должны устоять, храня при этом «оберегающее внимание к истине» [5, с.243].

Ясно, что в пределах «литературоведческой грамматики» (в констатирующем, а не в оценочном смысле) мы обречены заниматься интерпретациями поэтических произведений, постоянно стремясь к совершенствованию старых методик и к разработке новых. В филологической же теории присутствует возможность такого истолковывающего проникновения в существо поэтического слова, когда достижимой оказывается открываемая истолкованием наша общая принадлежность истине [о разграничении интерпретации и толкования см.: 3, с.3-11].

Можем ли мы, говоря об анализе, просто ограничиться указанием на его связь с интерпретацией и на его чуждость толкованию? Проблема, по-видимому, сложнее. Спор, который возник у нас с А.А.Кораблевым на одной из конференций о том, всякое ли понимание (истолковывающее в той же степени, как интерпретирующее) необходимо должно быть опосредовано анализом, отнюдь не был вызван надуманными причинами.

Всем известно, что «анализ» – греческое слово. В современной философии оно понимается как «процедура мысленного, а часто также и реального расчленения предмета (явления, процесса), свойства предмета (предметов) или отношения между предметами на части (признаки, свойства, отношения)...» [17, с.25]. Обратной анализу процедурой является синтез [см.: там же]. Ясно, что таким образом понимаемый анализ не может выходить за пределы литературоведческой грамматики. В чем же в таком случае заключается проблема? Она заключается в том, что греческое слово *ανάλυσις* на самом деле никакого *прямого* отношения к «расчленению» не имеет. Аналюсис – это разрешение, освобождение, соответственно глагол *ανα-λύω* значит: развязывать, освобождать, разрешать. «Древнейшее употребление слова «анализ», – говорил М.Хайдеггер на одном из Цолликонеровских семинаров (23 ноября 1965 г.), – мы находим у Гомера, а именно, во второй книге «Одиссеи». Там оно употреблено для обозначения того, что делает Пенелопа ночью; собственно, для распускания ею полотна, сотканного днем. *αναλύειν* означает здесь распускание полотна на составляющие. По-

гречески это значит также и освобождение (разрешение), к примеру, законного от цепей, освобождение кого-либо из плена; *αναλύειν* может также обозначать разъятие взаимопринадлежащих образующих, к примеру, разбиение палатки» [18, с.83]. «Развязывать» – вовсе не то же самое, что «расчленивать». «Развязывать» здесь – восходить к исходному состоянию, к первоначалу. И в этом смысле аналитический подход, конечно, принадлежит к филологической теории; при этом проясняется, каким именно образом речь осуществляет в ней (в этой теории) свое руководство, направляя наше мышление и определяя характер нашего вопрошания. Но всем понятно, что это совсем другой подход, и здесь, очевидно, нужны новые уточнения.

Поскольку в филологической теории, анализируя, мы преследуем цель восхождения к первоначалам, постольку здесь на первый план выходит не прагматически-познавательная, но онтологическая проблематика. Учитывая разъяснение М.Хайдеггера, что «*Dasain*-анализ онтичен, *Dasain*-аналитика – онтологична» [18, с.90], мы можем утверждать, что *анализ* в пределах филологической теории (т.е. в пределах истолковывающего подхода к поэтическому слову) не только не является обязательным условием понимания, но вообще оказывается невозможным, тогда как *аналитика* (развязывающее восхождение) не только возможна, но в известном смысле представляет собой другое имя для толкования. Отмеченным отличием объясняются все прочие. Так, по той причине, что филологическая теория ориентирована онтологически, ее проблемой, к примеру, является вопрос о сущности трагического, тогда как *тематическое разворачивание этого вопроса* (сюжетосложение греческой трагедии, особенности композиции и т.д.) *не является ее делом* [ср.: 18, с.90]. При этом я настаиваю, что вопрос о сущности трагического – это в первую очередь и главным образом филологический, а не философский (эстетический) вопрос. И еще одно в этой связи: поскольку анализ литературоведческой грамматики занимается тематизацией определенных сущностных основоположений поэзии, постольку он порождается аналитической филологической теорией, во всяком случае – вторичен по отношению к ней. Наша школьная теория литературы сделала бы большой шаг вперед, если бы оказалась способной осознать этот факт.

В границах представляющего мышления филология невозможна, возможна лишь литературоведческая грамматика. Филология предполагает такую причастность к языку, которая делает невозможным превращение его в простой объект для направленной на него рефлексии. Поэтому там, где начинается более или менее изощренное рассудочное конструирование, там заканчивается филология. Это значит, что у филологии есть собственное пространство философствования, и в его пределах сама философия, если она хочет сохранить глубину и действенность, должна стать филологической. Вот почему филология вправе предъявлять свой счет сугубо философскому решению вопросов, находящихся в ее ведении. Этот «свой счет» в данном слу-

чае означает, что, к примеру, теория литературных родов Гегеля, до сих пор оставаясь самой глубокой философской (эстетической) теорией, с точки зрения филологии может оказаться не самой глубокой или вовсе лишенной глубины. В числе таких лишенных глубины высказываний укажу лишь на мнение (которое для самого Гегеля – в контексте его эстетических идей – имеет принципиальный характер), что Пиндар воспевал самого себя в своих стихах [19, с. 306]. Не нужно поэтому объяснять, что выдвигая в теории литературных родов на первый план вопрос о языке, я не ставлю целью опровергнуть теорию Гегеля (опровергнуть ее можно лишь на ее собственной территории, в области спекулятивного мышления, – я охотно от этого уклоняюсь). Я считаю, что необходимо перевести разговор в другую плоскость. Такой перевод представляется мне необходимым для того, чтобы обрести мыслительное пространство, более адекватное содержанию разговора. Я считаю, что это пространство может быть обретено, если мышление будет реально исходить из факта своей принадлежности языку, а не противоборствовать ему, жаловаться на его «бедность» и т.д. Наш подход, следовательно, герменевтичен в том смысле, в каком герменевтика осознала себя в XX веке.

Цитированная литература

1. Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. – М., 1993.
2. Платон. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1990. – Т.1.
3. Домашенко А.В. Интерпретация и толкование. – Донецк, 2000.
4. Достоевский Ф.М. Идеалисты – циники // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1981. – Т.23.
5. Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993.
6. Людвиг Витгенштейн: человек и мыслитель. – М., 1993.
7. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – М., 1949. – Т.2, 3.
8. Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии. – СПб., 1994.
9. Секст Эмпирик. Против учёных // Секст Эмпирик. Сочинения: В 2 т. – М., 1976. – Т.2.
10. Античные теории языка и стиля. – СПб., 1996.
11. Platonis opera quae feruntur omnia. – Lipsiae, 1957. – Vol.2.
12. Аристотель. Сочинения: В 4 т. – М., 1976-1983.
13. Аверинцев С.С. Филология // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990.
14. Софокл. Трагедии. – М., 1988.
15. Бубер М. Диалог // Бубер М. Два образа веры. – М., 1995.
16. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. – М., 1988.
17. Философский энциклопедический словарь. – М., 1989.

18. Хайдеггер М. Цолликонеровские семинары // Логос: Философско-литературный журнал. – М., 1992. – № 1 (3).
19. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Сочинения. – М., 1958. – Т.14.

Анотація

У статті розглядається питання про генезис герменевтики у зв'язку з розмежуванням «літературознавчої граматики» і філологічної теорії.

Annotation

This article deals with the problem of the genesis of hermeneutic in connection with the differentiation between traditional literary criticism and philological theory.

О.А.Чернышева

«ЦЕЛОЕ ГЕРОЯ» В ЭСТЕТИКЕ М.БАХТИНА

ББК Ш40*011.2

«Целое героя» – одно из ведущих понятий в философской эстетике М.Бахтина середины 20-х годов, обоснованию которого ученый посвятил большой труд «Автор и герой в эстетической деятельности».

Возникновение термина, изобретателем которого был сам М.Бахтин, объясняется стремлением ученого найти терминологическое определение, выражающее принципиально важную для него идею причастности героя к двум внешнеположным относительно друг друга формам бытия – «жизненно-прозаической» и эстетической (применительно к искусству слова – поэтической). Существующий термин «герой» не удовлетворял ученого, так как не отражал сложной природы «художественного целого», каковым является в эстетике М.Бахтина «целое героя». Во «Фрагменте первой главы» работы «Автор и герой в эстетической деятельности» исследователь указывал: «Каждая конкретная ценность художественного целого осмысливается в двух ценностных контекстах: в контексте героя – познавательно-этическом, жизненном, – и в завершающем контексте автора – познавательно-этическом и формально-эстетическом...» [1, с.89]. Иначе говоря, целое героя предстает как жизненно-прозаическая данность героя, который в каждый момент своего существования явлен в эстетической реакции на него автора, в его ценностном отношении к нему. Во-вторых, в силу своей традиционности термин «герой» не мог быть корректен относительно той гипотезы эстетической деятельности автора и ее результата, которую разрабатывал М.Бахтин.

Термин «целое героя», согласно теории ученого, отражает специфику эстетической деятельности: «Если нас в жизни интересует не целое человека, а лишь отдельные поступки его, с которыми нам приходится иметь дело в жизни», то «в художественном же произведении в основе реакции автора на отдельные проявления героя лежит единая реакция на *целое* героя...» [1, с.95]. «Целое героя» как «тотальная экспрессия героя» [1, с.85] – результат «эстетического события», в котором реализуется «эстетически продуктивный принцип отношения» автора к герою [1, с.94]. В основание его М.Бахтин кладет главные модусы бытия человека – «я» и «другой». «Я – единственный из себя исхожу, а всех других нахожу – в этом глубокая онтологически-событийная разнозначность» [1, с.66]. Отсюда следует вывод: «эстетически созерцать – значит относить предмет в ценностный план другого» [1, с.67]. «Ценностная категория *другого*» [1, с.240] и определяет в философской эстетике ученого характер событийного отношения автора к герою. «Эстетически продуктивным» отношением автора к герою М.Бахтин считает отношение к нему как к другому, отношение «напряженной внеаходимости автора всем моментам героя» [1, с.98]. «Внеаходимость» автора по отношению к герою как к «другому» делает первого носителем избытка видения и знания, позволяющего ему ценностно завершить героя, то есть осуществить его причастность к бытию эстетическому. Эстетическое бытие героя, предполагающее пространственную, временную и смысловую завершенность героя, определяется М.Бахтиным термином «целое героя».

Герой как «жизненно-прозаическая» человеческая личность – «смертный человек», «эстетическая любовь» как «творческая реакция» на него автора переводит героя в «план эстетической вечности». «Любовь спасает от смерти, дает новую жизнь в вечном плане бытия; так что отношениям личностей придана исключительная важность, бытийственное достоинство» [2, с.67]. «Целое героя», таким образом, определяется М.Бахтиным как «эстетическая вечность» героя.

Как «коррелятивные моменты художественного целого произведения» [1, с.96] автор и герой различаются М.Бахтиным онтологически и функционально. Герой, «субъект жизни», «переживает жизнь», автор, «субъект эстетической, формирующей эту жизнь активности», «выражает свое переживание в художественно значимой форме» [1, с.156-157]. Целое героя снимает онтологическое различие автора и героя, так как герой, будучи причастным эстетическому (поэтическому) бытию, оказывается тем самым причастным бытию авторскому.

Здесь следует отметить важный момент в бахтинском понимании становления целого героя. Ученый подчеркивал, что герой внеположен автору, между ними проходит граница: «эстетическая активность все время ра-

ботает на границах (форма – граница) переживаемой изнутри жизни, там, где жизнь обращена *вовне*, где она кончается (пространственный, временной и смысловой конец) и начинается другая...» [1, с.155]. Следовательно, герой, имеющий человеческую природу, трансгредиентен автору, но в таком случае следует признать, что М.Бахтин считает возможным жизненные формы восполнить внесжизненными, находя данную ситуацию правильной. Другими словами, «жизненная напряженность героя» восполняется словесным материалом, ибо материал художника – слово. И здесь возникает правомерный вопрос, как и где соединяются указанные разнотипные начала. М.Бахтин соединяет их в «эстетическом объекте» путем «преодоления материала». В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» об этом он пишет следующим образом: «Поэт творит не в мире языка, языком он лишь пользуется. По отношению к материалу задание художника, обусловленное основным художественным заданием, можно выразить как *преодоление материала*» [1, с.242]. В работе «Проблема содержания материала и формы в словесном художественном творчестве», конкретизирующей положения указанного труда применительно к словесному творчеству, М.Бахтин дает следующее определение «эстетического объекта»: «эстетический объект» – это «то, чем является произведение для направленной на него эстетической деятельности художника и созерцателя» [3, с.268]. Другими словами, это «содержание эстетической деятельности (созерцания), направленной на произведение» [3, с.269]. Ученый разграничивает «эстетический объект» и «внешнее материальное произведение», то есть «произведение в его чувственной и только познанием упорядоченной данности» [3, с.268]. В «Авторе и герое...», рассматривая эстетическое событие как событие взаимоотношения автора и героя, М.Бахтин пришел к выводу, что «художественное произведение» должно определяться «не как объект, предмет познания чисто теоретического, лишенный событийной значимости, ценностного веса, но как живое художественное событие – значимый момент единого и единственного события бытия» [1, с.240]. «Герой, автор-зритель – вот основные живые моменты, участники события произведения...» [1, с.240]. Таким образом, «эстетический объект», будучи живым художественным событием взаимоотношения автора и героя, есть «мир, который строится на основе данного художественного произведения, но не совпадает с ним» [1, с.161]. Сказанное позволяет утверждать, что целое героя, в понимании М.Бахтина, является эстетическим объектом, имеющим нематериальный характер своей выраженности.

Целое героя, будучи событием взаимоотношения автора и героя, дает представление о самом эстетическом акте. Так, первый его момент как момент создания целого героя определяется М.Бахтиным термином «вживание». «Первый момент эстетической деятельности – вживание: я должен пережить – увидеть и узнать – то, что он (другой человек – О.Ч.) пережи-

вает, стать на его место, как бы совпасть с ним» [1, с.107]. «Полнота внутреннего слияния» не является, однако, самой «эстетической деятельностью», т.к. она «начинается, собственно, тогда, когда мы возвращаемся в себя и на свое место вне... оформляем и завершаем материал вживания...» [1, с.108]. Далее следует второй момент, который несет, по мнению М.Бахтина, собственно эстетическую функцию, ибо выражает «творческое отношение автора» к герою. Суть самого момента заключается в оформлении и завершении героя, т.е. в восполнении «кругозора» его тем избытком видения и знания, которым обладает автор и который позволяет ему создать «окружение» героя. Само же «окружение» – это все трансгредиентные сознанию героя моменты: пространственные, временные и смысловые. Они завершают героя в «конкретно-воззрительное, но и смысловое целое» [1, с.91]. Итак, целое героя – это результат «творческой реакции» автора «на героя и его жизнь, создающей ценности, принципиально трансгредиентные им, но имеющие к ним существенное отношение» [1, с.159].

«Творческая реакция» автора на героя представляет собой, согласно теории М.Бахтина, выполнение им «художественного задания» как «задания завершить данное познавательно-этическое напряжение» [1, с.242]. Осуществление его возможно в такой форме организации формально-эстетической реакции автора на героя, которая определяется ученым как «характер». «Характер» – это ценностно-смысловая позиция героя в бытии [1, с.199], являющаяся формой выражения души и пространства героя в словесном творчестве.

В заключение следует отметить, что в «Авторе и герое...» М.Бахтин не акцентировал свое внимание на диалогичности отношений автора и героя, однако выход к этой проблеме просматривается.

Цитированная литература

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. – К., 1994.
2. Боневская Н.К. Проблема авторства в трудах М.М.Бахтина // *Studia Slavica Hung. Budapest.* 1985. Т. 31.
3. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. – К., 1994.

Анотація

У статті розглядається бахтинська теорія цілого героя як естетичної події, учасниками якої є автор та герой.

Annotation

The article deals with Bachtin's theory of the whole of a main character as an aesthetical event, the participants being both the author and the character.

Л.М.Мних

ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЧИСЛОВОЇ СИМВОЛІКИ
У ЛІТЕРАТУРНОМУ ТВОРІ

ББК Ш40*

Дослідження та інтерпретація числового символізму в художній цілісності літературного твору мають вже свою досить довгу традицію у західному літературознавстві [1]. Частково ці питання порушувались у російському літературознавстві, зокрема при дослідженні творчої спадщини Ф.Достоевського та Анни Ахматової [2]. Проте проблема до сьогоднішнього дня залишається актуальною, зважаючи перш за все на широку розповсюдженість числової символіки у художніх текстах.

Зауважу, що числовий символізм у художній цілісності твору може інтерпретуватися у двох різних площинах. З одного боку, символіка чисел є організуючим структурним елементом цілісності художнього світу як такого. Художній світ твору є «мірним», так чи інакше він репрезентує поетичні уявлення про простір та час, поняття, котрі за своєю внутрішньою суттю пов'язані з числовими вимірами. Очевидно, що саме термін «репрезентує» у даному випадку буде найбільш коректним з огляду на етимологію цього латинського слова: «repraesento» від «praesens», звідси repraesento як подавати у презенс, у теперішньому часі, або «відновлювати присутність» (тобто відновлювати тут і зараз у свідомості реципієнта того, що було наявним колись у свідомості автора). Пов'язані з уявою про час і простір числа, що вони втілені у художній цілісності твору, представляють числовий символізм у його архетипічному (міфологічному) вигляді.

Зазначений числовий символізм, що його можна окреслити як числовий символізм хронотопу художнього твору, почасти відображає нашу підсвідому орієнтацію у світі, втілену у структурі нашого мислення та структурі мови: *три* можливі часи для подій (минулий, теперішній та майбутній), *чотири* сторони світу тощо. Художня інтерпретація такого типу числових символів завжди опирається на заявлену у міфологічних словниках семантику, на подані у класичних текстах К.-Г.Юнга сенси щодо символіки трійки, одиниці, четвірки.

Художній світ поетичного твору має також мірну внутрішню структуру, що вона втілена у композиції і виражається як власне послідовністю

частин, так і самим поділом на певну кількість цілісно завершених епізодів, подій, ситуацій (частини роману, строфи вірша, розділи повісті тощо).

Сумуючи заявлене, можна дійти висновку, що як структурний елемент художньої цілісності числовий символізм у поетичному творі репрезентований у двох аспектах:

1) *композиція* художнього твору, найочевидніший приклад того, як за числовою символікою криється ідейно-естетичне значення структури та задуму поетичного твору;

2) *просторово-часова* організація світу художнього твору, що він найтісніше пов'язаний з міфопоетичною традицією числової символіки, котра відображає архаїчні уявлення про простір та час; числові константи у цьому випадку є характеристиками простору та часу, а оскільки і простір, і час є поняттями «мірними» (їх можна вимірювати як власне фізичні параметри нашого світу), то даний аспект вивчення числової символіки найбільш істотно відображає реальний зв'язок між світом, у якому ми живемо, та світом художнього твору.

З другого боку, у художньому творі часто ми маємо справу з конкретними числовими символами, представленими на образному рівні поетичної структури твору. У творі, скажімо, діє певна кількість персонажів (як фольклорна традиція трьох братів, наприклад), згадується і називається певна кількість конкретних предметних образів (два дзеркала, дванадцять учнів тощо). Символічне значення чисел у такому випадку не підлягає сумніву і потребує, звичайно, інтерпретації.

Принагідно нагадаємо тут традиційно існуючу в західному літературознавстві практику вивчення числової символіки в поезії, що репрезентує органічну єдність «форми й змісту», «кількості і якості» представлених у художній структурі твору чисел. Зазначена методика передбачає таку послідовність дослідження та інтерпретації числової символіки:

- 1) опис (опис);
- 2) кореляція (співвідношення);
- 3) інтерпретація (тлумачення).

У цьому ряду *опис* передбачає опис наявних у тексті числових символів, що вони, як уже зазначалось, представлені у трьох аспектах художньої цілісності твору (композиція, просторово-часовий світ, художній образ). При цьому сама описовість як необхідна передумова тлумачення чи інтерпретації має і свою внутрішню мету: виявити весь представлений у поетичному світі твору числовий символізм, явний (тобто заявлений на рівні вербальному – конкретними словами) і скритий (тобто не виявлений словесно, але через те не менш значний). Опис передбачає таким чином свого роду систематизацію числових символів та тлумачення їх

зв'язку з іншими елементами художньої структури твору – образами, композицією, жанром тощо.

Наступний крок вивчення – *кореляція* передбачає співвіднесення даної у художній цілісності твору числової символіки з певною традицією числового символізму як такого. Очевидно, у межах європейської культури таких традицій може бути чотири: антична, юдейська, давньослов'янська (фольклорна) і християнська. Кореляція аналогічно до дескрипції є необхідною передумовою інтерпретації, вона передбачає осмислення художнього твору у широкому культурному контексті, вихід за межі власне тексту твору, співвіднесення даного тексту з іншими культурними текстами, виявлення прямих та опосередкованих впливів числових символів певної культурної традиції на автора художнього твору.

Кореляція певною мірою має також описовий характер, але описовість у цьому випадку означає подання сенсів та значень числових символів у різних культурних традиціях. Кореляційна описовість є, таким чином, своєрідним мостом, що його прокладає дослідник між текстом конкретного художнього твору та широким контекстом світової культури. Слід наголосити, що у даному випадку маємо на увазі не механічне повторення семантики певних художніх структур, наявне у традиціях, а саме кореляцію – вибіркове співвіднесення, котре завжди і для кожного художника має творчий характер.

Нарешті, сама *інтерпретація* числової символіки ґрунтується на такій методології вивчення художнього твору, котра передбачає його дослідження як *поетичної цілісності*, у якій «символ не являється суммою смыслов, но их (смыслов) встречей, динамическим противоречием и взаимообращенностью, формирующей смыслопорождающий процесс» (М.Гіршман).

Повертаючись до образного рівня числового символізму, зазначимо, що його аналіз та інтерпретація у широкому просторі світового красном письменства дозволяє зробити висновок про те, що у художній цілісності твору числовий символізм на образному рівні функціонує у двох можливих аспектах: або як «числовий образ», або як «образ числа». Тому при дослідженні числової символіки у художньому творі слід розвести ці два принципово різні поняття («числовий образ» та «образ числа»), що вони по-різному представлені у художній структурі твору.

У першому випадку, тобто у випадку числового образу, число у поетичному творі функціонує в ситуації обов'язкового атрибутивного зв'язку з конкретним художнім образом («три троянди», «сім зірок», «чотири сторони світу» тощо); символіка тут двостороння, і вона однаковою мірою залежить як від числа, так і від власне художнього образу як певного символу. Інтерпретація символіки числового образу тому ускладнена, вона містить два рівні, числовий символізм доповнюється власне образним.

Слід зауважити, що в окремих випадках названих рівнів інтерпретації може бути не два, а більше. Розглянемо послідовно такий образний ряд: «дев'ять» – «дев'ять троянд» – «дев'ять червоних троянд» – «дев'ять білих троянд». Звичайно, що семантика цих образів-символів, при умові, що вони функціонували б у поетичному світі вірша, різна; причому в трьох останніх випадках символіка дев'ятки доповнюється символікою троянди як квітки, а у двох останніх – ще й символікою кольору (червоного чи білого).

Від такого «числового образу» принципово відрізняється «образ числа» у художньому творі, що він репрезентує тільки число як таке, без співвіднесеності його з речами чи предметами навколишнього світу. Звернення поета до образу числа, як правило, свідчить про античну традицію числового символізму (піфагорейську), традицію, у межах якої всесвіт будувався на гармонії чисел, і гармонія чисел була гарантією стабільності космосу і його складових (Сонця, планет, самої Землі).

Для пояснення наведених роздумів звернемось до конкретних прикладів. Так, у цілому ряді віршів російських поетів-символістів зустрічаємо названу тенденцію до оспівування феномену числа як такого, чи це оспівування гармонії всесвіту, котра базується на гармонії чисел, чи це пафос щодо символіки окремих чисел у культурі. Таку ситуацію ми зустрічаємо, наприклад, у віршах Зінаїди Гіппіус «13» (вірш присвячений числу тринадцять) і «Цифри», чи у вірші Валерія Брюсова «Числа», чи, скажімо, у вірші Костянтина Бальмонта «Змеинное число» (про число вісім). Перелічені поезії, як правило, присвячені загальнокультурній семантиці та символіці окремих чисел або числу як такому. Досить характерним прикладом звернення до числової символіки, що вона репрезентує гармонію, є, скажімо, вірш З.Гіппіус «Негласные рифмы»:

Хочешь знать, почему я весел?
Я опять среди милых чисел.

Как спокойно меж цифр и мер.
Строг и строен их вечный мир.

Всё причинно и тайно-понятно.
Не случайно и не минутно.

И оттуда, где всё – кошмары,
Убегаю я в чудо меры.

Как в раю, успокоен и весел,
Я пою – божественность чисел [З, с.350]

Як бачимо, в концепції Зінаїди Гіппіус художня творчість, орієнтована на оспівування чисел, протиставлена будням; строгість і «чудо міри», диво розмірності – є вічним і незмінним, на противагу плинності нашого життя, його змінності та метаморфозам.

Цей опис (дескрипція) доповнюється у даній ситуації аналогіями щодо значень числового символізму у античності (кореляція). Згадаємо, що за вченням Піфагора «великая мировая система покоится на известных основаниях гармонии, бытие, форма и действия которых во всех вещах... эти основания гармонии называются числами... тот, кому они [«основания гармонии» – Л.М.] известны, знает и законы существования природы, и сравнения их соотношений, род и меру их действия, связь всех вещей и всех действий, физическое и механическое строение мира» [4, с.185-186]. Все це нагадує принципи саме античного числового символізму: «Искусство и красота... есть число, одновременно идеальное и материальное с приматом материального и потому осознаваемое материалистически и диалектически, организованное как симметрически-ритмически-гармоническая модель и в законченной форме предстоящее как абсолютная и в то же время эстетическая действительность космоса, в которой конструируются судьба, боги, природа и человек» [5, с.581]

Таким чином, власне інтерпретація числового символізму у вірші Зінаїди Гіппіус базуватиметься на відкритті нового сенсу античної традиції у рамках загальної культури європейського і російського символізму (культурної формації, творцем і репрезентантом якої була Гіппіус). Для символізму ідея єдності і гармонії універсуму теж є засадничою, як і протиставлення цій ідеї метушні повсякденного життя.

Складнішою є символіка числа чотири в образі чотирьох чаш у вірші Інокентія Анненського «С четырёх сторон чаши»:

Нежным баловнем мамыши
То большеются, то шалить...
И рассеянно из чаши
Пену пить, а влагу лить...

Сил и дней гордятся избытком,
Мимоходом, на лету
Хмельно-розовым напитком
Усыпляют свою мечту.

Увидав, что невозможно
Ни вернуться, ни забыть...
Пить поспешно, пить тревожно,
Рядом с сыном, может быть,

Под наплывом лет согнуться,
Но, забыв и вкус вина...
По привычке всё тянутся
К чаше, выпитой до дна [6, с.68].

Підкреслимо відразу, що у даному випадку перед нами числовий образ, на відміну від образу числа (чисел) у попередньому. Символіка цього образу попри семантику контексту обов'язково ускладнюється символічним значенням чаші як образу з великою культурною традицією (окрім символіки власне четвірки). Наведена тут дескрипція доповнюється кореляцією, що має декілька аспектів. По-перше, християнська традиція, у якій образ чаші асоціюється з відомим євангельським контекстом, словами Христа перед розп'яттям: «Отче, коли Ти хочеш, віддали від мене цю чашу, тільки хай не моя, а Твоя буде воля!» (Лука, 22,42). Для християнської традиції чаша – це символ «душевних страданий, причинених гріхами всего мира» [7, с.621]. При такій співвіднесеності подій, що про них розповідає вірш Анненського, набувають космічного масштабу, символізуючи страждання людини, створеної «на образ і подобу» Бога.

Однак, для творчості Анненського неодмінним є контекст античної культури, де чаша є символом долі (на випадок з чашею Сократа прямо вказує останній вірш: «К чаше, выпитой до дна»), а число чотири виражає античну ідею чотирьох періодів життя людини: дитинство, юність, зрілість, старість (ця тема власне і представлена у ліричному сюжеті твору). Таким чином, числовий символізм стає одним із аспектів художньої цілісності поетичного світу даного вірша. Чотири строфи є теж у такому контексті організуючим структурно-композиційним елементом. Символічний смисл образу чаші як образу долі [8, с.192-193], «повноту» якої символізують чотири сторони (як чотири сторони світу). На зустрічі двох традицій античної і християнської у даному вірші Анненського і представлені сенси числового символізму; у точці їх зустрічі та протистоянні (неможливості з'єднатись і злитись в одне ціле) виникає і розгортається художня цілісність поезії.

Цитована література

1. I.Qvamström G. Poetry and Numbers. On the Structural Use of Symbolic Numbers. – Lund, 1966; Macqueen J. Numerology. – Edinburgh, 1985.
2. Белов С.В. Роман Ф.М. Достоевского Преступление и наказание. Комментарий. – М., 1985; Ветловская В.Е. Символика чисел в «Братьях Карамазовых» // Древнерусская литература и русская культура XVIII-XX вв. ТОДРЛ. – Ленинград, 1971. – Т.26; Мных Л.Н. Дантовская концепция мира в «Поэме без героя» // Третьи ахматовские чтения. Материалы областной научной конференции. – Одесса, 1993; Мных Л.Н. Власть и судьба в сим-

- волике чисел Анны Ахматовой // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica I. – Łódź, 1999; Топоров В.Н. Об ахматовской нумерологии и менологии // Анна Ахматова и художественная культура XX века. – М., 1989; Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследование в области мифопоэтического. Избранное. – М., 1995.
3. Гиппиус З.Н. Стихотворения. – СПб., 1999.
 4. Папюс. Наука о числах. – М., 1998.
 5. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. – М.
 6. Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. – Л., 1990.
 7. Гладков Б.И. Толкование Евангелия. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1999.
 8. Lurker M. Słownik obrazów i symboli biblijnych: Tł. z niem. – Poznań, 1989.

Аннотация

В статье рассматривается методология изучения числовой символики в поэтическом произведении, которая предполагает следующие этапы: дескрипция, корреляция, интерпретация.

Annotation

The article deals with the methodology of the studying of number symbolism in poetry, which assumes the following stages: description, correlation, interpretation.

Э.П.Гончаренко

**ПРОБЛЕМА МОДЕРНИЗМА В СОВРЕМЕННОМ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

ББК 83.002.218.8

Проблема модернизма приобрела в пост-советском литературоведении новую актуальность. Стало очевидно, что прежние представления наших отечественных литературоведов, сложившиеся под определённым идеологическим давлением, должны уступить место объективному изучению; преобладавший во многих работах тон общей негативной оценки необходимо сменить подробным анализом, не «заданным» навязчивой предвзятельной позицией. Стало ясно, что некоторые важные проблемные пласты в нашем литературоведении вплоть до конца 1980-х – начала 1990-х годов отсутствовали вовсе – например, разработка вопроса о соотношении модернизма и постмодернизма и пересмотр вопроса об отношении модернизма и не-модернистских направлений, прежде всего реализма.

Всё это обусловило и литературоведческие дискуссии последних лет, и направленность новых работ, в которых преобладает негативный пафос отрицания старых штампов, и проблемные исследования [1, с.3-116; 2, с.19-28; 3, с.182-205; 4].

Вместе с тем новые концептуальные работы, дискуссии далеки ещё от непротиворечивых решений. Не только проблематика, связанная с модернизмом, изменилась и усложнилась в 1980-е – 1990 гг. сравнительно с 1960-70-ми. Изменился самый принцип оценки. Если вплоть до конца 1970-х гг. модернизм рассматривался как дитя социального и духовного кризиса, а «кризис» оказывался, в сущности, синонимом упадка, и искусство модернизма оказывалось во всём уступающим «критическому реализму», не говоря уже о социалистическом, то теперь самое понятие «кризиса», действительно пережитого человечеством в период перед и между двумя мировыми войнами и выразившегося в них, диалектически усложнилось, и в частности, его духовные и эстетические результаты оказались заслуживающими не только негативной оценки [5; 6; 7; 8]. Отсюда необходимость нового прочтения модернистской классики 1900-1930 гг. Это новое, сравнительно недавно в нашей науке определившееся проблемное поле высветило то, что раньше для многих советских исследователей оставалось в тени: преемственность некоторых ведущих течений модернизма, особенно в прозе и поэзии, с реализмом и романтизмом, а не только «разрыв» с классическими традициями; сложный диалог «классического» модернизма 1910-20 гг. с современной не-модернистской литературой. Эта проблематика в большей или меньшей степени свойственна и зарубежной литературоведческой науке.

Здесь, как и в отечественной науке, всё в значительной мере затрудняется, во-первых, недифференцированным, чересчур широко обобщающим употреблением самого понятия «модернизм», во-вторых, нечёткостью, синонимией и путаницей терминов – «модернистский» и «современный», «модернизм» и «авангард», «палеомодернизм», «неомодернизм» и «постмодернизм» и т.д.

Осознание того, что такие заметные в литературе XX в. явления, как футуризм, сюрреализм, экспрессионизм – и роман М.Пруста, Дж.Джойса, В.Вульф, Т.Манна, Р.Музиля, Ф.Кафки – это явления разнородные, различные по целям и намерениям, пониманию литературы, природы и смысла художественной деятельности, а не только по результатам, и что определение их одним словом «модернизм» некорректно, приходит в науку с трудом и далеко ещё не утвердилось. То общее, что якобы объединяет всё это в «модернизм» – осознанное новаторство и критическое отношение к ценностям прошлого, в том числе художественным, – при ближайшем рассмотрении тоже оказывается настолько различным, насколько, в сущности,

различны намерения разрушить и построить, убить и дать новую жизнь, взорвать «старое» – или, сохраняя лучшее, выстроить рядом новое.

Конечно, и здесь с обеих сторон существуют индивидуальные варианты, и всё же общий характер усилий для той и другой группы остаётся именно таким – взаимно контрастным.

И другое. Чем крупнее художник и значительнее произведение, тем сложнее представленный в этом произведении эстетический синтез. И тогда отнесение конкретных артефактов к «общему» модернизму или к совершенно особому (во всяком случае, к «другому») ряду зависит от избранной критиком или читателем точки наблюдения. В одном случае будет видно, что Джойс в «Улиссе» совершенно изменил каноны наррации, образ и позицию и автора, и читателя, способы презентации героя – и всё-таки создал именно роман, т.е. схваченную словом картину жизни и образ человека; и тогда он – не разрушитель классики, а создатель новой классики, нового романа-образца; не член какого-то направления, а «сам себе направление». Так воспринимает «Улисса» замечательный переводчик и, вероятно, лучший у нас знаток творчества Джойса С.С.Хоружий [9, с.363-605]. И можно – если воспринимать небывалые новации, нарастающие от «Улисса» к «Поминкам по Финнегану» как непозволительное нарушение литературных канонов и этикета – видеть в Джойсе разрушителя, который сокращает художественные каноны прошлого не меньше и не иначе, чем Сальвадор Дали, или Маринетти, или А.Бретон.

В первом случае концепция «единого» модернизма рассыпается; во втором абстракция модернистской «общности» берёт верх над художественной реальностью.

Здесь необходимо уточнить самые термины – «движение», «направление», «течение» (и, соответственно, «movement», «trend», «current»), и добавить, что по-разному решаемой проблемой часто оказывается само определение хронологических рамок модернизма, его истоков, как и то, кто именно составляет направление.

Мы считаем наиболее обоснованной точку зрения, которую выражают К.Гильен, Д.Фоккема, Э.Ибш: термин «движение» употребителен, когда речь идёт об общественно-заявленном процессе («sociological process»), когда группа писателей отличается чётким самоопределением, выступает с манифестами не только художественного, но и идеологического характера, с коллективными публикациями, полемикой, осознанным противопоставлением себя и прошлому, и другим, современным группам, – таковы, например, сюрреалисты, футуристы. Если тексты, создаваемые писателями, могут быть определены как литература, а не как декларация о намерениях, то это – литературное направление или течение (literary current). Литературное направление проявляет себя преимущественно в художественных текстах, движение – в действиях, часто внелитературных [10, с.421-422; 11, с.1-2]. Советские исследователи

дователи дифференцировали «направление» и «течение» по признаку общности главных черт и наличию специфических, индивидуализирующих определённую группу художников, характеристик [12, с.233].

Следует отметить современную тенденцию, сказавшуюся у ряда зарубежных исследователей: термин «модернизм» относить к тому роману и поэзии 1900-1920 гг., отчасти 30 гг., который сложился в творчестве Марселя Пруста и Андре Жида, Джеймса Джойса и Вирджинии Вульф, Томаса Манна и Роберта Музиля, Томаса Элиота и Эзры Паунда, и не применять к футуризму, сюрреализму и экспрессионизму – направлениям с другими намерениями и целями, и к этим последним относить термин «авангард». Одним из первых модернизм именно в этом понимании (т.е. как явление, отличное как от вышеназванных авангардистских течений, так и от немодернистской литературы 1910-1930 гг.) концептуально охарактеризовал Г. Левин (1960) [13, с.271-295]. Считая, что осознание эстетической общности этих художников было затруднено тем обстоятельством, что они никогда не заявляли о себе как о движении и не издавали совместных манифестов, исследователи 1960-80 гг. делают определённые выводы уже из этого факта: у этих писателей нет односторонней тенденциозности и социальной «ангажированности», которая заставляла бы их подписывать совместные манифесты, участвовать в пресс-конференциях, прибегать к «провокациям» и хеппингам (как делали футуристы и сюрреалисты); они слишком интеллектуалы и индивидуалисты для того, чтобы вырабатывать общие программы и верить в них, и их невозможно подвести под единый «общий знаменатель». Действительно, эти художники не в ладах со своим обществом и своим временем и относятся к ним сугубо критически, но их критицизм сказывается в скептицизме, неприятии, неучастии, а не в каких-либо общественных действиях: художник противостоит обществу, и его критика мира, равно как и литературы, глубоко индивидуальна и антидогматична [11, с.2-4].

Последнее обстоятельство позволило некоторым критикам провести линию различия между «модернистским» и «современным». Так, Стивен Спендер, журналист, критик и поэт, отличавшийся в 1930 гг. высокой политической активностью (участник войны в Испании на стороне республиканцев, антифашист), в своей работе 1935 г. под характерным названием «Деструктивный элемент» выступает «в защиту политической темы» и обвиняет Элиота и других модернистов в недостаточной «политико-моральной» активности по отношению к «упадочной цивилизации». Позже он во многом пересматривает эти свои взгляды и в работе «Творческий элемент» (1953) отдаёт уже предпочтение творческой силе и личностному сопротивлению индивидуума [14;15], и в качестве синтеза в 1960-е гг. приходит к различению «модернистских» и «современных» художников.

«Современные» (the contemporary) принимают активное участие в жизни современного мира, они становятся на сторону той или другой исторической силы, приходят в прямое соприкосновение с реальностью; они политически ангажированы. «Модернисты» же могут отчётливо осознавать и художественно воспроизводить особенности современного мира, но не принимают его ценностей. Их предпочтения – на стороне искусства, их дело – художественное творчество, а не прямое общественно-политическое действие [16, с.78].

Работа Гарри Левина носит программное название «Чем был модернизм» (хотя для русского читателя большое искушение воспринять её заглавие, «What was modernism», как «Что такое модернизм»). Дело в том, что в 1960 г. Г.Левин воспринимает модернизм как исторически исчерпанное явление: модернизм не «есть», он «был» и действительно сыграл выдающуюся роль в европейской культуре периода между войнами: его роль уже кончена, и он уступил сцену новому: документальному реализму, экзистенциалистскому роману («нуво роман» во Франции), «сердитым молодым людям» в Англии, «битникам» в Америке [13, с.271; 11, с.9; 17, с.25; 18, с.304-324]; частично эти, а более всего другие писатели и явления 1950-60 гг. (Дж.Барт, Т.Пинчон, У.Эко, Дж.Барнс) внесли свой вклад в постмодернизм, который с первого же взгляда представляется литературоведам критикой модернизма, если не полным его отрицанием.

Опираясь на концепцию постоянных «сдвигов» литературных жанров, выдвинутую в 20-е гг. Ю.Тыняновым, исследователи демонстрируют и обратное движение: «авангардные» тексты, ставшие каноном и классикой, вытесняются новым авангардом, который часто черпает приёмы и мотивы из популярной или «забытой» (abandoned) литературы. Так, модернизм заново открыл «плутовский роман» XV-XVII вв., введя в свой роман пикарескного героя (А.Жид, Т.Манн, отчасти и Джойс). Эта постоянная взаимозависимость между классическим и авангардным, старым и новым заставляет современных исследователей разработать представление о литературе как о полисистеме, динамика которой зависит не только от внешних по отношению к литературе причин (история, состояние общества, его идеология и культура), но и от внутрилитературных, «автономных» факторов, в частности, коммуникации писателя и читателя, психологической необходимости, в новизне [19; 11, с.10-11], с одной стороны, и в понятности «кода», с другой.

Таким образом, современная литературная история предстаёт таким наблюдателям как последовательная смена авангардных течений*. При этом происходит переход некоторых авангардных по существу, а не по названию, произведений в признанную литературу или в классику (М.Пруст,

* Здесь снова возникает опасность путаницы терминов. Мы хотели бы внести различие: исторический авангардизм (сюрреализм, дадаизм, футуризм 1900-1920 гг.) – и «авангард» как динамическое понятие, авангардные течения, сменяющие друг друга.

Дж.Джойс, В.Вульф, Т.Манн и др.), после чего наступает смена их новыми, полемичными по отношению к ним, «литературными кодами». Под литературным кодом же понимается система эстетических знаков, используемых художником и опознаваемых реципиентом, на базе чего произведение получает признание в качестве принадлежащего к художественной литературе [20, с.48, 133, 135].

Однако ничто в теоретических представлениях об авангарде, о смене литературных кодов как законе литературе и о процессе «перекодирования» с его причинами и признаками не проходит без полемики и столкновения противоположных точек зрения.

Вслед за русскими теоретиками и пражскими филологами 1920-х гг. (Ю.Тынянов, В.Шкловский, Р.Якобсон, Я.Мукаржовский), зарубежные литературоведы и сегодня признают литературную динамику, появление авангарда (и авангардов, в каждую эпоху своих) следствием борьбы писателей против «автоматизации» художественной речи. «Авангардные» тексты продуцируют новые метафоры, новые конструкции, небывалый словесно-образный строй, что заставляет читателя сосредоточиться на тексте, открыв его подвижность, задуматься над многообразием его смыслов.

Однако заметим, читатель (поймём этот термин широко: это и издатель, и первый рецензент, и критики) далеко не всегда согласен на такие усилия. Семилетняя история борьбы Джойса за публикацию «Дублинцев», до сих пор существующее отношение к «Улиссу» как трудному и непонятному тексту и, наконец, до сих пор по-настоящему не начавшаяся читательская история «Поминков по Финнегану» – свидетельство этому.

Сам художник как собственный читатель опережает своих современников. И свидетельство этому снова находим у Джойса: первый его большой роман, «Стивен-герой», был им полностью переработан – и переработан в сторону «утруднения» текста. Ещё более радикально «утруднялся» «Улисс», как показывает С.С.Хоружий.

Получается, что в случае Джойса закон коммуникации писателя и читателя как будто полностью нарушен: Джойс совершенно не заботится о читателе, а если и осознаёт его ожидание и расчёт на знакомое, то отвечает на это «протеическими» имитациями и пародированием всех известных и малоизвестных литературных стилей. Виртуозность и большой объём этих имитаций в «Улиссе», думается, призваны оттенить, насколько по-другому пишет Джойс «от себя», Джойс «настоящий».

Всё это не может не привести к соображению, которое пока можно назвать лишь предварительным выводом: если авангард – это постоянная, возникающая в каждую эпоху, «автомодернизация» литературы, то модернизм и прежде всего модернизм Джойса – это радикальная автоматодернизация, совершённая с особой энергией в области эпической прозаической

формы (рассказ, роман, мифопоэтический эпос – «Дублинцы», «Портрет художника в юности», «Улисс», «Поминки по Финнегану»). Стихи Джойса и его пьеса такой радикальной новизны не обнаруживают.

Если для таких теоретиков, как Эко, Фоккема, Ибш модернизм 1900-1920 гг. – это авангардистское направление, дождавшееся серьёзного изучения лишь тогда, когда перестало быть авангардом, «посмертно», то их оппоненты в конце 1980-90-х гг. возражают против «весьма проблематичного смешивания понятий «авангард» и «модернизм», хотя и признают, что их обшность – в поисках современного искусства, в «чувствительности к модерну»; модернизм – «реактивное образование» (реакция на символизм, реализм, натурализм), но смешивать его с авангардными течениями было бы недопустимым «редукционизмом» [21, с.31,53,163] (уменьшением своеобразия, упрощением, сведением к одному и тому же).

При всём этом исследователь, пишущий о модернизме в 1997 г., признаёт, что и на сегодняшний день «понятие «модернизм» не обозначает единого направления и является малоподходящим ярлыком» для художественного опыта, рождённого переживанием кризиса [22, с.98].

Нам импонирует у Р.Шеппарда острое чувство невозможности «слепить вместе» (to lump together) творчество таких художников, как Пруст – и дадаисты, Т.Манн – и сюрреалисты [23, с.2-51], которое он разделяет с другими авторами [21, с.163]. Полемика, что особенно важно, идёт не только о формулировках, но о самом способе анализа, при котором «экспериментальные или трудные модернистские писания рассматриваются как нечто однородное, а не как разные способы языкового отклика на многоуровневое, глубокое, и во многих случаях вызывающее растерянность и угнетённость чувство кризиса культуры». Более того, ущербным критику кажется сосредоточенность исследователей на «зримой экспериментальной поверхности текста»; когда это не сопровождается столь же пристальным вниманием к тому серьёзному переживанию, «которым порождается сама необходимость в эксперименте» [22, с.99]. Шеппард считает, что в этом случае филологи превращают «модернистское языковое экспериментирование в явление гораздо более спокойное, ассимилируют модернизм с почти не отмеченным болью, более игровым постмодернистским экспериментированием», с которым, в некоторых его проявлениях, модернизм имеет несколько общих поверхностных черт [23, с.39-41].

Сопоставительную картину основных черт модернизма и постмодернизма представил в своё время Ихаб Хассан. Его схема несколько иронична и написана слишком крупными мазками (т.е. многое важное пропущено), но цитируется очень широко. Поэтому представляется целесообразным предложить к ней некоторые коррективы, показав, каковы основные характеристики семантической и поэтологической системы модернизма у

тех современных учёных, которые хотят добиться полноты обзора, и по мере сил дополнив их собственными наблюдениями.

Совершенно очевидно, что всё это зависит, во-первых, от датировки модернизма, т.е., в конечном счёте, от отбора художественного материала, и, во-вторых, от доверия к объясняющей способности самого термина и от его соответствия реальным литературным явлениям.

Д.Фоккема и Э.Ибш относят начало модернизма к 1890-м гг., к произведениям А.Жида 1895-97 гг. Уже в них отвергается не только реализм, но и символизм и появляется характерный модернистский герой: «интеллектуальное животное», одинокое, ни с чем себя не связывающее, «способное на всё, всё презирающее» (А.Жид) [11, с.16].

Как мы видим, здесь сказано достаточно распространённое представление о том, что для модернизма характерен «антигерой, маргинальная фигура, аутсайдер» [24, с.179]. Но выделить это как универсальную черту модернизма вряд ли возможно. Герои Джойса, Пруста, Вирджинии Вульф даже в ранний период модернизма (1900-1914 гг.) не укладываются в эти рамки: маленькие люди «Дублинцев», художник, серьёзно намеренный отразить мир, в «Портрете художника в юности» Джойса, художник, исследующий жизнь чувств, у Пруста, интеллектуальная элита у Вульф – не «маргиналы».

Расцвет модернизма относят к 1910-1930 гг. В этом смысле программной является формулировка, которую Фоккема и Ибш выносят даже в название своей монографии: «Главное направление в литературе 1910-1940 гг.» Для Фоккемы последней датой модернизма является «Доктор Фаустус» Т.Манна (1947). Для М.Чефдор, К.Гринберга, М.Декодена модернизм начинается с 1885 г., и даже ещё раньше, с середины XIX в., с поэзии Бодлера, прозы Флобера [25, с.19; 26, с.1-5; 27, с.25-30]. Естественно, «определителем» становится тогда не только герой, а общее изменение отношения литературы к реальности, как и изменение художественного языка (кода). На первое место ставится борьба художника за независимость искусства и одновременно – углубление в не существовавшие раньше для искусства аспекты реальности; подчёркивается не столько то, что модернизм отвергает, сколько соединение в нём нескольких традиций, например, эстетизма, «позднего» реализма и натурализма [25, с.17-24].

Таким образом, в работах теоретиков постоянно наблюдается некое колебательное движение: опровергается расхожее «школьное» представление о модернизме, который якобы «разрушает все художественные ценности прошлого» [28, с.11-12]*, (которое, очевидно, строится в основном на сюрреализме и футуризме, причём совершенно не «прочитывается»

* Особенно выразительна формулировка: «Модернизм, особенно на первых этапах своего развития, носив деструктивный характер; спостерігається руйнація усталених літературних норм».

большой европейский и американский роман, Джойс, Вульф, Фолкнер, и поэзия – Элиот, Паунд, Рильке, «имажисты»); в противовес этому высвечивается усвоение модернизмом всех художественных ценностей прошлого – от античности до импрессионизма, что при забвении постоянной полемики этих художников с предшественниками, тоже ведёт к односторонней неверности общей картины. Очевидно, причина – в недифференцированном и недиалектическом подходе к реальной сложности этой художественной культуры, а также в том, что «обобщённый» взгляд нередко предшествует детальному анализу произведений или заменяет его.

Современные теоретики модернизма, выделяющие в качестве первого его определителя нового героя, именуют основным свойством всей системы деперсонализацию или децентрализацию. Это касается как образа героя, так и образов автора и рассказчика. Этот термин – с положительной коннотацией – употребляет Андре Жид в «Фальшивомонетчиках»: «анти-эгоистическая сила децентрализации». Человек, не ставящий себя в центр собственного жизненного опыта и переживаний, счастлив: «Я никогда не чувствовал себя столь интенсивно живущим, как в моменты, когда убегаю от самого себя и становлюсь неизвестно кем» [29, с.68]* – говорит писатель Эдуард, герой «Фальшивомонетчиков».

В «Дневнике о «Фальшивомонетчиках» (1919-1925), содержащем размышления Жида об искусстве романа и обсуждение процесса его создания, много совпадений с дневником и мыслями Эдуарда, мотив деперсонализации развивается, и высшей точкой становления художника оказывается забвение себя; это не только эстетический, но и этический момент, то, что позже философ Симона Вейль и вслед за ней Айрис Мердок назовут «вниманием» к людям – основой нравственной жизни человека [30, с.9].

Но речь идёт не об обезличивании как потере индивидуальности. Одной из главных форм этой деперсонализации для романиста-модерниста (Жид, Пруст, Джойс) является растворение себя в процессе творчества или наблюдения самой жизни. Обратим особое внимание: именно это свойство, полное перевоплощение, «вчувствование» в изображаемое, романтики (Джон Китс, назвавший его «негативной способностью», Колридж) открыли у Шекспира и сочли важнейшей художественной ценностью. Модернисты подхватили эту традицию. Поглощённость искусством, не «потребляемым» (как у героя знаменитого романа Гюисманса «Наоборот»), а создаваемым – также антиэгоистический, и не только эстетический, но и этический момент [31, с.66].

Парадоксальным образом эта «децентрализация» или «деперсонализация» подтверждается в фигуре героя, казалось бы, меньше всего деперсона-

* Мы читали английский перевод прозы А.Жида, но наш перевод цитат везде сверен по французскому оригиналу. Мы учитываем и русский перевод «Фальшивомонетчиков», но в цитировании прибегаем к собственному.

лизированного – это Марсель в «Поисках утраченного времени» Марселя Пруста. Этот образ максимально индивидуализирован детальным, тонким и вместе с тем масштабным изображением процесса восприятия им мира: эпический размах цикла из 7 романов – и всё вокруг его воспоминаний и его видения! Но именно детальность этого изображения может быть охарактеризована как «деперсонализированность» героя; Марсель – это то, что он видит и слышит, понимает и вспоминает, это льющийся через его сознание поток жизни, и это – муки и радости каждого человека, умеющего чувствовать и думать: Пруст, по его признанию, ищет не деталей, а закономерностей в этой области, области душевной жизни человека [32].

Думается, можно сформулировать вывод о некоем модернистском парадоксе: максимальная индивидуализация и максимальная «деперсонализация» представляют собою диалектическое единство. («Деперсонализация» касается и образа повествователя: Джойс с особой силой выразил общую для модернистов тенденцию деперсонализировать его или наградить ироническими масками, «снять» его роль в пользу «самопоказа» героя; это касается и «я» у Пруста, не повествующего о себе, а демонстрирующего «сцену» своего сознания).

Столь же диалектично единство противоположностей в области модернистской этики героя. Да, «раствориться в другом» – высокий антиэгоистический принцип. Больше того, А.Жид, один из отцов модернизма, обвиняет символистов в том, что они этически не правы: их поэзия – убежище от жизни, они погружены в эстетику и забыли об этике [33, с.28-29]. Вместе с тем писатель столь же настойчиво развивает мотив относительности всякой этики. «... Ничто не является добром для каждого, но только относительно, для определённых людей; ... ничто не является истиной для всех, но только относительно для человека, который верит в это; ... нет ни метода, ни теории, которые были бы приложимы одинаково ко всем...» [29, с.175-176].

Этот модернистский этический релятивизм, в котором, если рассуждать на уровне «поисков истины», есть, к сожалению, немало правды (для некоторых социальных систем даже вечные ветхо- и новозаветные истины-заповеди «не убий» и «люби ближнего» не существовали: убивать следовало всех, кто «не с нами», а любить лишь «своих»), выразился не только в образах персонажей, но и в способе повествования, и в самой композиции романа «первого модерниста». Для героев Жида выход в том, чтобы сохранять если не свободу действия (писатель осознаёт силу давления обстоятельств, мешающую этому), то свободу мысли, искренность, «аутентичность» [29, с.180] и личную ответственность.

В композиции же и в способе повествования, строящихся на сопоставлении восприятий, свойственных разным героям и даже разным ипоста-

сям одного «я», этическая относительность связывается с относительностью интеллектуальных оценок, познания, отсутствием убеждения в существовании одной-единственной истинной картины реальности. Эта черта позже получит название «эпистемологической или познавательной неуверенности» («epistemological uncertainty»), и многие теоретики припишут её по преимуществу постмодернизму [34, с.28-30; 35, с.81-98; 36, с.25; 37, с.59; 38, с.290-293]. Тем более знаменательно, что Д.Фоккема и Э.Ибш, в равной мере теоретики и постмодернизма, и модернизма, убедительно показывают, что она составляет одну из мировоззренческих и эстетических основ именно модернизма [11, с.34]. Разумеется, постмодернизм сильно видоизменил её.

Эпистемологическую неуверенность объясняют как «радикальное сомнение в познании и бытии» [34, с.28], т.е. отношение к любому постигаемому смыслу как к загадке, проблеме, которая допускает множество решений и вряд ли может быть раз и навсегда «закрыта».

Эти общие для романа модернизма принципы можно проиллюстрировать романом А.Жида «Тесные врата» (1909). А.Жид, воспитанный в столь же строгих принципах протестантской христианской этики, как Джойс – в католичестве, в процессе своего художественного становления, тоже как Джойс, пережил сомнение и жажду освобождения от давления ханжества и фанатизма в этой этической системе. Вопросы и знаки сомнения, поставленные Жидом над поведением образцовой христианки, составляют не только интеллектуальный, но и эмоциональный «нерв» романа. Что именно сделала Алиса: совершила подвиг веры или, в безумной гордыне, разрушила данное ей и Жерому Богом? История, рассказанная Жеромом, только с первого взгляда кажется совершенно определённой, а детальное изображение метаний героини – исчерпывающе объясняющим всё. На деле же и любовь героев, и их религиозное чувство, их интеллектуальный процесс – всё погружено в «туман». Гаврский морской туман, зимний туман в Париже, летний утренний туман в нормандском поместье, где лишь осенью «далеко видно» – не случайно повторяющиеся пейзажные лейтмотивы-метафоры в романе. Страстная, полная религиозно-этических размышлений переписка героев, в которой они, казалось бы, полностью объясняют друг другу свои чувства, приводит их лишь к выводу, что каждый «писал письма самому себе» [39, с.46-47]. Повествование, классически ясное по стилю, синтаксису, композиции, построено на совершенно модернистской концепции эпистемологической неуверенности. Да и само сочетание традиций и ценностей классического романа и радикального внутреннего изменения в нём, отказ от концепции познаваемости – характерная черта модернизма.

Открытость и множественность возможных осмыслений сказывается в модернистской классике в таких повествовательных и композиционных ходах, как введение в одно произведение разных модусов повествования

(«от первого и от третьего лица, устная речь, «исповедь», письмо, дневник, записки и т.д.); разных голосов, разных масок рассказчика; разной «оптики» у одного и того же героя. Событие (не только в смысле одноразового приключения, а в смысле «события жизни», самой жизни героя как события) показано с разных точек зрения не только разных рассказчиков, но и одного героя, ведь это может быть уровень его понимания жизни «тогда» и «теперь», его меняющееся «я»: отсюда множество коррекций, уточнений, возражений самому себе – даже когда мы слышим голос одного героя и видим происходящее его глазами.

Здесь наблюдается прямой диалог некоторых модернистов (прежде всего М.Пруста) с философией Анри Бергсона, для которого тканью психической жизни являлась «длительность» (*durée*), непрерывная изменчивость переходящих друг в друга состояний – «живое» время, «радикально отличающееся от механическо-физического времени» [40, с.53].

Последнее очевидно связано с изменившейся философско-художественной концепцией времени в романе – как времени субъективного, пережитого, психологизированного, а не как некоей объективной данности.

Отсюда столь характерные для модернистов «поиски утраченного времени», переживание прошлого как настоящего, совмещение «прежнего» и «сегодняшнего» дня: (не только в эпопее М.Пруста, но и в «Миссис Дэллоуэй» и «На маяк» Вульф, и в «Шуме и ярости» и других романах Фолкнера, и в «Человеке без свойств» Музиля; у Джойса это в зародыше появляется ещё раньше в рассказах уже 1904-1911 гг.). Всё это также множит картину реальности, снимает уверенную единичную версию «правильного варианта».

В результате романы модернистов 1910-1930 гг. допускают множественное прочтение и значительное расхождение интерпретаций – от прочтения их как образцов классического реализма или символизма до осознания их модернистичности. Так, «На маяк» В.Вульф прочитывался известными критиками то как символистское [41, с.215-216], то как реалистическое изображение действительности [42, с.528], находящееся в рамках того «главного течения» английской литературы, которое Ф.Р.Ливис назвал «Великой Традицией» [43, с.295-298]; даже «модернистское» прочтение включает многие оговорки [44, с.149-168].

Для А.Жида, начиная с его «Болот» 1895 г., интерпретация произведения – дело читателя, и она может быть какой угодно. В «Фальшивомонетчиках» писательское самосмысление Эдуарда приводит его к выводу, что «каждый индивидуум должен рисовать себе персонажей согласно своему собственному воображению», и поэтому романисту не следует стремиться к слишком точному описанию [29, с.70]. Сегодняшний теоретик модернизма и постмодернизма признаёт, что «Фальшивомонетчиков»

можно читать и как реалистический документальный (мы поправили бы: квази-документальный) роман о подростках-лицеистах, решившихся пустить в оборот фальшивые деньги, чтобы шантажировать своих родителей, т.е. как произведение, впервые поставившее социальную тему новой (немотивированной) детской преступности, – и как типично модернистский роман о романе: в самом тексте заключены указания, что следует воспринимать в нём и «другую референционную информацию», и его «метаязыковые аспекты могут быть замечены лишь при его модернистском декодировании» [11, с.191-192].

Метаязыковой аспект – это комментарий художника к создаваемому им, включённый в произведение: обсуждение того, каковы особенности литературного творчества, в ходе самого этого творчества. Это – отличие прозы Жида и в 1890-е гг., и в 1914 г. (роман «Подземелья Ватикана»), и в 1920-е гг. – черта-спутник и формирующегося, и зрелого модернизма. Дневник – писательский комментарий Эдуарда в «Фальшивомонетчиках» – параллель к таким же запискам самого Жида («Дневник о «Фальшивомонетчиках»). Разница жанров при сходстве содержания – писательские записки реального человека и часть романа, речь вымышленного персонажа – подчёркивает новизну этой модернистской черты. Да, страницы писательского самоосмысления встречались в художественных произведениях и раньше (хрестоматийный пример – главки-вступления к каждой части в «Истории Тома Джонса, Найдёньша» Филдинга). Но теперь они структурно не отделены от романа, теоретическая часть никак не противопоставлена художественному вымыслу, сюжету, а напротив, интегрирована в него, является «вторым сюжетом», может быть, важнейшим.

Вот почему «Фальшивомонетчики» – это «роман о романном, роман романов» («le roman de romanesque, le roman des romans»), по мнению одного из французских критиков, – или, при другом взгляде, «антироман», «роман о романе, который не состоялся» (оценка Сартра, противника модернизма) [11, с.202-203].

Этот метаязык внутри системы, построенной на первый взгляд с помощью привычного языка литературы*, для модерниста наибольшая ценность произведения: «В этом блокноте содержится постоянная критика моего романа: больше того, любого романа, романа вообще. Подумайте, как интересна была бы такая записная книжка Диккенса или Бальзака ... история произведения – его становление! Это было бы потрясающе ... интереснее, чем само произведение» [29, с.170]. Герой «Фальшивомонетчиков» Эдуард, сделавший эту запись, утверждает: «В моём романе

* Под «языком литературы» понимается не конкретный национальный язык, а принятая в литературе система средств, в данном случае прежде всего наличие вымышленных героев, сюжета, приёмов композиции.

нет сюжета» [29, с.170]. Следует понять: вот эти размышления и есть истинный сюжет, истинная тема.

Но если так – зачем роман? Достаточно было бы записей о литературе, типа «Ни дня без строчки» Ю.Олеши (написанных тогда, когда художественная проза им уже не создавалась, как бы вместо неё)^{*}. Внимательный читатель, однако же, заметит переключку между высказыванием Эдуарда – и построением романа А.Жида. Эдуард подчёркивает, что его искусство направлено на реальность, что он хотел бы схватить словом то, что есть в действительности. А.Жид осуществляет это, вводя в роман «человеческий документ» – «подлинные» записки героя, и притом записки, содержащие культ подлинности (дневники Диккенса и Бальзака, Флобера и Достоевского лучше, чем их романы) и самим героем противопоставленные сочиняемому им роману, как правда – вымыслу.

Таким образом, модернист отнюдь не отказывается от романа как художественной формы, но ему нужна человеческая подлинность, он преследует новую цель – собрать документы сознания, создать «театр сознания», открытый перед читателем.

Но ведь эта «подлинность» – мнимая, созданная автором; и все герои, чьи «документы» насыщают роман – Бернар, рассказчик, и самые события и «картина действительности» – это фикция, вымысел. Сюжет – и в «Фальшивомонетчиках», и ещё в предшествующем романе «Подземелья Ватикана» – мало – или совсем невероятен (в «Подземельях» он строится вокруг слухов о похищении масонами папы Льва XIII, что вызывает мотивированное убийство имморалистом Лафкадио другого героя, энтузиаста, бросившегося на помощь папе).

Это именно метаязыковой комментарий призван создать иллюзию реальности, и именно в качестве реальности он противопоставлен беллетристической иллюзии – сюжету, интриге. Так создаётся та игра с реальностью и иллюзиями, которая призвана пошатнуть уверенность читателя в том, что он, привыкший к определённым условностям восприятия, знает, «как надо» и «что есть что» в литературе и в жизни. И везде «метаязык» обнаруживает внутренние пласты сознания героя или рассказчика и создаёт новую по сравнению с сюжетом и сложно связанную с ним систему смыслов.

Но особенность модернизма, обрисовавшаяся у А.Жида как его первого создателя, заключается также и в том, что рядом с новациями в композиции и трактовке человека, рядом с метаязыковым комментарием и другими чертами нового кода используется также код прежних романских поэтик, классического романа XVIII и XIX вв.: наличие сюжета с приключениями, введение героя-пикаро или авантюриста, повествовательный тон

^{*} Ю.Олеша рассматривается зарубежными критиками как один из самых заметных русских модернистов 1920-х гг. Упомянутые записные книжки создавались в 1956-60 гг.

«беседы с читателем» и иронические обертоны этой беседы. В «Фальшивомонетчиках» читаем: «И тут непроницательный автор останавливается, чтобы перевести дух, и спрашивает себя с некоторым беспокойством, куда может привести его повествование» [29, с.195].

Конечно, на уровне содержания высказывания здесь можно усмотреть эпистемологическую неуверенность, как это делают Фоккема и Ибш [11, с.193], но на уровне поэтики и стиля – это имитация классического обращения к читателю, характерного для романа и XVIII, и XIX в., и реалистического, и романтического, и в стихах, и в прозе, и чаще всего шутивного:

«Но тут с победою поздравим
Татьяну милую мою
И далее свой путь направим,
Чтоб не забыть, о чём пою...»

И далее, как все помнят, просьба к музе – «не дай блуждать мне вкось и вкривь». Неужели и у Пушкина была эпистемологическая неуверенность модерниста?! А он ещё ссылается при этом на классицизм («Я классицизму отдал честь»); т.е. и в этом, и в других местах «Евгения Онегина» можно увидеть то же, что мы наблюдали в тексте классического модернизма: обращение к прежним художественным системам и обсуждение с читателем своей поэтической стратегии.

Но разница в том, что в классике обычно проницательный автор подтрунивал над непроницательным читателем или что-то разъяснял ему. Сомнения о «блужданиях вкось и вкривь» не относились к возможности рассказать твёрдую правду о героях и о жизни. Здесь же – «непроницательный» или «непрозорливый» автор (*imprevoyant*, в английском переводе *indiscerning*), а сомнения носят именно эпистемологический и этический характер – сомнения относительно мотивов поведения героев, за которыми сам «дьявол наблюдает с изумлением» [11, с.54] и которые «чувствуют лишь то, что они воображают, что чувствуют» [11, с.68].

Но помимо этой неуверенности, здесь видится и иное. Стилизация старинной романной условности – фон, на котором виднее новые черты модернизированного романного кода, её функция – усиление, подчёркивание этих новаций. Кроме того, и другие элементы этой прежней системы переосмыслены так же, как всезнающий автор превращается в непроницательного.

Так, герой-пикаро из фигуры в социальном и этическом смысле маргинальной превращается в модернистском освещении в фигуру, ценностно превосходящую обитателей благополучного мира; этот процесс подробно проанализирован в одной из недавних работ о романе Джуны Барнс «Найтвуд» (1936) [24, с.179-189], где именно такие герои – богема, лесби-

янки, трансвеститы, «трикстеры»^{*} – показаны в подробном эмоционально-психологическом освещении как люди, не лишённые ни чувств, ни ума и достойные сочувствия и жалости.

Т.С.Элиот, написавший предисловие к этому роману, видит в нём поэтичность и трагизм, – и это, безусловно, модернистский взгляд на вещи. Герои А.Жида также выделялись его критикам как имморалисты («Имморалист» – программное название его романа 1902 г.), неправомерно выдвинутые в центр внимания художника и публики; такие же упреки делались в адрес Валери Ларбо, Джуны Барнс (писателям, бывшим в контакте с Джойсом).

Черты маргинального героя, если не в прямом смысле пикаро и трикстера, усматриваются некоторыми критиками в образах Блума и Молли у Джойса.

Модернистский роман, выводящий впервые на авансцену таких маргинальных героев, мог прочитываться и прочитывался критиками двояко, особенно критиками 1920-30-х гг. Одни видели в них реалистическое отражение жизни «дна» и «полусвета», романы о совершившихся или задуманных преступлениях. Другие – воплощение модернистского кода, по которому герой такого плана должен восприниматься не как буквальное изображение носителя преступной или низменной психики, а как этюд о произвольности, непредсказуемости, «а-детерминированности» работы человеческого сознания**.

Другими словами, и этот аспект модернистского романа (трактовка героя), как и рассматривавшиеся выше, даёт возможность для различных интерпретаций. И это потому, что, как хотелось подчеркнуть на примере стилизации старинных романов условностей, писатель-модернист разрабатывает то, что в постмодернистской теории получило название «двойной код». Д.Фоккема показывает, что двойное кодирование – характерное именно для модернистов (а не только для постмодернистов) художническое поведение: применение различных художественных систем, казалось бы, оспаривающих друг друга, но так, что они – иногда иронически – друг друга взаимно освещают, подчёркивают. Каждый читатель знает, как широко это применяется Джойсом.

* Трикстер – обманщик, хитрец, ловкач – определение, данное герою-пикаро в 1895 г. журналом «The Bookman». Такое понимание существенно меняет представление о герое пикарески как о гоге – мошеннике. Сегодня термин «трикстер», применявшийся известными психологами как обозначение одного из человеческих архетипов (трикстер – герой различных мифологий, включая Одиссея), применяется достаточно широко и для обозначения персонажей маргинального мира.

** Употребляя слово «а-детерминированность» вместо более привычных вариантов (например, недетерминированность), мы хотели подчеркнуть, что оно не просто обозначает «неопределённость», «необусловленность», но и противопоставлено термину «детерминированность» как известной категории реалистической эстетики.

Действительно, образ Блума читают и как изображение маленького человека сродни героям романа XIX в., и как образ «*Notman / Everyman*», и даже как горькую картину мерзостей мешанской жизни, «пародию на человечество» (советская критика) [45, с.198; 46, с.381].

Для каждой из трактовок есть большие или меньшие основания, но ни одна не исключена полностью, и перспектива для дальнейшего понимания открыта. Таким образом, двойное кодирование не только воплощает познавательное сомнение, но открывает читателю бесконечность «проблемы смысла» [47, с.226] как необходимость дальнейших познавательных усилий; в этом видится отличие от постмодернизма, в котором «сомнения» переходят в отрицание.

С А.Жида начинается сложное отношение модернизма к возможностям художественного психологизма. Писатель вместе со своим героем Эдуардом считал, что психологические объяснения ограничивают возможности художника, как и в целом свойственный реализму детерминизм, при котором человек определён социальными обстоятельствами и временем, они – причина, психика и поведение – следствия. Человек не может быть вписан в определённую роль, его нельзя до конца объяснить и понять, «сюжет» его жизни включает в себя бесконечные превращения конца в новое начало.

Поэтому оправдана любая искусственность в обрисовке персонажей; параллели и рассчитанные контрасты, немотивированные неожиданности и отсутствие окончательных выводов о человеке и его судьбе. В «Фальшивомонетчиках» пара Эдуард-Бернар со- и противопоставлена паре Роберт-Оливье; два последних – соученики; и многие другие персонажи – воспитанники одной школы, что трактуется как повод для обнаружения их сходства. Здесь немало иронии по отношению к концепции детерминизма – сходство, определённое общими жизненными условиями, то оборачивается нарочитой, подчёркнутой художественной стилизацией, то разрешается непредсказуемыми, ничем и никак не обусловленными акциями. Всё это будет в наши дни подхвачено и использовано в «Расцвете мисс Джин Броди» М.Спарк: игра единством, сходством и различиями школьниц, отнюдь не объяснимая условиями существования и историческим моментом, а только, как и у Жида, «учителем», личностным влиянием.

О человеке нельзя сказать финального решающего слова, а значит, и такое акцентированное место романной композиции, как финал, должно быть пересмотрено.

Отсутствие финала – одна из характерных черт романов модернизма. Почти все они кончаются какой-нибудь незначительной фразой – либо случайной репликой героя, либо не подчёркнутой, незаметной деталью поведения героя или рассказчика: вместо замкнутости, завершённости «отрезка жизни» – открытость, говорящая о продолжении потока жизни за пределами романа, который включён в этот поток. Сравним, например,

концовки романов Диккенса, в которых рассказаны все судьбы всех героев, или даже финальную фразу Растиньяка в «Отце Горио» Бальзака, полную значения (война Парижу, война обществу объявлена) – и концовку «Фальшивомонетчиков» А.Жида: «Мне бы хотелось поближе узнать м-сье Калюба». (Этот Калюб удостоился разве что двух беглых упоминаний в тексте романа и никакой роли ни в его сюжете, ни в его философии не играет). Или концовка одного из романов Пруста: «Спасибо, Франсуаза... Выйдите на минутку, я вас сейчас позову» [48, с.395].

Эта «незаконченность» приобретает у Джойса особую глубину, не только включая роман в жизненный поток, но и выражая философию принятия жизни со всей её трудностью, неуправляемостью и даже порою неприглядностью («Улисс», последняя глава «Пенелопа»).

Вариацией этого «отсутствия конца» является такая парадигма заключительного абзаца романа, которую хочется назвать «снятием пафоса», каким бы он ни был – трагическим, лирическим, философским. Подчёркиваем, речь идёт не об отсутствии страдания, не об отказе от высокой эмоциональной напряжённости финала, а именно о второй «концовке после концовки», которая снимает пафос как приподнятость. Яркий пример – финал романа А.Жида «Тесные врата» (1909). Горькая история любви, в которой оба любящие непонятны не только друг для друга, но и понимание каждым самого себя, едва лишь достигнутое, тут же подвергается сомнению; история то ли религиозного подвига, принесения себя в жертву, то ли болезненной мании, причём в жертву приносится именно другой, – окончательного ответа нет ни у героя-рассказчика, ни у автора, и читатель должен сам множить решения-интерпретации – кончается как будто подобающей случаю сценой разговора героя с сестрой умершей героини:

«... она ... опустилась без сил на стоявший рядом стул, закрыв лицо руками; мне показалось, что она плачет ...»

Но это ещё не последняя фраза. А последняя такова:

«Вошла служанка, держа в руках лампу»[39, с.71].

Эти концовки после концовки, отсутствие торжественного финального аккорда, который всё разрешил бы – «контрфинал» по сравнению с нормами классического романа – подчёркивают то «познавательное сомнение», на котором строится весь роман.

У Джойса в «Улиссе» финальное «да», «женское слово», приятие жизни, вставлено в такой поток путаной женской мыслеречи, где оно повторяется сотни раз по незначительным поводам, так, что пафос и эффект окончательности и выделенности этой истории из потока жизни тоже снимаются.

Итак, многообразное преодоление условностей реалистического романа было у модернистов проявлением ориентации их искусства на жизнь,

а не «бегства» от неё, как порою считалось, и это видно уже у первого из создателей модернистского романа – А.Жида.

Модернист, не претендуя на полноту картины мира, цельность, по-новому ограничивает материал романа: у него охват действительности – не эпоха или период, не жизнеописание, пространство – не страна или страны; время может быть одним днём («Улисс» Дж.Джойса, «Миссис Дэллоуэй» В.Вульф), пространство – одним городом (Лондон у Вульф, Дублин у Джойса), загородным домом, поместьем, квартирой («Тесные ворота» А.Жида), санаторием («Волшебная гора» Т.Манна), школой («Смятение воспитанника Терлеса» Музиля, 1906, «Портрет художника в юности» Джойса).

Вместе с тем ограниченность места и времени и отказ от позиции «всезнающего» автора сочетается в классике модернизма с внутренней широтой произведения; оно строится как художественное высказывание, касающееся не мелочей и частных, а всеобщих законов жизни, не деталей, а закономерностей, как писал Марсель Пруст. Это достигается как использованием парадигм и «архетипов» мифа («Улисс» Джойса, «Иосиф и его братья» и «Доктор Фаустус» Т.Манна), так и подробнейшей «сагой» личной психической жизни героя, которая втягивает в себя всё, с разной (субъективной) мерой внимания – от искусства до истории, от прошлого до настоящего (в обсуждении, диалогах, обдумывании, записках – и в «осколках», летучих фрагментах работы сознания). Таким образом, история так же психологизируется, как и время – предстаёт не как очерк или панорама, созданная безличным и всезнающим автором, а как нечто лично пережитое – как дело Дрейфуса или первая мировая война, в особенности 1916 год, у Пруста или история Ирландии у Джойса.

Бытует мнение, что эта психологизация и персонализация действительности и времени достигается целиком за счёт техники «потока сознания» (Пруст, Джойс, В.Вульф, Фолкнер), а поток сознания – это хаотическая, бессистемная стенограмма работы мозга. Возражения против упрощений, связанных с этой концепцией, находим у лучшего в нашем пространстве знатока «Улисса» Джойса, С.С.Хоружего: он показывает и степень и ходы организации этого якобы свободного «потока», и наивность представлений о том, что «поток» натуралистически привязан к конкретному «я» [9, с.474-483]. Вместе с тем связь этого принципа с достижениями художественного психологизма прошлого и углубление этих достижений, новые художественные открытия в этой области – также характерная черта «большого романа» модернизма [49, с.118-123].

Роман модернизма давно уже интегрирован в мировой литературный процесс как его классика. Представляется, что восприятие модернизма как «хаоса» и «разрушения», при котором на шедевры истории романа переносятся характеристики, относящиеся к другим направлениям, и ярлык «модернизм» недифференцированно приклеивается ко всем этим направлени-

ям, свидетельствует о некотором отставании такой литературоведческой позиции от реальной жизни литературы.

Цитированная литература

1. Затонский Д. Какой не должна быть «История литературы»? // Вопросы литературы. – 1998. – №1.
2. Денисова Т. Феномен постмодернизму: контуры й орієнтири // Слово і час. – 1995. – №2.
3. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы. – 1996. – №3.
4. Якубович А. Магическая вселенная. – М., 1995.
5. Адмони В. Поэтика и действительность. – Л., 1975.
6. Затонский Д. Что такое модернизм // Контекст. – М., 1975.
7. Зверев А. Модернизм в литературе США. – М., 1979.
8. Урнов Д., Урнов М. Литература и движение времени. – М., 1978.
9. Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале // Джойс Дж. «Улисс» (роман). Часть 3. Комментарии. «Улисс» в русском зеркале. – М., 1994.
10. Guillen C. Literature as System: Essays toward to Theory of Literary History. – Princeton, 1971.
11. Fokkema D., Ibsch E. Modernist conjectures: A Mainstream in European Literature, 1910-1940. – L., 1987.
12. Гуревич А. М. Направление и течение // ЛЭС. – 1987.
13. Levin H. What was modernism // Refractions: Essays in Comparative Literature. – N. Y., 1966.
14. Spender S. H. The Destructive Element. – L., 1935.
15. Spender S. H. The Creative Element. – L., 1953.
16. Spender S. H. The Struggle of Modern. – L., 1963.
17. Faulkner P. Modernism. – L., 1977.
18. Hassan I. The Culture of Postmodernism // Modernism: Challenges & Perspectives. – Urbana, 1986.
19. Even-Zohar J. Papers in Historical Poetics. – Univ. of Tel-Aviv, 1978.
20. Eco U. A Theory of Semiotics. – Bloomington., 1976.
21. Huyssen A. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture & Postmodernism. – L., 1986.
22. Sheppard R. Modernism, Language & Experimental Poetry: On Leaping over Bannisters & Learning how to Fly // The Modern Language Review. – Jan. 1997. – Vol. 92. – Part I.
23. Sheppard R. The Problematics of European Modernism // Theorising Modernism: Essays in Critical Theory / Ed. by S. Giles. – L., N.Y., 1993.

Раздел 2. Теория литературы

24. Reisbaum M. A. «Modernism of Marginality»: the link between James Joyce & Djuna Barnes // *New alliances in Joyce's studies: «When it's aped to foul a defian»* / Ed.by B.Kime Scott. – Newark., 1988.
25. Greenberg C. Beginnings of Modernism // *Modernism: Challenges & Perspectives.* – Urbana, 1986.
26. Chefdor M. Modernism: Babel Revisited? *Modernism: Challenges & Perspectives.* – Urbana, 1986.
27. Decaudin M. Being Modern in 1885, or, Variations on «Modern», «Modernism», «Modemite». *Modernism: Challenges & Perspectives.* – Urbana, 1986.
28. Ковбасенко Ю. І. Поняття про модернізм та авангардизм у літературі й мистецтві кінця XIX – початку XX ст. // *Тема: На допомогу вчителю зарубіжної літератури.* – К., 1999. – № 2.
29. Gide A. *The Counterfeiters* / Trans. D. Bussy. – H., 1966.
30. Wyatt A. S. *Iris Murdoch.* – Harlow, 1976.
31. Murdoch I. On «God» and «Good» // *Murdoch I. The Sovereignty of Good.* – L., 1970.
32. Мамардашвили М. *Лекции о Прусте.* – М., 1995.
33. Gide A. *Logbook of the Coiners* / Trans. J.O'Brien. – L., 1962.
34. Bertens N. The postmodern Weltanschauung and its relation with modernism // *Approaching postmodernism: Papers pres.at a Workshop on postmodernism, 21-23 September. 1984* / Ed. by Fokkema D.W., Bertens N. – Amsterdam, 1986.
35. Fokkema D. W. The Semantic and Syntactic Organisation of Postmodernist texts // *Approaching postmodernism: Papers pres.at a Workshop on postmodernism, 21-23 September. 1984* / Ed. by Fokkema D.W., Bertens N. – Amsterdam, 1986.
36. Fokkema D.W. *Literary History, Modernism and Postmodernism.* – Amsterdam, 1984.
37. Hassan I. *Paracriticism: Seven speculations of the times.* – Urbana, 1980.
38. Ильин И.П. *Эпистемологическая неуверенность // Современное зарубежное литературоведение. Концепции. Школы. Термины.* – М., 1996.
39. Жид А. *Тесные врата // Иностранная литература.* – 1991. – № 1.
40. Гайденок П.П. *Бергсон // Философский энциклопедический словарь. 2-е издание.* – М., 1989.
41. Empson W. *Virginia Woolf // Scrutinies by Various Writers.* – L., 1930. – Vol.II.
42. Ауэрбах Э. *Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе.* – М., 1976.
43. Leavis F. R. After «To the Lighthouse»: *Between the Acts* // *Scrutiny*, 1941. – Vol.10.
44. Friedman N. *Double Vision in «To the Lighthouse» // Virginia Woolf, To the Lighthouse: A Casebook.* – L., 1970.

45. Ивашева В. В. Джеймс Джойс // История зарубежной литературы. После Октябрьской революции. Ч.I. 1917-1945 гг. – М., 1969.
46. Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. – М., 1975.
47. D'Haen T. Postmodernism in American fiction and art // Approaching postmodernism: Papers pres.at a Workshop on postmodernism, 21-23 September. 1984 / Ed. by Fokkema D., Bertens H. – Amsterdam, 1986.
48. Пруст М. Пленница. – М., 1995.
49. Скуратовская Л. И. «Языковое сознание» как аспект художественного психологизма в романе английского модернизма 1910-1930-х гг. // Від бароко до постмодернізму. – Дніпропетровськ, 1999.

Анотація

У статті дається аналіз зміни статусу модернізму як наукової теми у вітчизняному, російському та міжнародному літературознавстві від 1940-1960 рр. до наших часів; основну увагу при цьому приділено не хибним ідеологічним оцінкам радянських часів, а дискусійним проблемам, які й досі недостатньо вивчені і є центром наукової полеміки у нас і за кордоном.

Annotation

This article represents the analysis of changing of the modernism status as a scientific theme in the Ukrainian, Russian and International studying of literature from 1940-1960 till nowadays. It is focused not only on the negative ideological estimation of modernism in the Soviet period, but on the debatable problems which haven't been learned well enough so far, and still are under scientific consideration in the Ukraine and abroad.

Н.В.Майборода

КОНЦЕПЦІЯ МОДЕРНІЗМУ В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИХ СТУДІЯХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

ББК Ш43(4УКР)(=411.4)5*8 Українка 4

*Л*еся Українка, як відомо, була не лише талановитим ліриком, прозаїком, драматургом, а й літературним критиком, публіцистом, перекладачем. І хоча письменниця вважала своїм покликанням не критику, а художню творчість, в її небагатьох критичних статтях міститься цілий ряд цінних висловлювань про літературний процес.

Критична діяльність Лесі Українки розгорталася на зламі століть, коли в українській літературі відбувався процес пошуку нових шляхів роз-

витку. Дещо подібне спостерігаємо і в наш час, тому погляди Лесі Українки на специфіку художньої літератури можуть бути корисними і зараз.

У радянському літературознавстві існувала певна кількість праць, присвячених літературно-критичній діяльності письменниці. Це, скажімо, роботи Л.Гаєвської, О.Бабишкіна, В.Костюченка, І.Журавської тощо. Проте жодна з них не розкриває глибинної сутності проблеми. Написані під час панування марксистсько-ленінської ідеології, ці роботи здебільшого містять заідеологізовані погляди. Саме тому тривалий період Леся Українка вважалася критиком, близьким до марксизму. Проте критерії, якими вона керувалася при розгляді теоретичних проблем, набагато ширші за марксистські. У наш час з'явилася можливість неупередженого розгляду критичних праць Лесі Українки, без урахування будь-яких ідеологічних догматів.

Одним із питань, які розглядає Леся Українка, є подальша перспектива розвитку вітчизняної літератури. Хоча проблем власне української літератури вона торкається лише у двох теоретичних статтях, висновки з інших робіт (присвячених європейським літературам) так чи інакше стосуються українського літературного процесу.

Кінець XIX – початок XX століття – час бурхливих змін у літературному процесі. Нове покоління виражає незадоволення старими ідеями і шукає нових, відповідно у літературі з'являються нові напрями. Леся Українка свої надії покладає на нову художню систему, якій дала назву «неоромантизм» («новоромантизм»). Не вважаючи дослідницю відкривачем неоромантизму, слід визнати її вагомий внесок у розробку теоретичних засад цього методу.

Леся Українка вважає, що старий реалізм вже «втомився», що натуралізм також не вартий уваги, оскільки він не відтворює дійсність у всій повноті, а лише «фотографує» її. Саме тому і з'являються нові методи, одним із яких є неоромантизм.

Концепція новоромантизму Лесі Українки не має закінченого вигляду. Скоріше це ряд роздумів про подальші шляхи розвитку літератури. Свої статті дослідниця писала у десятих роках XX століття, але в її листах згадки про неоромантизм зустрічаються і раніше: «Щодня я мушу стикатися з «січовиками» за неоромантизм...» [1, т.10, с.71] «Пані Кобилянська – письменниця нової школи, неоромантичної...» [1, т.10, с.81]

На думку Лесі Українки, неоромантизм істотно відрізняється від романтизму XVIII – XIX століття з його прагненням виділити із натовпу героя, який протистоїть масі. А новоромантизм «стремитися освободить личность в самой толпе, расширить ее права...» [1, т.8, с.236-237]. Йдеться вже не про сіру масу, а про суспільство «свідомих особистостей». Натовп тепер виступає не тлом для подій, а активною дійовою силою.

Неоромантиками Леся Українка вважала О.Кобилянську, В.Стефаніка, В.Винниченка, деяких інших письменників – представників молодого по-

коління в літературі, при цьому наголошувала: «Звичайно, не всі новоромантики і не в усіх творах витримують цей новий і практично дуже важкий для письменника принцип, але він уже може бути критерієм для істинного розуміння й оцінки творів письменника і нової формації, які не завжди називають себе новоромантиками, інколи навіть вороже ставляться до цієї назви, але фактично сприйняли цей головний принцип,... який вперше був в усій частоті застосований в художній літературі німецькими романтиками...» [2, с.364-365]. У стилі О.Кобилянської та В.Винниченка Леся Українка знаходить такі риси новоромантизму, як зображення суверенних особистостей, відокремлених із маси; поривання цих особистостей до вищих ідеалів («Inns Blau»); увагу до душі людини, до її почуттів і переживань.

Відомий літературознавець С.Єфремов у статті «В пошуках нової краси» піддав гострій критиці ідеї модернізму, називаючи його лише «модным направлением». Відповідно теоретик модернізму Леся Українка для нього – «один из ликующих» [3, с.56] з приводу появи цього напрямку. Аналізуючи роботу Єфремова, письменниця написала статтю – відповідь на неї. Ця робота не була надрукована і до нашого часу не збереглася. Основні положення роботи були викладені нею у листах до матері і до подруги – Ольги Кобилянської. Леся Українка стверджує, що у багатьох поглядах критик висловлює хибні погляди. Так, наприклад, вона стверджує, що «символізм» та «декаденство» – поняття різні, хоча деякі їх положення співпадають. Причому усіх письменників, яких Леся Українка вважає неоромантиками, С.Єфремов називає символістами. Тут слід зауважити, що поняття «декаданс», «модернізм», «символізм» тощо на початку ХХ століття не були чітко розмежовані, як, до речі, і в наш час. Тому проблема, яку намагалися розв'язати вищезазвані критики, і зараз остаточно не вирішена.

Леся Українка не підтримує ідеї Єфремова щодо «планомірного чергування літературних напрямів». Цілком справедливо вона твердить: реалізм і романтизм єднаються в лиці одного автора на тисячі прикладів у всіх літературах, і це зовсім закономірне єднання» [1, т.12, с.33]. Яскравим підтвердженням цієї думки дослідниці може виступати її власна творчість, у якій поєднуються суто реалістичні твори з модерними («неоромантичними»).

Напевне, причина розходження поглядів згадуваних критиків у даному питанні пов'язана з їхнім світоглядом. Адже Леся Українка, наголошуючи на необхідності звернення літератури до соціальних проблем, підкреслювала, що художній твір повинен відображати душевні переживання людини, її приватні почуття. А Сергій Єфремов, який мав суто народницькі переконання, таке тлумачення функції літературного твору вважає несприйнятним. Він підкреслює, що література в першу чергу повинна орієнтуватися на соціальні проблеми простого трудівника, а не на його по-

чуття. Саме тому С.Єфремов не сприймає новітніх літературних течій, зорієнтованих на психологію героїв.

Як відомо, з часом модернізм в українській літературі поширився, з'явилися нові напрями, представники яких також зверталися до естетичних ідеалів. Інші критики («хатяни», М.Вороний тощо) докладно виклали основні теоретичні засади українського модернізму. Проте маємо усі підстави стверджувати, що одним із перших теоретиків і практиків модернізму в українській літературі була Леся Українка.

Зрозуміло, що новому творчому методу повинні відповідати нові жанри. Для неоромантизму таким жанром, за Лесею Українкою, є «новітня суспільна драма». У статті «Новейшая общественная драма» дослідниця аналізує європейську драму від античності до початку ХХ століття, простежуючи зародки новітньої суспільної драми у творах видатних європейських драматургів. Під терміном «новітня суспільна драма» вона розуміє «драму маси», драму боротьби різних суспільних груп між собою.

Новатором новітньої суспільної драми письменниця називає Г.Гауптмана з його драмою «Ткачі», у якій на перший план виходить маса, проте кожний персонаж є цілком індивідуальний: «В драме «Ткачі» сказывается веяние новоромантизма с его стремлением к освобождению личности» [1, т.8, с.236]. Вплив Гауптмана на письменницю помітний і в її художніх творах. Скажімо, дослідники драматургії Лесі Українки звертають увагу на подібність її «Лісової пісні» до «Затопленого дзвону» Г.Гауптмана. А її драми «В катакомбах», «Кассандра», «У пущі» можна назвати «драмами маси», а отже, зразками неоромантичних творів, якщо спиратись на визначення, запропоноване нею у вищезгаданій статті. Хоча слід зауважити, що це визначення недостатньо ґрунтовне і докладне, оскільки дослідниця мала на меті ознайомити читача із новими явищами української літератури, а не подати основні засади нового творчого методу.

Яскравим зразком неоромантичного твору в українській літературі Леся Українка вважає ранню повість В.Винниченка «Голота». Високо оцінивши цей твір письменника, тим самим вона підкреслила плідність неоромантизму і для української літератури.

Схвалюючи в цілому появу модерністичних тенденцій у європейській літературі, Леся Українка не погоджується з певними їх положеннями. Так, наприклад, вона заперечує гасло польського письменника С.Пшибишевського «мистецтво для мистецтва». «Искусство не имеет никакой цели, – оно само в себе цель...» [1, т.8, с.118] – твердить Пшибишевський. Основна мета творів Лесі Українки – служіння народу, тому вона не сприймає твердження польського письменника. Вона вважає, що так звані «вільні поети», не зачіпаючи важливих суспільних проблем, ігноруючи їх, стають «чем-то вроде лишенного всех прав состояния» [1, т.8, с.119]. Її ліричний герой проголошує:

Не поет, хто забуває
Про страшні народні рани,
Щоб собі на вільні руки
Золоті надіть кайдани!

(«Давня казка»).

Такі ж переконання й у самої авторки: «Але скинутися «всякої політики» в літературі і в моїх зносінах з метрополією ніяк не можу, бо не тільки переконання, але темперамент мій того не дозволяє...» [1, т. 12, с.64].

Разом з тим письменниця неодноразово наголошує, що художній твір не повинен перетворюватись і на виклад політичних чи економічних проблем у чистому вигляді. До літератури якого б народу не зверталась Леся Українка, які б твори не аналізувала, вона завжди підкреслює, що їх естетична вартість повинна бути не нижча за соціальну.

Таким чином, висуваючи у своїх теоретичних працях модерні тенденції розвитку літератури, Леся Українка водночас залишається прихильницею традиційного погляду на художній твір як виразник соціальних ідей. Саме тому не можна однозначно вважати Лесю Українку ні прихильницею суто соціалістичних (а тим паче марксистських) ідей, ні критиком-модерністом у чистому вигляді. Її творчий (і критичний) метод скоріше є поєднанням основних засад декількох напрямків літературознавства. Адже соціальний аспект критичного методу дослідниці завжди був нерозривно пов'язаний з урахуванням специфіки мистецтва.

Цитована література

1. Українка Леся. Зібр. творів: У 12 т. – К., 1976.
2. Українка Леся. [Винниченко] // В.Винниченко. Раб краси. – К., 1994.
3. Єфремов С. В поисках новой красоты // Єфремов С.О. Літературно-критичні статті. – К, 1993.

Аннотация

В статье рассматриваются взгляды Леси Украинки на специфику украинского модернизма конца XIX – начала XX века. Прослеживается связь литературно-критического метода писательницы с тенденциями традиционного и модернистского литературоведения.

Annotation

The views of Lesya Ukrainka on the specifics of Ukrainian Modernism of the end of the XIX century and the beginning of XX century are considered in the present article. The connection of the literary-critical method of the writer with the trends of the traditional and the history of modernism and criticism of literature is traced.

**«РУССКИЙ ИМПРЕССИОНИЗМ»:
его специфика и сублимирующие свойства**

ББК 83.3(2)5 – 022

Почему я вновь обращаюсь к этому вопросу?
– Самоё понятие «русский импрессионизм» вызывает желание спорить и размышлять о том? б ы л ли он вообще.

– Русскому варианту данного художественного явления до сих пор отказывают в самобытности, думаю – это несправедливо [1, с.10, 33].

– По сравнению с европейскими аналогами русский импрессионизм очень явно и точно продемонстрировал свою «проникающую суть» и множество вариантов эстетически совершенных сращений; стало ясно – жесткое категориальное определение его просто невозможно [2, с.90-147].

Итак, импрессионизм. Он заявил о себе в живописи. Сначала – во французской. В конце XIX века фактически все европейские живописные школы подтвердили свою приверженность эстетическому ряду, предложенному К.Моне и его последователями. В начале XX века импрессионизм стал уже неслучайной «штудией»: когда-то руку художника ставили, сообразуясь с анатомически точным рисунком Леонардо, теперь – не могли обойтись без «чистого тона» и «живописного пятна», предложенного импрессионистами.

Импрессионисты были разными, но их объединяла высокая поэзия мгновенного, воздух и свет, которыми наполнилась живопись, особый тип мазка и видимая этюдность исполнения. Философией этих художников стала дробность мира и попытка сказать о том, что и мгновение сопричастно Вечности. Они пришли в искусство на сломе двух эпох, но отсутствие цельности и момент явной переориентации не смущали их. Человек в мировидении этих художников стал предметом пространства и времени, которым не поставлены пределы. Если так, то можно было поэтизировать каждое мгновение жизни и видеть цельность в обыкновенном сопричастии с Вечным. Отсюда – подчеркнутый атропоморфизм восприятия сущего, этим же объясняется долговечность импрессионизма – надежда дает силы жить в любой ситуации, человек всегда предпочитает ее отчаянию и нигилизму.

Конечно, между первыми импрессионистами и теми, чьим творчеством определен предел образного ряда данного искусства, расстояние огромно. В стилистике, в палитре постимпрессионисты уже близки модернистам. Первые импрессионисты были жизнелюбивы, последние – стремились запечатлеть истонченность и постепенное умирание природы. Их попытки декоративности и остранинности – предвестие условно-

нереалистических построений. «Пуантилизм» – показатель этого движения, поэтому Ж. Сера динамике предпочел статику, живой природе – ее условно декоративное изображение. Понятие «точка» в его философии – это о с т а н о в л е н н о е мгновение.

Импрессионизм в музыке – особый раздел мировой культуры. Момент его рождения, в общем, совпадает с формированием живописного импрессионизма. Но в силу специфических особенностей музыкальный импрессионизм, в первую очередь, проявил себя стремлением утвердить новую оппозицию звучащего лада. Если раньше Идеальное и Высокое противопоставлялись обыкновенному как Низкому, то теперь акценты сместились: импрессионизм утверждал Прекрасное в Обыденном. Петрушка, балаган и «картинки с выставки» в музыке М.Равеля, М.Мусоргского становились столь же значимыми, сколь важными еще недавно казались идеальные герои, исключительные события. Сиюминутные впечатления и в музыке заявили о праве на приоритет, свою положительную роль сыграл момент неожиданности решения, игра «блестками» узнаваемого мира. Жизнеутверждающий подтекст такого произведения делал его притягательным, интересным для многих.

Литературный вариант импрессионизма. Он родился в недрах реалистического творчества и в пору очевидного ветшания реализма. Философская переориентация конца XIX века – основа его мировоззрения. Материализм уже выглядел частью позитивистской системы отражения и не удовлетворял своей логикой причин и следствий. Специфика искусства слова состоит в том, что оно не только называет предмет, но и обобщает его свойства. Импрессионизм не любит глобальной типизации. Как следствие – и в литературе сместились акценты видения, субъективность заявила о своих приоритетах, появилось чувство «случайного» ракурса. К тому же художник-импрессионист, желая подчеркнуть оригинальность своего индивидуально-образного видения, стремился продемонстрировать это стилистически. Не «что», а «как» стало определять палитру мастера.

Обратим внимание и на следующую подробность. Писатели вновь обратились к «маленькому человеку». Любая жизнь была объявлена непреходящей ценностью. Будней перестали стыдиться, наоборот, в них попытались найти свой поэтический компонент. Как следствие – в живописи О.Ренуара танцевальные вечера модисток и почтальонов оказались столь же интересными и притягательными, сколь и жизнь духа у его предшественников. Как закономерность – в «милых шалостях» рантье и чиновников Г.Мопассана стали находить свое очарование.

Разница между импрессионистической и предшествующей ей культурой выглядела как будто незначительной: мастера-реалисты показывали связь человека с обществом, сословным положением персонажа объясняли

его боль и радость. Теперь же чуть сместился угол зрения – перечисленные приемы характеристики не исчезли, но герой оказался не только «винтиком» государственной машины, но и частью большого мира, к тому же – он предстал индивидуальностью. Какой могла выглядеть перспектива такого искусства? Теперь, оглянувшись назад и зная о модернизме, мы однозначно ответили бы – нереалистической. Опыт европейской литературы подтвердил это. Теургическое пересоздание миров, стремление запечатлеть Богом данное мгновение, проецирование его на всю человеческую жизнь, поэтизация случайного, отстраненность и констатация непознаваемости вселенной – все это было в искусстве новых поколений писателей, утвердивших себя «законодателями мод» XX века. Но, повторяем, это опыт Европы, путь русского импрессионизма оказался иным. И более сложным, и, как всегда, специфическим.

Русский импрессионизм... Вопрос «он был или не был» актуален и сейчас. Если говорить о живописи, то И.Левитана, В.Серова не хотят воспринимать импрессионистами, – слишком явной была ориентация этих художников на школу реалистов-передвижников. Их первые импрессионистические опыты («Девочка с персиками», «Девушка, освещенная солнцем», «Заросший пруд») казались «мальчишеством», попыткой написать не так, как «принято». Так, к примеру, можно прочесть сказанное юным В. Серовым : «...в нынешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного. Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное» [3, т.1, 90]. В творчестве К. Коровина, констатируя безусловную стилистическую близость художника мэтрам-французам, не желают замечать оригинальности его авторских решений. Но, как оказалось, «Хористка»(1883) была написана этим художником до его знакомства с новыми достижениями французских мастеров и задолго до поездки К. Коровина в Париж [4, с.14]. Все последующее творчество названных художников демонстрирует «странную» на первый взгляд закономерность: импрессионистические образность, настроение, свет, цвет, трактовка человека как части пейзажа и даже интерьера (импрессионистическая равнозначность объектов) всегда характерна для них, но присутствует в картинах как прекрасный, но дополнительный элемент. В силу сказанного их предпочитают называть «реалистами», иногда же – «мирискусниками», и даже «предмодернистами». Почему?

Ответ кажется простым, если вспомнить: XIX век в русской культуре завершался шедеврами реалистического письма, он был по-настоящему «золотым». Как сказал А. Бенуа, от такой традиции отказываются трудно [5]. Поэтому в русле старой поэтики импрессионизм выглядел «безыдейностью» (А.П.Чехова) и «пантеизмом» (И.А.Бунина); когда же он стал непременной особенностью русских модернистов, тут возмущился Андрей Белый: «Полуимпрессионизм, полуреализм, полужестотство, полугенденци-

озность характеризуют правый фланг писателей, сгруппированных вокруг «Шиповника»...» [6, с.342].

Что же получается? Как живопись, литература конца XIX – начала XX веков демонстрировала свою половинчатость. Импрессионизм был интересен и реалистам, и модернистам. Это положение вещей долго игнорировали. В советской науке импрессионизм, который чуждался социологических обобщений, носил ярлык «псевдоискусства». О нем говорили с поправкой на то, что истинный классик всегда остается только реалистом. Типичный пример – характеристика чеховского творчества. в учебнике 30-х годов.: «Если декаденты являлись создателями произвольных иллюзий, певцами мгновений, то Чехов обогащал свой талант тонкого наблюдения жизни, глубокого реалиста элементами импрессионистической манеры письма» [7, с.99]. Что касается модернистов, то в восприятии советского читателя они должны были выглядеть только что названными «декадентами», ни авторы, ни, тем более, импрессионизм в контексте их творчества, не могли рассматриваться всерьез.

Перелом наступил только в начале 70-х и, конечно, под влиянием хрущевской «оттепели». В 1971 году в Москве прошла конференция «Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура» [8]. Здесь был поставлен вопрос о проникающей сути импрессионизма, и мгновенно оформилось противостояние мнений, которое остроумно охарактеризовал Л.Г.Андреев, употребляя слова «добрый» и «недобрый». Отныне импрессионизм вызывал у нас отношение «доброе – если соприкасался с реализмом и противоположное ему – если имел отношение «ко всему прочему» [1, с.6]. Собственно в этой стадии своего разрешения проблема находилась до самого последнего времени. Но сколько же можно, XX век завершается...

С недавних пор мы заговорили о специфике художественных процессов «переходного времени» – каковым и был рубеж XIX–XX веков. Понятие «хаос», обострившее наше восприятие сегодняшнего дня, заставило понять: и тогда, век назад, «диффузные» процессы в искусстве были «лицом времени», они определяли его суть. «Чистые» формы существовать просто не могли – старая (реалистическая) система мировидения ветшала на глазах, а новая (модернистская) пребывала в стадии становления. Возникли специфические «переходные формы» – они противились как традиционному прочтению произведения, так и восприятию нового. Примеры?

- А.П.Чехов. Его ругали реалисты и критики-идеологи (Л.Н.Толстой, Н.К.Михайловский); читая его, сожалели о нежелании писателя примкнуть к «глашатаям нового» модернисты (Дм. Мережковский, Андрей Белый).

- И.А.Бунин. Он казался «отщепенцем» и «эстетом» в среде старых последователей «школь». Даже А.П.Чехов успел отметить излишнюю

«густоту» (насыщенность) его письма. Все попытки огласить его модернистом сам И.А.Бунин отвергал яростно и принципиально.

- А.Ахматова. Все видели в молодой поэтессе ученицу А.Апухтина и А.Фета, но все понимали – «маскарадный цикл» ее стихов уже делает автора спутником А. Бенуа и К. Сомова.

- М.Цветаева. Ее «Вечерний альбом» был отмечен молодым задором отрицания. Бесшабашная эпатажирующая интонация, поэтизация «осколков мира» составили главный смысл ее произведений.

Оглянемся на ряд только что перечисленных имен. Их – столь непохожих и почти отрицающих друг друга – объединило одно: импрессионистическая дробность картины мира. С единственной поправкой – А.П.Чехов и И.А.Бунин говорили о мире пошатнувшемся; А.Ахматова и М.Цветаева о нем же, но становящемся. Импрессионизм здесь выступил тем связующим звеном, тем сублиматором, который помог «склеить» различные впечатления о жизни и просто подтвердить факт существования мира. Ценность этого искусства и состояла в том, что оно, ориентируемое на индивидуальное прочтение быта и Бытия, предполагало поливариантность авторского прочтения ситуации хаоса. Фактически каждый художник мог увидеть, опозитизировать или дезэстетизировать какой-то фрагмент. Отсюда – момент флуктуации (то есть, очевидных отклонений от кажущейся нормы) в восприятии всего сущего. Отсюда – множественность вариантов оценки происходящего. Здесь коренится тяготение к импрессионизму – он не жаждет обобщений, а просто фиксирует мгновенье и эстетизирует его. Результат соответствует времени и повсюду прекрасен: множественные импрессионистические сращения удивляют и радуют до сих пор.

Обратим внимание и на следующий факт. Импрессионизм может «дробить форму», и тогда мы вспоминаем о самобытности строения стихов Ин. Анненского. Он может проявлять себя специфическим настроением: мудро созерцательным, жизнеутверждающим, проникновенно лирическим, но при этом – с характерной авторской интонацией. Элегической лирикой помнятся И.Левитан и А.П.Чехов. Мудрой созерцательностью притягивают к себе стихи и проза И.А.Бунина. Миг как осколок Богом данного мира опозитизирован во многих произведениях И.С.Шмелева. Подчеркнутый эстетизм игры «осколками мира» определил авторский почерк В.В.Набокова. Моделей импрессионистического мировидения и отражения может быть множество, их следует описывать и систематизировать, но сейчас важно другое – заявить о сублимирующих свойствах данного искусства и обозначить направление дальнейших поисков...

Цитированная литература

1. Андреев Л. Г. Импрессионизм. – М., 1980.

2. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись). – Одесса, 2000.
3. Валентин Серов в переписке, документах и интервью: В 2-х т. – Л., 1971. – Т.1.
4. Гусарова Л.Г. Константин Коровин. Путь художника: Художник и время. – М., 1990.
5. Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. – М., 1995.
6. Белый Андрей. Символизм и современное русское искусство // Символизм как миропонимание. – М., 1994.
7. Михайловский Б.М. Декадентство. Импрессионизм // Русская литература XX века с 90-х годов XIX в. до 1917 г. – М., 1939.
8. Евнина Е. Два пути эволюции импрессионизма во французской литературе: (Мопассан и Гюисманс) // Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура: Материалы науч. конф. 1971. – М., 1972.

Анотація

Автор розглядає спільне та відмінне у прояві імпресіоністичних рис у Буніна, Чехова та інших російських митців.

Annotation

The paper is dedicated to the problem of Russian impressionism, its peculiarities and aesthetic views. The author considers common and distinctive impressive features in the literary works made by Bunin, Chekhov and other Russian writers.

А.Ю.Мережинская

К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СВОЕОБРАЗИЯ РУССКОЙ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЫ КОНЦА 80-90-х ГОДОВ

ББК 83. 34 РОС 6

80-90-е годы – это время «третьей волны» русского постмодернизма, период его «легализации» [1] и, одновременно, ожесточенных дискуссий вокруг целого комплекса проблем, связанных с изучением данного феномена. Оспаривается наполнение термина, определение рамок этого явления, высказываются сомнения как в органичности постмодернизма русской культуре, так и в перспективах его развития.

Возникает вопрос: стал ли постмодернизм ведущим стилем в русской литературе в конце XX века (как это произошло на Западе), тем стилем, который концептирует современные представления о мире и человеке и

предлагает новые способы художественной интерпретации реальности? Или же он сыграл какую-то иную роль в специфических условиях русского культурного и исторического контекстов, легализуя и художественно интерпретируя вполне реальные и даже шоковые (в отличие от Запада) процессы деконструкции. Имеется в виду развал империи, смена социальной системы, пересмотр ценностных ориентиров, «хаос в умах» и, наконец, сомнения в возможностях литературы отразить данные процессы в рамках «старых» художественных парадигм. Нужно заметить, что подобная «постмодернистская ситуация» ломки идеологических, социальных систем, перманентной неопределенности постоянно продуцируется в 80-90-е годы. По справедливому замечанию Н.В.Маньковской, «постмодерн в России больше чем постмодерн». Это подтверждает существование «атмосферы спонтанного постмодернизма жизни нации с ее резкими контрастами, эклектизмом, многочисленными «киндер» и иными сюрпризами» [2].

Перманентная «постмодернистская ситуация» фиксируется и в литературе. По крайней мере, именно такое определение ее нынешнему состоянию дает Н.Иванова, говоря о развернувшейся с 80-х годов лавине публикаций текстов отечественных и зарубежных авторов, создававшихся в разное время и находящихся в разных исторических пространствах. Одномоментное получение такого культурного багажа вызвало шок и ускоренное развитие русской литературы, вместившей в себя разнообразный художественный опыт, освоившей его и изменившейся в условиях этой, как остроумно замечает Н.Иванова, «хрущевки» панельного двенадцатиэтажного дома» [3].

Несмотря на актуализированную «постмодернистскую ситуацию», успехи русского постмодернизма чаще всего оцениваются критикой противоречно. А литературоведы – авторы специальных исследований данной темы – достаточно часто говорят о кризисе русского постмодернизма (М.Липовецкий [4]), о его неизжитых «комплексах» по отношению к западному искусству (Н.Маньковская), о необходимости перемен в рамках художественной системы постмодернизма, которые могли бы обеспечить ему перспективу развития. Эта перспектива просматривается пока слабо и прогнозируется то ли на пути к новому сентиментализму (М.Эпштейн, Н.Маньковская), то ли в синтезе с новым реализмом (М.Липовецкий и др.).

Кризис постмодернизма исследователи связывают с равнодушием к нему российского общества, а то и прямым отторжением данного явления. Именно к такому выводу приходит С.Скоропанова. Исследовательница, ссылаясь на горестные слова писателя и критика М.Берга («ничего не изменилось в том коллективном бессознательном, которое и вершит историю»), акцентирует внимание не на дефектах русского постмодернизма, а на том, что общество еще, якобы, не доросло до восприятия этой «новой модели существования» [1, с. 526]. Мысль об этой «недозрелости», на наш взгляд, очень

спорна. Более продуктивным представляется ее перевод в другую плоскость. Необходимо выяснить, что именно в западной постмодернистской художественной парадигме «не прижилось» на русской почве, столкнувшись с противодействием как художественной традиции, особым типом ментальности, так и со спецификой культурного, политического контекста, который сам также «двигается», меняется. Ответ на данный вопрос требует расширения ракурса исследования. Критика, давая свою негативную оценку явлению, обычно ограничивает свои представления о постмодернизме кругом писателей-концептуалистов. Литературоведы же, говоря о кризисе постмодернизма или его отторжении, не ставят в широком плане вопрос о соотношении национальных культурных традиций с новой художественной системой, а ведь именно «сито» культурных традиций, оформляющих специфическую национальную ментальность, могло «не пропустить» отдельные составляющие западной постмодернистской парадигмы, с которой постоянно соотносят тексты русской литературы 70-90-х годов. Отсутствие точных соответствий русских постмодернистских текстов западной постструктуралистской теории отнюдь не должно восприниматься как комплекс. Литературы Востока еще более отстранены от постмодернистской модели интерпретации реальности и создают свои картины мира и концепции человека, исходя из собственных культурных традиций.

Вообще же тема «комплексов» в работах русских ученых одна из приоритетных. С одной стороны, русский постмодернизм мыслится как не самодостаточный, а с другой, – именно он трактуется как способ избывания комплекса отставания (Н.Маньковская) от западноевропейского искусства и комплекса восполнения неполноты. М.Липовецкий проводит даже очень интересные, но спорные, на наш взгляд, параллели с латиноамериканским постмодернизмом, озабоченным тем же ощущением собственной недостаточности.

На наш взгляд, русский постмодернизм, как и вся литература кризисного времени, освоив по ускоренной программе и выборочно основные составляющие западноевропейской модернистской и постмодернистской парадигм и актуализировав художественный опыт русской литературы (ведь одним из первых постмодернистских текстов признают уже «Мастера и Маргариту» М.Булгакова), озабочен отнюдь не избыванием комплексов, а поисками понимания собственного своеобразия. Отсюда такое (и отнюдь не только ироническое, как в соцарте и концептуализме) внимание к проблемам национального менталитета, национального коллективного бессознательного, попытки создания новых идеологических мифов и поиски центрирующих идей. Подобная стратегия определяет ориентацию не столько на деконструкцию (к концу 90-х она теряет в социальном и культурном контекстах свою актуальность и новизну), сколько на поиск. Эти черты своеобразия, на наш взгляд, снимают проблему «комплексов».

Как представляется, постмодернистская парадигма проявляется в русской литературе не целиком, а отдельными составляющими и в очень модифицированном виде. Этому может быть ряд причин. Во-первых, развитие русского постмодернизма в контексте актуализировавшихся традиций, например, новое «открытие» золотого века русской философии, возвращение к опыту русского модернизма и отечественного варианта экзистенциализма. Во-вторых, развитие русского постмодернизма как системы альтернативной соцреализму, который, в свою очередь, трактуется то как нормативная система тоталитарного режима, подобная искусству Германии 30-40-х годов [5], то как модифицированный классицизм (А.Синявский), то как крайняя форма того же модернизма (Б.Гройс).

Таким образом, русский постмодернизм может обладать рядом специфических свойств, не укладывающихся в рамки теории и не совпадающих с общим «типичным» движением стиля на Западе. Выявление этой специфики, на наш взгляд, является актуальной задачей, идущей на смену характерному для многих работ 90-х годов доказательству существования постмодернизма в русской литературе, его соответствия западному канону. Необходимо, на наш взгляд, с одной стороны, подробно зафиксировать и исследовать те модификации, которые претерпела русская модель постмодернизма по сравнению с западной. А с другой, – определить те принципы постмодернистского мировосприятия и художественной интерпретации реальности, которые оказались актуальными и закрепились в русской литературе конца XX века достаточно широко, даже в произведениях, не ориентированных на постмодернистскую парадигму.

Нужно заметить, что подобная задача исследователями уже ставилась. Принципиальная схожесть западного и восточного вариантов постмодернизма связывалась с тем, что Лиотар называл типом чувствования, умонастроения, которое на рубеже веков и в переходный период смены культурных парадигм, когда пересматривается культурный и мировоззренческий багаж всей эпохи Модерна, может быть общим. Оно включает в себя и усталость от избыточной усложненности культуры, и разочарование в ее возможностях разрешать фундаментальные проблемы и противоречия, и ужас от «исчезновения реальности», замены ее симулякрами, и ощущение бессмысленности бытия, и т.д. «Тут, я думаю, особой разницы между американцами, французами или русскими нет, – утверждает Л.В. Карасев. – Лабиринт (он же ризома, переплетение пустотелых корней-смыслов), полумрак, мерцание свечей, зеркала, в которых бесчисленно повторяются неяркие очертания лиц и предметов, – вот подлинный мир постмодернизма, то символическое пространство, где он может проявить себя в полной мере: в этом смысле постмодернизм соприкасается с миром барокко, отличаясь от него тем, что если в барокко игра была еще чем-то значимым, то здесь и отношение к игре сделалось игровым» [6].

Очевидно, схожими будут и поиски выхода из ситуации, воспринимаемой как тупиковая, поскольку, во-первых, уже сам постмодернизм становится объектом иронического переосмысления и деконструкции (в русской литературе примером может служить проза Е.Попова и В.Пелевина), во-вторых, признаком кризиса становятся множасьщиеся повторения. Это основной упрек критиков прозе В.Сорокина, Т.Толстой, В.Пьецуха и др. Философы видят возможность выхода из сложившейся тупиковой ситуации «апатии и неопределенности» (Ричард Тарнас) в поисках такой системы предпосылок и точек зрения, которая, «не снижая и не упрощая всей сложности и множественности реальности, могла бы служить опосредующим звеном, объединяющим и проясняющим все это многообразие» [7]. Эта задача на данном этапе характеризуется как неподъемная. Думается, что русская постмодернистская проза трактует эту проблему менее пессимистично.

Сходное направление поисков – от предельной усложненности и децентрации к синтезирующей простой идее – намечают и русские философы. Так, Л.В.Карасев, иронически обыгрывая использованные Умберто Эко слова Гертруды Стайн «Роза есть роза есть роза есть роза», образно оформляет мысль о способе выхода из тупика умножения сущностей. «Можно сколько угодно удлинять суждение о розе, но что нам за дело до различий между пяти или семиугольником, если в мечте своей мы уже проникли пафосом круга?» [6, с.12]. Как и Р.Тарнас, Л.Карасев полагает, что конкретная центрирующая идея еще не сформулирована, однако, философу представляется, что она должна лежать в плоскости нового понимания человека и его способности меняться. На наш взгляд, рассуждая о постмодернизме, Л.Карасев использует код Хорхе Луиса Борхеса, оказавшего серьезнейшее влияние на всю западную постмодернистскую литературу, в том числе и на У.Эко. Задолго до современной констатации культурного кризиса гениальный писатель намекнул на стратегию выхода из тупика. В «Вавилонской библиотеке» вселенная предстает бесконечным количеством шестигранных залов, к тому же удваиваемых зеркалами. Но некоторым «мистикам» приходит в голову суммирующий это повторяющееся многообразие образ – шар, причем идея шара ассоциируется с идеей Бога, универсального центра [8]. Таким образом, Борхес учитывал возможность реализации двух противоположных стратегий: бесконечного усложнения культуры и появления некой центрирующей, результирующей идеи, которая эту сложность «отменяет», более того, такой идеи, которая соотносится с трансцендентальными представлениями, с Абсолютом.

В рамках западноевропейской, американской и русской постмодернистской литератур также намечались общие пути выхода из кризиса. Так, М.Липовецкий видит схожие черты «саморазрушения» поэтики и эстетики западного и русского постмодернизма. Опираясь на исследования Алана

Уальда, Роберто Бегбинга, Джона Кьюхла, Сюзен Стрикл, ученый выдвигает гипотезу о том, что постмодернизм движется в сторону синтеза с реализмом [4, с.310, 311-312]. Таким образом, подчеркивается сходство художественных систем и перспектив их развития.

Ученые уделяли внимание и различиям западной и восточной модификаций постмодернизма в художественной литературе. Если попытаться просуммировать результаты проведенного филологами сопоставления, получится следующая картина. Во-первых, исследователи отмечают, что в отличие от западного постмодернизма, «привязанного» к постструктуралистской теории, русский несет в себе, по словам Скоропановой, много «отсебятины». Изучение этой специфики, на наш взгляд, как раз и представляет наибольший интерес, и оно пока не было проведено достаточно широко. Кроме того, все филологи отмечают такие черты, отличающие русский постмодернизм: его крайнюю политизированность, деконструкцию художественного языка соцреализма, ослабленную связь с массовой культурой, использование эпатажных приемов, юродствования. С этим нельзя не согласиться. Но ряд положений можно оспорить, в частности, те, которые связаны с трактовкой «комплексов», с, якобы, пропущенными в развитии русской культуры XX века сюрреализмом и экзистенциализмом (Н.Маньковская, М.Липовецкий). Сомнение вызывает категоричность утверждения о «пропущенности», так как, на наш взгляд, черты сюрреализма явственно проявлялись в творчестве обериутов, а экзистенциальное измерение присутствовало в русской литературе всегда и вообще является традиционным.

Ряд черт, выделенных исследователями, характеризуют не только русский постмодернизм, но всю русскую литературу «переходного» периода, остро ощущающую ситуацию культурного, мировоззренческого кризиса. Среди таких особенностей использование, по словам М.Липовецкого, «семиотической модели» временной смерти и нового рождения [4, с.307]. На наш взгляд, ее реализация отражает мифоцентричность современной русской литературы и, в частности, актуализацию эсхатологического мифа и мифа о вечном возвращении. Кроме того, смену архетипов в моделях героев (например, переход от евангельского архетипа, закрепленного в прозе М.Булгакова, Б.Пастернака, Вен.Ерофеева, А.Солженицына, Е.Керсновской, к модели человека, пережившего конец света). К таким же общим для литературы переходного периода чертам можно отнести и то, что Н.Маньковская определяет как создание «единого русского текста», некой ризомы, ... квинтэссенции национальной идеи» [2, с.299]. Выполнение этой задачи, на наш взгляд, связано с более общим процессом – создания нового мифа о России. Эта задача выходит за рамки постмодернистской парадигмы, в рамках которой миф обыгрывается, десакрализуется. Названный процесс отнюдь не завершен, однако, многое уже сделано: десакрализованы и деконструированы старые идеологические мифы как советских времен, так и более древний – русский мессиан-

ский, а также западный о дикой стране. Апофатическим путем доказана возможность создания нового. В этом процессе далеко не всегда в качестве ориентира выдвигается ризома, напротив, ищется центрирующая идея. То есть пути решения данной проблемы разные, и постмодернизм предлагает всего лишь один из вариантов.

Существенной чертой, отличающей именно русский постмодернизм, исследователи считают его неполный разрыв с модернистской парадигмой. Сама по себе эта проблема требует отдельного углубленного изучения. Попробуем лишь отметить характерные точки зрения исследователей и обосновать один из возможных вариантов ответа на вопрос, в чем причина возвращения писателей-постмодернистов к традициям модернизма. В научной литературе заметна тенденция проводить связь между постмодернизмом 90-х и авангардом начала XX века, особенно в проявлении «утопии авангардистского толка...», в «претензии искусства на создание новой художественной реальности, вытесняющей и замещающей действительность», подчеркивается и тесная связь постмодернизма с «авангардистским андеграундом» [2, с. 293-294]. Кроме того, проявляется тенденция к стиранию границ между двумя парадигмами. Например, в монографии М.Липовецкого надяду с постмодернистскими текстами анализируются произведения, в которых явно доминирует модернистская парадигма (мифология писателя-творца, например и др.). Это проза В.Набокова, Т.Толстой, «Школа для дураков» Саши Соколова и мн. др. Видимо, чувствуя это несоответствие задач и материала, исследователь в более поздней статье скажет о возвращении русского постмодернизма в лице В.Пелевина и В.Сорокина к модернизму как к «невывученному уроку». Нужно отметить, что в 80-90-е годы актуализировалась связь с оборванной традицией. Но дело, на наш взгляд, не в необходимости, подобно западному постмодернизму, полностью пройти и изжить опыт модернизма, чтобы затем от него отказаться. Нам представляется, что в восприятии русских писателей модернистская парадигма содержит в себе нечто отвечающее именно современным (конец 80-х-90-е годы) представлениям о мире и человеке и способах выхода из культурного и мировоззренческого кризиса. Определение этой черты, этого качества (отсутствующего в постмодернизме) представляется чрезвычайно интересной научной задачей.

Таким образом, мы вновь возвращаемся к проблеме выявления того, что не было воспринято русским постмодернизмом в постструктуралистской теории. На наш взгляд, приняв и освоив комплекс особенностей постмодернистской интерпретации мира (деконструкцию, цитатность, диалогизм, фрагментарность, дискретность, карнавализацию, иронию, игру) русская проза 90-х отвергла главную, которая в самом постмодернизме может восприниматься как системообразующая. Речь идет о децентрации. Имен-

но децентрация, на наш взгляд, является ведущим принципом «концептуального пространства» постмодернизма: отсутствие иерархии смыслов порождает ризому, отказ от внутренней иерархии, системности приводит к «смерти субъекта» и «смерти автора» как некоего синтеза, пафоса произведения и т.д. Децентрация является главным направлением критики постмодернизмом других философских систем и вообще способов философствования, всего того, что Ж.Деррида назвал «логоцентрической традицией» (исследования традиции децентрации у постструктуралистов проведены в работах: 10, 11). Однако, особенно интересно то, что принцип децентрации действует внутри самой постмодернистской парадигмы. Подтверждение этого находим в работах философов. Так, О.Б. Вайнштейн, исследуя знаменитую схему Ихаба Хассана, в которой противопоставляется код модернизма и постмодернизма («романтизм/символизм – парафизика/дадаизм; закрытая, замкнутая форма – открытая, разомкнутая форма» и др.) замечает ее особенность – переход на новый философский язык, в котором порождается и снимается логика бинарных оппозиций и исчезает привычный для традиционного умствования центр. «Принцип составления схемы Хассана указывает на кардинальные изменения в дискурсе гуманитарного знания. Если раньше в процессе развертывания знаковой цепочки можно было с уверенностью ожидать, что рано или поздно появится финальный, все объясняющий концепт, то теперь уже не так просто сослаться на какую-либо традиционную центрирующую мифологию. Было принято говорить: пусть данное явление значит то-то и то-то, а в итоге, оказывается, за этим скрывается имя Бога, Бытие или Смысл жизни, Природа, Истина, в зависимости от ценностного контекста – всегда отыскивался таинственный сакральный центр, генерирующий вокруг себя вращение интеллектуальной энергии. Сейчас, когда философское доверие к подобным центрирующим мифологиям утрачено, потребовался совершенно иной тип организации научного сознания, который оперирует не отдельными смыслообразующими единицами, а отношениями, пучками различий» [12].

Нам представляется, что децентрацию можно представить себе тем самым звеном, потянув за которое, можно «вытащить» и определить цепочку основных принципов постмодернизма. Однако, это будет в том случае, если понимать децентрацию широко, как отказ от каких-либо основополагающих принципов и идей, которые «собирают» вокруг себя и определяют картину мира, структуру личности, шкалу ценностей, духовную вертикаль. Собственно именно в этом ключе мы склонны трактовать слова Ролана Барта из знаменитой статьи «смерть автора»: «... письмо дано нам для пробега, а не для прорыва; письмо постоянно порождает смысл, но он тут же улечивается, происходит систематическое высвобождение смысла. Тем самым литература (отныне правильнее было бы говорить письмо), отказываясь признать за текстом какую-либо «тайну», то есть окончательно

ный смысл, открывает свободу контртеологической, революционной по сути своей деятельности, так как не остановить течение смысла – значит, в конечном счете, отвергнуть самого бога и все его ипостаси – рациональный порядок, науку, закон» [13].

На наш взгляд, в русской постмодернистской прозе принцип децентрации чаще всего игнорируется. Яркий пример – изображение истории в романах «Чапаев и Пустота» В.Пелевина, «Голова Голя» А.Королева, повести и рассказе Е.Пьецуха «Государственное дитя» и «Александр Креститель» и др. История, провокативно сделав круг, не «умирала» (в соответствии с постмодернистской теорией), а вновь обретала утраченный смысл и направленность развития в рамках заново прочтенного эсхатологического мифа.

Отказ от принципа децентрации, поиски синтезирующей идеи особенно ярко характеризуют постмодернистскую прозу 90-х, сложившуюся в особом социальном, историческом контексте, на вполне реальных руинах старого. В этом отношении нам представляются очень показательными рассуждения писателя М.Бутова о том, почему в русском постмодернизме не прижились некоторые модели западного, например, романов У.Эко, «написанных историей», совместивших детективную занимательность с «популярным историческим изложением и прямыми компиляциями из текстов эпохи... Испытывая такое давление действительности, какое итальянскому медиевисту и в страшном сне не приснится, мы подсознательно цепляемся за какие-то свои корни...» [14]. То есть речь идет, как нам представляется, именно о центрации. Поиски синтезирующей идеи становятся ответом на вызовы кризисного времени.

Попробуем проиллюстрировать это положение на художественном материале. Чрезвычайно ярко и даже пронзительно ситуация идейного и мировоззренческого кризиса и поисков новых объединяющих идей описана в последней повести В.Маканина «Буква А», опубликованной в «Новом мире» в 2000 году. Ее можно охарактеризовать как притчу о современной беде – отсутствии целостности, потере идентичности. Модель мира в повести создается на основе широко распространенной в прозе «новой волны» и ранней постмодернистской литературе метафоре «мир – зона». Ее использование рождает запланированные автором ассоциации с прозой А.Синявского, С.Довлатова и др., и, как представляется, содержит в себе полемику с А.Солженицыным, так как «Буква А» лишена политических акцентов. Новым в трактовке метафоры становится изображение зоны в кризисное время, когда оковы пали как бы сами собой (пушкинские подтексты, как представляется, просматриваются достаточно ясно). Возникла свобода, представшая, однако, не ожидаемым разрешением всех противоречий, а разреженным воздухом, новым вызовом. Свобода обнаружила лишь духовную, экзистенциальную пустоту людей. Раньше личность цен-

трировалась сопротивлением, доходившим даже до степени героического противостояния человека враждебному миру. (Здесь вновь возникает типичный для творчества Маканина мотив удара: ударить власть, бросить ей вызов и принять смерть. Этот типично экзистенциальный выход из ситуации тупика обсуждался уже в романе «Андеграунд, или Герой нашего времени»). Символом сопротивления становится, во-первых, имя человека (знаменательна попытка одного из ветеранов зоны удержать в памяти имена всех погибших и похороненных без табличек, без имен). Во-вторых, символом сопротивления и центрации, «самости» становится слово. Здесь в произведении явно проявляется библейский подтекст, как ранее в романе. Появлению слова придается мистический и даже метафизический смысл, ассоциирующийся с началом творения, тем более что само слово начинается на первую букву алфавита – «А». Кроме того, безусловно, обыгрывается миф о конце старого мира и творении нового. Однако, миф «переворачивается»: новое творение предстает весьма сомнительным. В повести логика этого «переворачивания» мифа представлена так. В начале была центрирующая идея сопротивления: заключенные добровольно и в тайне от властей выбивали на скале свое слово, начинающееся на букву «А». Слово было их самоутверждением, пространством свободы, целью. «С каждой выбоины на камне заключенные продвигали куда-то в вечность свои сраные жизни» [15]. Слово держали в секрете, выбили первую букву. Но умерли зная слово полностью, следовательно, утратился смысл, центрирующее начало, которое выше каждого отдельного человека, но и «собирает» воедино его личность. Затем наступает кризис карательной системы, своего рода пародия на развал коммунистической империи, а с ее развалом исчезает и центрирующая идея сопротивления. Рассеивается даже мысль, редуцирующая к первой букве уже забытого слова. Новая центрирующая идея взамен утраченной так и не вырабатывается. Бывшие зеки в их нынешней свободе оказываются способными лишь на то, чтобы разрушать, например, свалить вышки и загадить территорию. Безусловно, повесть Маканина может быть прочитана как ироническое обыгрывание кода как «лагерной прозы», так и оптимистичной литературы «перестроечных» времен. Но главным представляется не этот, идеологический, момент, а обсуждение самой проблемы центрации, необходимости поисков некой синтезирующей идеи, способной «собрать» личность, социум. Отсутствие центра приводит к развалу, который резонирует с внешним хаосом. На наш взгляд, «Буква «А» – очень показательное произведение, указывающее на «болеую точку» современного мировоззренческого, идеологического кризиса и демонстрирующее осознание необходимости центрации. А это демонстрирует специфику русской постмодернистской прозы, ее выход за рамки постструктуралистской парадигмы.

Цитированная литература

1. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. – М., 1999.
2. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб, 2000.
3. Иванова Н. Современная литература. Круглый стол // Вопросы литературы. – 1998, март-апрель.
4. Липовецкий М. Русский постмодернизм. – Екатеринбург, 1997.
5. Бранский В.П. Искусство и философия. Роль философии в восприятии художественного произведения на материале живописи. – Калининград, 1999.
6. Карасев Л.В. Сегодня и завтра // Вопросы философии. – 1996. – №3.
7. Тарнас Р. История западного мышления. – М., 1995.
8. Борхес Х.-Л. Вавилонская библиотека // Борхес Х.-Л. Проза разных лет. – М., 1984.
9. Липовецкий М. «Голубое сало» поколения, или Два мифа об одном кризисе // Знамя. – 1999. – №11.
10. Автономов Ф.Ф. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. – М., 1997.
11. Косиков Г.К. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
12. Ванштейн О.Б. Постмодернизм: история или язык? // Вопросы философии. – 1996. – №3.
13. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1994.
14. Бутов М. Отчуждение славой // Новый мир. – 2000. – №2.
15. Маканин А. Буква «А» // Новый мир. – 2000. – №4.

Анотація

Стаття присвячена дослідженню російського постмодернізму, тим його особливостям, що виходять за межі західної постструктуралістської парадигми. Особлива увага звертається на відмову від принципу децентрації та пошуки в російських творах 90-х років ХХ століття синтезуючих ідей.

Annotation

The paper is dedicated to Russian postmodernism investigation and its peculiarities beyond the post-structural paradigm. Special attention is paid to the refusal from the principle of decentration and the quest for synthesising ideas in the Russian literature of 90s.

РАЗДЕЛ 3. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Б.М.Жовніренко

ВИДАННЯ СПАДЩИНИ ІВАНА ВЕЛИЧКОВСЬКОГО 1943 І 1972 РОКІВ: СПРОБА ПОРІВНЯЛЬНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ

ББК Ш43(4 УКР)(=411.4)4*8 Величковський І.

Чи не найвагомішою допомогою в роботі історика давньої української літератури є видання пам'яток XVII-XVIII ст., якому передусім тривалий пошук, відбір, редагування й адаптація рукописного матеріалу – процес, висока результативність якого досягається завдяки максимальному наближенню друкованого тексту до оригіналу. Завдання дослідника помітно ускладнюється через важкий доступ до першоджерел, відсутність більш-менш повної бібліографії і чіткої ідентифікації творів зазначеного періоду. Важливим кроком на шляху до вирішення даних проблем став вихід у світ доробку неперевершеного українського барокового письменника, майстра курйозної поезії, новатора в галузі форми, невтомного перекладача Івана Величковського, увага до творчості якого набуває сили вже на початку ХХ століття. Датовані 1943 і 1972 роками, публікації творів автора рукописних збірок «Зегар з полузегарком» і «Млеко...» засвідчують на різних рівнях – атрибутивному, композиційному, складовому, історіографічному – оцінку діяльності І.Величковського різними епохами і школами. Мета нашої розвідки – довести шляхом порівняльного аналізу реалізації названих рівнів наукову і літературну вартість цих раритетних видань.

Уже назви робіт виявляють ставлення укладачів щодо місця спадщини І.Величковського в загальному літературному процесі. Є.Ю.Пеленський, з одного боку, згідно з традиціями Львівської школи, атрибутує збірку барокового поета як «Писання» – віддієслівним іменником із абстрактним значенням за назвою незавершеного процесу, що виражається «поза часом і без зв'язку» [1, с.33] з виконавцем. З іншого боку, даний іменник із суфіксом – ан'н'- на позначення опредмеченої дії мислиться також як «літературний ... твір» [2, с.360], а в сполученні із словом «святий» – церковного змісту [2, с.360]. Незважаючи на релігійну домінанту в тематиці Іоанна, др. Є.Пеленський таким чином пропонує реципієнтові широку парадигму тлумачень і не обмежує останнього у плані вибору, як упорядники видання 1972 року. В.П. Колосова і В.І.Крекотень уперше наполягають на «творах», тим самим стверджуючи факт зробленого, кінечного і реально існуючого «в тій чи іншій формі» [3, с.51]. Вельми цінними є біо-бібліографічні відомості, зібрані у вступних статтях і примітках. Вони – свідчення копійкою дослідницької праці і – що найважливіше! – новаторських рішень літературознавців, чий роботи, попри тематичну суголосність і відносно коротку

часову відстань, не діалогізують, залишаючись глибоко самостійними. Спираючись на «гіпотетичні припущення, ... художні та документальні тексти» [4, с.18], науковцями обох видань встановлено походження І.Величковського з родини, що «дала українському письменству кількох ... визначних діячів» [5, с.8], серед яких старший брат поета, «чернець Лаврентій, намісник Святомикільського монастиря на Пивах» [4, с.19] (дата смерті – «24 лютого 1673 р.» [5, с.8]); здобуття освіти в Києво-Могилянській Академії, прийняття священницького сану й проживання в 1680-х роках у Полтаві, видання збірок «Зегар з полузегарком» (1690) і «Млека ...» (1691). Погляди науковців розходяться в датах народження і смерті письменника. На аргументовану думку В.Колосової і В.Крекотня, життєві віхи І.Величковського визначаються травнем / вереснем «останніх 1640-х чи перших 1650-х років» [4, с.25] – першими днями «вересня року 1701» [4, с.18], тоді як в С.Пеленського – 1630-ті рр. – кінець або перші роки XVIII ст. – лише здогад. По-різному трактується постать полтавського протопопа Луки Семіоновича (то як власне батька Івана [5, с.9], то як його тестя [4, с.25]); «старість» поета у 1687 році, зі слів Самійла Величка; місце його народження. Крім того, не зайвими є відомості про правнука І.Величковського, Паїсія (1722-1794), відомого українського містика, перекладача і видавця релігійної літератури, брата ієроодиякона Віктора, улюбленця Л.Барановича [4, с.19], значення Варлаама Ясинського в становленні Іоанна як митця [4, с.20], ймовірну посаду Величковського в друкарні Лазаря [4, с.22], а також встановлене С.Масловим, В.Колосовою і В.Крекотнем його найближче родинне коло [4, с.23]. Вагомою є характеристика поетичного доробку письменника, а саме: рукописних збірок 1690-1691 рр., обох зшитків Софіївського збірника, віршів до Івана Самойловича та «Нічної праці...» Величковського. Так С.Масловим уперше оголошується «Lucubratiuncula», її опис, місцезнаходження, ідейно-тематичні обрії панегірика, провідні мотиви «Зегара...» і «Млека...». Ознаки ґрунтовної дослідницької роботи і вступної статті до творів барокового поета С.Ю.Пеленського, в якій порушуються справа авторства, питання майстерності Величковського – перекладача, літературні джерела епіграм, світоглядна авторська позиція у «Вірші Гегьманові Самійловичові», зв'язок емблематичних творів із двома збірками Іоанна та «українською антологією 1970-х – 80-х рр.» [6, с.73], за словами акад. В.Перетца.

Якісно новий підхід в аналізі поетичної спадщини Величковського репрезентовано В.П.Колосовою і В.І.Крекотнем. Поряд із висловленими гіпотезами щодо часу написання «малих форм» «Зегара...» і «Млека...», а також другого зшитка Софіївського збірника як робочого записника митця, медієвістів цікавить рівень письменницької свідомості, зв'язок акту сприйняття віршів із трудом їх творення, а в груповому дешифруванні текстів –

Раздел 3. Поэтика и история литературы

втілення характерної особливості барокової естетики – «піднесення естетичної цінності інтелектуального напруження, через яке досягається невідоме і незрозуміле ...» [4, с.29]. У суперечності між духовним і світським началом дослідники 70-х вбачають «чи не основну психологічну пружину» Величковського, а в ній і своєрідну реалізацію ліричного героя, і наскрізні мотиви його лірики, і високий патріотизм, і соціальні симпатії поета. Статус академічного видання затверджують Коментарі з докладним посторінковим описом літературних пам'яток, місцем їхнього знаходження й аналізом рукописного матеріалу. Свідченням авторитетності обох видань є бібліографія літератури про Івана Величковського, подана в примітках загальною кількістю 15 («Писання», 1943) і 20 («Твори», 1972) позицій. Відсутність «Книжной старины...» (1850) М.Максимовича, «Отчетов...» (1910) В.М.Перетца, «Библиографических разысканий...» (1917) І.Шляпкіна, «Хрестоматії по історії української літератури» (1919) Ол.Дорошкевича й «Тайнописи ...» (1929) М.Сперанського не дає права вважати огляд Є.Пеленського до 1943 року більш повним. В силу заангажованості, списку використаних джерел В.Колосової і В.Крекотня бракує видань «Вѣнца молитвъ седмицнихъ ...» (1702), «Лѣтописи событій въ Югозападной Россіи въ XVII – мѣ в» (1855) С.Величка, задіяних в аналізі, а також празьких монографій Дм.Чижевського, в яких уперше українським дослідником проголошуються засади літературного бароко на національному ґрунті, а яскравий представник його, Іван Величковський, визнається «майстром малих форм» [7, с.31].

Незважаючи на явні переваги у художньому оформленні примірника 1972 року, виконаного на держзамовлення і оздобленого численними ілюстраціями й відбитками з рукописів Іоанна Величковського, «Писання» вже у сорокових переслідують мету популяризації творчості барокового автора. Видана коштом краківської гуртової книгарні «Бистриця» серією «Літературна бібліотечка», брошура кишенькового формату вперше знайомить не тільки науковця, а й пересічного читача з поезіями І.Величковського. причому заслугою упорядника є і звернення до збірника Києво-Софіївського собора № 362 як першоджерела, і розвідок В.М.Перетца та Дм.Чижевського, де окремі літературні пам'ятки знаходять свою нову інтерпретацію. Не вберігається подекуди др. Євген Юрій від певної некоректності в оформленні цитатій рукописів, а іноді в ідентифікації деяких віршів, довірливо посилаючись на «Новые труды по источниковедению древней русской литературы» (1905, 1909) та «Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI-XVIII вв.» (1929) В.Перетца. Аналіз друкованих текстів «Писання» (1943) дозволяє зробити висновок, що Є.Пеленським опрацьовані лише «Антологія 1670-80 рр.» Та Літопис Самійла Величка (1855), тоді як академічне видання сімдесятих повністю побудовано на рукописних матеріалах. Це і зшитки Києво-

Софійського собора № 362, і літопис С.Величка (1720 р.) і дві збірки І.Величковського «Зегар з полузегарком» та «Млеко...» (1690-91 рр.). Виключення становить «Lucubratiuncula» (1680-83 рр.), польсько-український панегірик, що дійшов до нас лише у друкованому вигляді. Відповідно В.Колосовою і В.Крекетнем розташовано і спадщину барокового письменника: у першій частині знаходимо два панегірики – до Л.Барановича та Івана Самойловича, з тим «двѣ книжици» – «Зегар...» і «Млеко...»; друга частина представляє ледве не копію зшитків Києво-Софійського собора із безумовно більшістю творів І.Величковського, з-поміж яких наявні й поетичні спроби з ініціалами В.Ясинського, С.Яворського, Дмитрія Туптала. Відсутність у медієвістів сталої думки на дані буквені шифри, поза сумнівом, порушує питання авторства віршів, а наявність останніх у доробку видатного українського письменника, разом з «Вѣршами на рождество Христово» та «В року тисяча шестсот дев'ятдесят пятом...», що увійшли до складу «Dubia», тобто «сумнівне» [8, с.214], вимагає більшої аргументованості.

Композицією «Писань» 1943 року керує вибірково-розподільний принцип. Основу трьох перших розділів складають епіграми, молитовні поезії і власне вірші, розподілені на «Мирські» й «Духовні», а в їхніх межах – на тематичні мікроблоки. Так, у світських це медитативна лірика, твори морально-етичні й соціальні, в релігійних широко представлені «марійська» тематика, вірші до Ісуса Христа й біблійні ремінісценції. Перший розділ «До Чительника», що складається з 5 віршів, за своїм характером передмовчий, четвертий містить панегірик до Івана Самойловича, п'ятий присвячений кунштотним поезіям. Попри всю привабливість, композиційні орієнтири, намічені Є.Ю.Пеленським, навряд чи претендують на викінчену логічність: ані жанровий, ані тематичний принципи, на жаль, не знаходять своєї повної реалізації.

Аналіз друкованих літературних пам'яток дозволяє розпізнати ступінь їхньої адаптованості, а в особах авторів видань – упорядників або перекладачів давніх текстів. Як В.Колосовій і В.Крекетню, так і Є.Пеленському не бракує ініціативності в номінації поезій, представлених у рукописах, без назв, у розстановці розділових знаків, часто невиправданій зміні граматичних форм слів, що дає повне право на нове прочитання віршів. На відміну від укладачів-сімдесятників, у роботі Є.Пеленського спостерігаються відхилення на версифікаційному, синтаксичному і жанровому рівнях, і тому «Писання» розцінюються лише як вдалий літературний переклад.

В цілому, видання творів І.Величковського становлять велику наукову і літературну цінність: у них уперше заявлено про талановитість барокового автора, опубліковано його багатющу спадщину і дано критичну оцінку діяльності поета. У ході порівняльного аналізу збірників з'ясовано особливості їхньої побудови, широту історіографічних обривів медієвістів, а також

Розділ 3. Поетика і історія літератури

розмаїтість інтерпретацій художніх текстів, запропоновану у 40-х рр. Є.Пеленським, а в 70-х – В.Колосовою і В.Крекотнем.

Цитована література

1. Сучасна українська літературна мова. Морфологія / За ред. І.К.Білодіда. – К., 1969.
2. Словник української мови / За ред. І.К.Білодіда. – К., 1975. – Т. VI.
3. Словник української мови / За ред. І.К.Білодіда. – К., 1979. – Т. X.
4. Колосова В.П., Крекотень В.І. До питання про життя і творчість Івана Величковського // Величковський І. Твори. – К., 1972.
5. Пеленський Є.Ю. Іван Величковський // Величковський І. Писання. – К.-Л., 1943.
6. Перетц В.Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI-XVIII вв. // Сборник по русскому языку и словесности. – Л., 1929. – Т. III. – Вып. 3.
7. Чижевський Дм. Український літературний барок. Нариси. – П., 1941. – Ч. I.
8. Литвинов В.Д. Латинсько-український словник. – К., 1998.

Анотація

В статті дається порівняльна характеристика двох раритетних видань творчого насліддя видатого українського барокового письменника Івана Величковського 1943 і 1972 років. В ході аналізу збірок розкриваються особливості їх композиції, широта історіографічних досліджень Е.Пеленського, В.Колосовою, В.Крекотнем і багатство інтерпретацій художественних текстів.

Annotation

Comparative characteristics of two rare editions of creative legacy of the outstanding Ukrainian writer of baroque epoch Ivan Velichkovsky of 1943 and 1972 years has been given in the article. During the analysis of collections the peculiarities of their composition, breadth of the historical investigations of J.Pelensky, V.Kolosova, V.Krekoten and wealth of interpretations of the artistic texts have been revealed.

НАПОЛЕОНІВСЬКА ОДА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ
ПОЧАТКУ ХІХ СТОЛІТТЯ: РЕАЛІЗАЦІЯ ЖАНРУ
В «ГОРИЗОНТІ ОЧІКУВАННЯ»

ББК Ш40*

У приватній розмові про еволюцію жанрових систем на початок романтичної доби в українській літературі Професор Марк Гольберг висловив цікаву думку про те, що для інтерпретації української оди цього періоду актуальним видається поняття рецептивної естетики – «горизонт очікування». Згадаймо, що згідно провідної тези Г.Р.Яусса жанровий аспект інтерпретації (та відповідно – рецепції) має обов'язково свій горизонт очікування*, що він визначається змістом основних параметрів даного жанру. У даному повідомленні скористаємось пропозицією Професора Гольберга і спробуємо розглянути українську травестійну оду початку ХІХ століття через призму «горизонту очікування».

У широкому розумінні слова жанровий горизонт очікування щодо оди остаточно визначився в епоху класицизму, коли у європейській літературі ода сформувалась як жанр *високої* поезії. Для формування суті горизонту очікування жанру оди доленосною виявилась поезія Плеяди. Вперше назву жанру як власне жанру нової європейської лірики дала збірка П.Ронсара «Оди» (1550-1552), у якій стилізовано ідейно-художні особливості пісень Піндара. Зазначена стилізація була актуалізована Ронсаром подіями сучасності і потребами оспівати офіційних представників тодішньої Франції. У рамках загальних художньо-стилістичних програм «Плеяди» до збірки Ронсара увійшли три види од: анакреонтичні, піндаричні, гораціанські. Підсумовуючи вивчення одичної творчості Ронсара, Ю.Віппер пише: «Іменно в роботі над одами принцип подражания античности, столь существенный для создателей Плеяды, должен был, согласно их убеждению, получить особенно отчетливое и последовательное выражение. «Пой оды, еще неизвестные француз кой Музе: под лютню, настроенную созвучно с греческой и римской лирой; и пусть в них не будет ни одного стиха, где не виднелся бы след редкостной античной эрудиции», – требовал Дю Белле в манифесте Бригады. Творчество Ронсара и представляет собой прежде всего попытку пересадить на французскую почву жанр античной оды, идет ли речь о её возвышенной, пиндарической разновидности или о морально-дидакти-

*На сьогодні фрагменти з роботи Яусса «Естетичний досвід і літературна герменевтика» перекладені українською мовою у книзі «Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття» за редакцією Марії Зубрицької [1]. Німецький термін «Erwartungshorizont» укладачі хрестоматії перекладають як «горизонт сподіваного».

ческих, любовных и вакхических мотивах, навеянных прежде всего Горацием» [2, с.195].

Для історії європейської оди особливо важливим був власне другий етап розвитку одичного жанру у французькій літературі, представлений творчістю Малерба, в якій жанр оди ніби оформляється як жанр вже класицистичної поезії. Елементи класицизму, які існували до Малерба у розрізненому виді, поет об'єднав у логічно-взаємозв'язану систему. Оді Ронсара Малерб протиставив витриману з точки зору стилю та мови, пронизану єдиним ліричним прагненням, ніби «раціоналістичну» оду, у котрій відмовився від епічних відступів, єдиний строфічний поділ (строфа – антистрофа – епод), регламентація вірша. Малерб не залишив письмових теоретичних обґрунтувань своєї поетики (його думки залишились викладеними у вигляді коментарів на полях читаних ним книжок), і його реформа була теоретично викладена у «Поетичному мистецтві» Н. Буало, творі, що став взірцем класицистичних поетик.

Таким чином, на початок XIX століття у європейського читача склалась певна уява про ідейно-художній світ одичного жанру та його стилістично-композиційну структуру. Ця уява і формувала так званий «горизонт очікування» при рецепції (читанні).

У контексті таких спостережень цікавим видається історія жанру оди в українській літературі, де класицистичні тенденції помітні менше всього (мабуть, через відсутність державності, і звідси відсутність необхідності класицистичного комплексу порядку, законності). Як відомо, найбільш впливовим стилем в українській літературі 17-18 століть було бароко, що для нього одичний жанр не зовсім характерний [3]. Слід зауважити, що не зважаючи на те, що жанр оди в Україні розвитку не набув, у XV-XVIII ст. в українській літературі були відомі панегірики — найдавніші вірші України, що для стилю їх характерна одична піднесеність, оспівування подій чи людей, і звідси – одична традиційна лексика.

Літературознавці зазначають, що на формування жанрової системи української літератури початку XIX століття великий вплив мала барокова естетика, особливо її трагедійні та бурлескні тенденції [3, с.17]*. На початку XIX століття в Україні з'явився ряд творів, дуже схожих за своєю формою на відому «Пісню князю Куракіну» Івана Котляревського, але це було гумористичне осмислення подій, пов'язаних з походами Наполеона.

Згадаємо, що для європейської оди фігура Наполеона була «одичною» у реальному, а не у пародійному чи гумористичному сенсі, і «жанровий горизонт очікування» (Erwartungshorizont von der Gattung) передбачав піднесені зображення автором цієї постаті (такі польські оди про Наполеона

* Пор.: «Барокко сприяло виникненню і розвитку трагедії та бурлеску, – жанрів, які є перехідним містком від стародавньої літератури до нової».

К.Козьмяна, латиномовна ода Наполеону А.Міцкевича). Сатиричний образ Наполеона в українській оді призводить до своєрідного парадоксу «горизонту очікування», який у такому випадку не «справджується».

В «Оді, написаній малоросійським наріччям з нагоди тимчасового ополчення» (1807), складеній у формі звертання до французів, з відповідними розмовними інтонаціями, автор, Григорій Кошиць-Квітницький, характеризує Наполеона як підлого пройдисвіта, що зумів обдурити французів, захопити владу і тепер жене «дурних баранів» на смерть. Образна лексика оди ніби «руйнує» жанровий горизонт очікування:

Да коли б француз правдивий,
То вже не було б і жаль!
А то гадкий, шолудивий,
Стидкий, бридкий, псище, шаль!
Він мандровний обідранець,
Ваш підданий корсіканець:
Як не сором... [4, с.83].

Як пишуть дослідники цього твору, тропи тут основуються на просторічних словосполученнях: «всі роти поррозівали і всі кланялись йому – Наполеону «нищому», якому повірили французи. Наполеон порівнюється з вовком, що «вдрася... в кошару, підобрав собі під пару, що не саміх лукачів; перш потрішки дав табаки, далі й підв'язав кульбаки, а тепер на плечі взів».

Аналогічну оду написав інший український поет цієї доби, Петро Данилевський у 1813 році – «Ода малоросійського простолюдина з нагоди воєнних дій при навалі французів у межі Російської імперії в 1812 році». У цьому творі простежується наслідування поетичної системи Котляревського: у загальній тональності, строфічній побудові, системі римування. Відомий дослідник української літератури І.Айзеншток вважав, що цей твір, як і подібні йому, свідчить «про звивистий, нерівний, повільний», але «дальший природний розвиток тієї літературної форми, перший зразок якої на українському ґрунті дав іменно Котляревський» [5, с.129]. В оді П.Данилевського, як і у попередньому випадку, у сатирично-трагедійних тонах подано образ Наполеона:

«Кажуть пак, з себе маленький
І незavidний шенюк,
Низький, смуглий і сухенький,
Що ж, то, видно, чорту внук.
Мабуть, клятий він одмінок,
Найстаршой мари потімок.
Він із біса ростом, пес...» [4, с.85].

Анонімна «малоросійська ода» «Думки українського жителя про навалу французів», написана в 1813 році, продовжує традиції бурлескного одопи-

сання. У ній аналогічно присутнє наслідування автором травестійних прийомів Котляревського, що виявляється в українізації зображення воєнних подій, комічному зниженні образу «француза» у риторичних звертаннях:

Що б сидіть було в хаті,
Та у вікна виглядять;
Вівцям сіна докладати.
Або коні наповать;
Чи зимою од мороза
На печі зариться в просо
Та і дух там притаїть [5, с.129].

Оди про Наполеона були досить популярними в українській літературі початку XIX століття. На сьогоднішній день знайдено і опубліковано лише шість віршів такого типу. Писались ці оди виключно у зазначеній вище бурлескно-травестійній традиції, для якої жанровий горизонт очікування на той час вже був «зруйнованим» як з боку впливу барокових тенденцій, так і з боку росту індивідуально-авторського первня, характерного явища пост-риторичної епохи.

Цитована література

1. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття. – Львів, 1996.
2. Виппер Ю.Б. Поэзия Плеяды. – Москва, 1976.
3. Про бароко в українській літературі див.: Українське літературне бароко. – Київ, 1987.
4. Цит. за: Бурлеск і травестія в українській поезії першої половини XIX століття. – Київ, 1959.
5. Цит. за: Історія української літератури (Перші десятиріччя XIX століття). – Київ, 1992.

Анотация

В данном сообщении автор пытается рассмотреть украинскую оду начала XIX века сквозь призму «горизонта ожидания» («Erwartungshorizont»). Жанровый «горизонт ожидания» оды определен в эпоху классицизма. Но наполеоновские оды в украинской литературе написаны исключительно в бурлескно-травестийной традиции, для которой жанровый «горизонт ожидания» был уже разрушен.

Annotation

In this article the author tries to consider Ukrainian ode of the beginning of the XIX century through the prism of a horizon of awaiting («Erwartungshorizont»). The horizon of awaiting of the genre of ode was defined within the epoch of Classicism. But Napoleonic odes in Ukrainian literature of early XIX century were written exclusively in the burlesque-travesty tradition for which the horizon of awaiting had been already destroyed.

**ЭЛЕГИЯ ПУШКИНА «ПОГАСЛО ДНЕВНОЕ СВЕТИЛО...»
И ЖАНРОВАЯ ТРАДИЦИЯ**

ББК Ш40*4-312.2

Для читателей и исследователей пушкинского творчества элегия «Погасло дневное светило...» всегда имела особый, репрезентативный, «открывающий» характер. Такую роль отводил ей прежде всего сам поэт. Хронологически это стихотворение не было первым, написанным на юге, но именно его Пушкин избрал для публикации первым, желая таким образом «открыть» новый этап своего творчества – период южной ссылки. В ореоле поэтической легенды (написана «ночью на корабле») и таинственности (просьба опубликовать «без подписи») «морская» элегия представляла друзьям и широкому кругу читателей нового Пушкина – поэта-романтика.

Выбор жанра для Пушкина не был случайным. Первые два десятилетия литературного развития в России XIX века прошли под знаком элегии. В творчестве Жуковского и Батюшкова этот жанр достигает высот эстетической выразительности. Элегическое слово становится небывало тонким и чувствительным инструментом, а элегическая поэтика в целом – наиболее отточенным языком поэтического самовыражения. Поэтому обращение поэта, активно осваивавшего элегический стиль еще в Лицее, к ведущему жанру русской поэзии в данной ситуации вполне закономерно.

Впрочем, нужно учитывать и то обстоятельство, что рубеж десятилетий-двадцатых годов – для элегического жанра момент переломный: на пике популярности, когда «элегии пишут все», начинают проявляться признаки жанрового кризиса. Постоянные ламентации воспринимаются как утомительное «бренчание». Замкнутость и непластичность элегической формы в атмосфере динамично развивающейся культуры рождает ощущение однообразия и ограниченности жанрового диапазона. Начинаются поиски новых путей и возможностей художественного выражения.

Именно в это время в творчестве Пушкина намечается тенденция, которая в дальнейшем окажется весьма плодотворной и получит развитие в его лирике двадцатых и тридцатых годов. Проявляется она прежде всего в движении к малой форме, или, как называл ее сам Пушкин, к «элегическому отрывку».

Если традиционная элегическая поэтика направлена на воссоздание концептуально значимого для жанра эмоционально-психологического состояния – меланхолии, состояния, восходя к которому индивидуальная эмоция обретала смысловую полноту и эстетическую значимость, то в «от-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

«отрывке», при всей условности элегического языка, очевидно стремление к краткому и цельному выражению чувства в его непосредственности и самоценности. Новая ориентация вполне ощутима в стихотворениях, написанных Пушкиным в 1819 и в начале 1820 года, например, «Дорида», «Дориде» и др. На этом фоне «открывающую» новый период «южную» элегию отличает традиционность формы: значительный объем (40 стихов) и интенсивное использование приемов элегического стиля. Поскольку именно эта элегия, по мнению авторитетных исследователей, знаменует «рождение зрелого пушкинского элегического стиля» [1, с.153] и в контексте поэтического творчества Пушкина является «одной из самых характерных элегий» [2, с.370], прояснить характер ее отношения к жанровой традиции представляется нам важным и с точки зрения постижения пушкинского стиля, и с точки зрения понимания специфики жанрового развития в литературном процессе первых десятилетий XIX века. Остановимся прежде всего на особенностях пейзажа в элегии Пушкина.

Как известно, впервые «Погасло дневное светило...» было опубликовано в периодическом издании («Сын Отечества») без названия или замещающего его жанрового определителя. Впрочем, жанровая ориентация произведения вряд ли вызывала вопросы у читателей: стихотворение открывалось традиционным для элегии пейзажным зачином:

Погасло дневное светило;

На море синее вечерний пал туман [3, с.135].

Ср., например, у В. Жуковского:

Уже бледнеет день, скрываясь за горою...

Шумящие стада толпятся над рекой...

В туманном сумраке окрестность исчезает...

Повсюду тишина, повсюду мертвый сон...

«Сельское кладбище» [4, с.130].

или у К. Батюшкова:

Уже светило дня на западе горит

И тихо погрузилось в волны!..

Задумчиво луна сквозь тонкий пар глядит

На хляби и берега безмолвны.

«На развалинах замка в Швеции» [4, с.161].

У Батюшкова и особенно у Жуковского экспозиция представляет собой развернутую картину наступления сумерек, медленного угасания дня.

Пушкин также избирает характерное «элегическое», переходное время суток – вечер. Его пейзаж легко узнаваем, хотя описание свернуто до двух начальных стихов. Неожиданным может показаться объединение в одном фразовом единстве элегического клише («дневное светило») и традиционного фольклорного образа («море синее»). Заметим, однако, что

разноприродные образования у Пушкина не диссонируют, а согласуются в особом поэтическом строе. Объяснить это, видимо, можно их предельной эстетической «обработанностью» – формульностью. Неуместным и разрушительным было бы здесь «сырое», по выражению Л.Я.Гинзбург, бытовое слово [5, с.28]. Лексические же формулы, даже разной природы, спокойно сочетаются, участвуя в создании своего рода вступительного аккорда, который, актуализируя элегический контекст, настраивает восприятие на определенный регистр.

Отметим, однако, и едва заметные, но весьма существенные, на наш взгляд, изменения в пушкинской картине по сравнению с традиционной. Обычно в элегическом пейзаже воспроизводится длящийся процесс перехода от одного состояния природы к другому, от суеты дня к умиротворенному вечернему покою. Используется при этом чаще всего настоящее время, как, например, в «Элегии» А.Тургенева, открывающей жанровую традицию: «река пéнится», «леса в безмолвии стоят», «туманы стелются» [4, с.127], – или у В.Жуковского и К.Батюшкова в приведенных отрывках: «день бледнеет», «светило дня горит» и т.д. Воссоздание текучего природного состояния предполагает и рассчитано на определенную точку зрения, взгляд наблюдателя. Так в описательной картине создается эффект соприсутствия человеческого сознания – элегического субъекта, который занимает позицию миро- и самосозерцания. [См. об этом: 6].

В пушкинском зачине используется не настоящее, а прошедшее время: «светило погасло», «туман пал». Этот временной сдвиг, с учетом краткости описания, меняет характер изображенного действия: вместо разворачивающегося процесса перед нами фиксация свершившегося события. Уже одно это свидетельствует о смещении акцентов и новом характере лирического субъекта. В соответствии с жанровой традицией у Пушкина субъект вводится в произведение постепенно: сначала через обращение к «океану» и к кораблю, и только потом заявляет о себе прямо: «Я вижу берег отдаленный...» и т.д. «Я» выдвинуто, таким образом, в начало строки, но не в начало стихотворения. Однако его появление сразу же динамизирует элегическую картину, вносит в ее строй взволнованные настроения и деятельные порывы. Спокойный повествовательный тон сменяет побудительная интонация («Шуми...Волнуйся...Лети...»), пассивное созерцание – волевая активность. И все же изначально «я» оказывается вписанным – и это существенно – в определенный, очерченный жанровой традицией контекст.

Глубинная связь элегической поэтики и пушкинского стиля выявляется, к примеру, в особом, свойственном прежде всего поэтам «элегической школы», характере отношений между внешним миром, природой, и внутренним миром, душой человека. О Жуковском, например, Г.М.Фридендер пишет: «Его позиция – это всматривание и вслушивание во внутреннюю

жизнь природы, чтобы полнее постичь все оттенки, наполняющие и одухотворяющие ее движение. Это движение родственно человеку» [7, с.12]. Элегия начала XIX века как «мировоззренчески насыщенный» жанр (В.А.Грехнев) воплощала особую, органическую концепцию мира и человека в мире, определившую во многом особенности художественного мышления Пушкина.

В «Погасло дневное светило...» внешний и внутренний планы изначально связаны между собой. Это проявляется и в приеме апострофы, который, одушевляя, сближает объект речи с его субъектом, и в многочисленных рефlekсах, как бы непреднамеренно возникающих взаимоотражениях сторон. Замечательно тонкие наблюдения сделал П.М. Бицилли: «Волнуйся подо мной, угрюмый океан. С волнением и тоской туда стремлюсь я... Душа кипит (как пенящее море) и замирает, мечта знакомая вокруг меня летает, – как птица вокруг мачты корабля: при таком слиянии обеих сфер никакие «сравнения» не нужны. У Пушкина, вообще, мало «сравнений»: он просто кидает образы за образами. Погасло дневное светило, на море синее вечерний пал туман, – начинается первая строфа. А вторая: лети, корабль... но только не к берегам печальным туманной родины моей, – страны, где пламенем страстей впервые чувства разгорались... «Вещественная» вечерняя заря и утренняя заря «страстей» контрастируют здесь сами по себе» [8, с.401].

Основой такого «слияния сфер» является их глубинная изначальная нераздельность. И для самосознающей личности, которая еще находится в пределах несомненного для нее единства особенного и всеобщего, естественно не искать вонне проясняющей аналогии внутренним душевным процессам, субъективизируя тем самым явления внешнего мира, но, по выражению П.М.Бицилли, «созерцающая духовное *sub specie* телесного, чувственного, внешнего» [8, с.400], сопрягать обе сферы в органическом единстве. Поэтому столь органичны пушкинские символы. Они рождаются как будто у нас на глазах и не утрачивают чувственной конкретности: волнующееся море – это и драматическая обстановка лирического монолога, и всплеск эмоций, и «поэтический символ мятущейся души» [9, с.386].

Пейзаж у Пушкина – это не просто фон, оттеняющий лирическое переживание, не «элегические кулисы», так же точно, как насыщение стихотворения элегическими формулами – это не только дань традиции и тем более не ее изображение. Это элементы жанрового языка – языка элегии, который для Пушкина продолжает сохранять жизненность и художественную значимость и в лоне которого разворачиваются новаторские поиски поэта.

Цитированная литература

1. Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. – Горький, 1985.

2. Гаспаров М.Л. Три типа русской романтической элегии. Индивидуальный стиль в жанровом стиле// Гаспаров М.Л. Избр. труды: В 2-х т. – М., 1997. – Т. II. О стихах.
3. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. – М., 1994. – Т. 2 (кн.1).
4. Русская элегия XVIII – начала XX века: Сб. – Л., 1991.
5. Гинзбург Л.Я. О лирике. – Л., 1974.
6. Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа» – Спб., 1994.
7. Фридляндер Г.М. Спорные и очередные вопросы изучения творчества Жуковского// Жуковский и русская культура. – Л., 1987.
8. Бицилли П.М. Поэзия Пушкина // Избранные труды по филологии. – М., 1996.
9. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. – М., 1999.

Анотація

У статті розглядається перша «південна» елегія Пушкіна у контексті жанрової традиції. Аналізуються особливості пушкінського пейзажу в жанровому аспекті.

Annotation

In the article Pushkin's elegy is examined in the context of the genre tradition. The peculiarities of Pushkin's landscape in the genre aspect have been analysed.

Н.И.Гаецкая

СПЕЦИФИКА ОТНОШЕНИЙ СЛОВА И СЮЖЕТНОГО ДЕЙСТВИЯ В ТРИЛОГИИ А.В.СУХОВО-КОБЫЛИНА

ББК: Ш43(4РОС) (=411.2)5*8
Сухово-Кобылин 4

Комедийную трилогию А.В.Сухова-Кобылина в критике последних десятилетий принято рассматривать как некое единство, как целое. В частности, этой точки зрения придерживаются Е.Пенская [1] и Е.Соколинский [2].

В трилогии Сухова-Кобылина каждая последующая пьеса обнаруживает в предыдущей (предыдущих) новые смысловые оттенки, неожиданные аспекты игры слов, что приводит к качественным изменениям в отношениях слова и сюжетного действия. «Смерти Тарелкина» отведена решающая и завершающая роль в выявлении этих отношений. Во-первых, в ней происходит окончательная демегафоризация слова. Во-вторых, в этой пьесе актуализируются и выводятся на первый план второстепенные пер-

сонажи – носители гротескного начала первых двух пьес, что приводит к усилению игрового аспекта слова и условности сюжетного действия. Как следствие, возникает напряженность между словом и действием, которая приводит к удвоению конфликта: конфликт на словесно-речевом уровне отделяется от собственно сюжетного конфликта и в новой парадигме отношений начинает играть ведущую роль. Таким образом преодолевается дважды подчиненное положение слова драматического произведения: как материального оформления сюжетного содержания и как вербального сопровождения сценического действия. Посредством выдвижения на первый план первичного (этимологически и логически) и прямого значения слова, последнее стремится стать адекватным себе самому как первичному по отношению к сюжетному действию.

Ведущая роль слова в «Смерти Тарелкина» отмечена Е. Пенской, утверждающей, что здесь «действие – скорее предлог, а события – в основном речевые» [1, с.65]. Е. Соколинский заметил, что употребление в пьесе названий мифологических существ, многих слов и большинства ругательств практически полностью соответствует их мифологической мотивировке [3]. Эти особенности пьесы, на наш взгляд, проявляются и во всей трилогии, доходя до своего предела в «Смерти...».

В третьей пьесе трилогии реализуется закон, сформулированный Варравиным в «Деле»: «Мы за словами не погонимся». В «Деле» Муромский называет судопроизводство «хуже иудейского», Варравин тут же реализует эту метафору: «...а, иудейское... ну и заплати» [4, с.226]. При этом обыгрывание и материализация оброненного в предыдущей пьесе слова в целом «Смерти...» становится пародией на обыгрывание несуществующего местоимения «моя» в «Деле» – слова, на котором «Дело» основано.

В «Деле» Князем упоминается «чванство» Муромского. В «Смерти...» оно материализуется в Чванкине – тоже помещике, со сходными жалобами и «диагнозом» от «судей».

Деметафоризация слова происходит и внутри пьес. В «Деле» Князь примитивизирует метафорический смысл «страдания» – это, говорит он, относится к «врачебной управе» (как и молитва – к Богу, а защита – к адвокату). В свою очередь, Муромский, словно включившись в цепь непонимания, воспринимает одни слова фигурально («тяжело», имеющее в виду тяжесть в желудке, он понял как «тяжело на душе»), а другие, сказанные в переносном смысле, – буквально (обыгрывание значения слова «бык»). Когда Муромский напоминает о божьем суде, указывая в небо, Князь только «посмотрел в потолок». «Принять просителя» и «принять содовой» для последнего соединяются в забавный рецепт «слабительного». Брошенное Кречинским в первой пьесе «Скотина!» невинным эхом повторяется в «Деле» Муромским, затем дважды Князем, приобретая характер ругательства.

Окончательная же деметафоризация слова, вплоть до его материализации, происходит в «Смерти...». Слова Тарелкина: «Это ты, разбойник, вогнал меня живого в гроб», – имеют и прямой, буквальный, и переносный смысл. «Рыкающие звери начальники» появляются в лице Варравина, «крокодилы» и «пиявки» материализуются в кредиторах, «приятеля-ямокопатели» – в чиновниках, «скинувшихся» на похороны. Оживают практически все слова – ругательства. Едва Тарелкина назвали «змеем» и «гадиной», и тут же, по «приметам», он таковым и становится. Мстительная выдумка Варравина – оборотничество Тарелкина – порождает Тарелкина-оборотня и упыря. «Мне бы только Силу на Случай!» – размечтался Тарелкин в «Деле», и Провидение дает в третьей пьесе ему и Силу (Силыча Копылова) и Случай («Случай: на квартире рядом живут двое...»).

Оживший каламбур характерен для всей трилогии. В «Свадьбе...» каламбур удается и у Расплюева. Но ему чужд метафорический смысл даже довольно устоявшегося выражения, и он употребляет его в знакомом, прямом, узком смысле: «...А время идет! Идет время! И сюда, может, уже идут!...» [4, с.111]. Способность к суждению, к плоскому пониманию объемных явлений и слов переходит с Расплюевым в третью пьесу, действуя с новой силой и в ином плане. Утрачиваются человеческие аспекты этого свойства, и персонаж предстает во всей своей «простоте» и отчасти механичности. Жизнеподобную психологию замещают механизированные процессы. Здесь, как и в «Свадьбе...», ярко выражена потребность Расплюева следовать чужой воле и чужому слову. Но в «Свадьбе...» это скорее психологическая несамостоятельность; здесь первой идеей Расплюева становится выросший из брошенной Кречинским фразы гротескный образ Англии, который, как «свою» идею, Расплюев развивает почти до конца пьесы. Когда Кречинский обещает ему деньги и положение, он, опустив все абстрактные понятия, восторженно повторяет конкретные. После перехода «Рубикона» Расплюев эхом вторит хозяину, пытаясь, словно тень, повторять его действия. В «Смерти...» он пытается механизировать процесс допроса, подменив себя «автоматом», составленным, в свою очередь, из марионеточных персонажей. Здесь появляется безудержная вера Расплюева в действительность потустороннего, способствующая тому, что это потустороннее («вуйдалак, вудкоглак, упырь и мцьерь») становится действительным. Доминирующее свойство Расплюева – одно из главных средств движения сюжета в третьей пьесе. Сами Тарелкин и Варравин ведут борьбу не прямо, а опосредованно, через Расплюева. Последний словно взвешивает, чье слово убедительнее (не разграничивая правду и ложь), и всегда готов присоединиться к сильной стороне, к ее победившему слову, за неимением своего.

Свое слово у Расплюева – это всегда искаженное, суженное, односторонне или буквально понятое чужое. Не имея собственной цели, опоры в

себе, он ищет ее вне себя, в чужом слове и даже в чужом имени: при разоблачении называет только имя хозяина. Таким образом, он – не более чем искаженное отражение Кречинского, производное от слов Кречинского, без которого «потерялся совсем; помрачился ум» [4, с.113]. Своей в Расплюеве является способность гротеска, в примитивнейшей разновидности гротеска, преломлять чужое. Он – своеобразная «табула rasa» восприятия, пустота, всегда готовая воспринять, и, как кривое зеркало, исказить чужое. Отсюда – иллюзия образа Расплюева в «Свадьбе...»: он кажется вполне жизнеподобным плутом, с инфантильными моралью и интеллектом. Однако это жизнеподобие не собственное, а контекстное, обусловленное жизнеподобием окружающих водевильно-реалистических персонажей. Мягкий юмор «Свадьбы...» уравновешивает собой «переросшие» жизнеподобие гротескные черты Расплюева. В «Смерти...» инфантильность Расплюева оборачивается непрерывной морально-словесной мимикрией, готовностью продать без сомнения и колебаний. В этой пьесе он уже и «при месте» и «при деле», в сюжетном и жанровом отношении. Способствуя развитию сюжетного действия, Расплюев получает истинное удовольствие от словесных событий. При этом оппозиция «правда-ложь» не является актуальной ни для него, ни для остальных персонажей, поэтому здесь становится самоценной сама игра слов. И о персонаже точнее говорить не «солгал», а «ударил словом».

«Смерть Тарелкина» знаменательна еще одним воплощением: здесь непосредственно встречаются Расплюев и Тарелкин. Встреча эта подготовлена своеобразной переключкой Расплюева из «Свадьбы...» и Тарелкина из «Дела»: сходны их жалобы на судьбу обделенного «маленького» человека, почти идентичны высказываемые при этом амбиции. Переключка происходит и между Тарелкиным из «Смерти...» и Расплюевым из «Свадьбы...» в их пафосных «предсмертных» столах в сходных «пограничных» ситуациях [4, с.111, 344]. Далее, если Тарелкин завершает «Дело» проклятиями и угрозами всему «постылому свету», то Расплюев в последней пьесе трилогии покушается «на всю Россию».

Обнаруживаются и другие словесные резонансы. Родственны в их словесных действиях (и в поведении) купцы Щербнев из первой пьесы и Попугайчиков из третьей пьес, причем последний реагирует на вымогательство подобно Кречинскому. Функции этих трех персонажей своеобразно «тасуются»: Попугайчиков-жертва своей лексикой схож со Щербневым-вымогателем, что ставит под сомнение его функции жертвы; аналогично ослабляется «страдательный» оттенок жалоб Кречинского.

Так на уровне словесно-речевом сближаются и отождествляются персонажи, сюжетно враждебные друг другу. Слово противопоставляется (противостоит) действию и отчасти опровергает его.

В «Свадьбе...» персонажи еще ощущают границу между правдой и ложью. В «Деле» она становится неустойчивой, а в «Смерти...» утрачивается совсем. Уже во второй пьесе трилогии мистика начинает преобладать над реальными представлениями. Фантастические предположения и намеки правдоподобно преподносятся «Силами» «Начальствам», в то время как правдивая версия в устах Муромского нигде не имеет успеха, обращаясь в ложь. Хотя искажители изображены карикатурно, сюжетное действие беспощадно к носителю правдивого слова.

Автор своеобразно разрешает наметившиеся противоречия. В третьей пьесе трилогии он освобождает Расплюева и Тарелкина от сюжетных хозяев первых двух пьес, от необходимости правдоподобного существования, правдоподобной лжи, позволяет им строить и реализовать самые фантастические планы. Оба они лишены здесь даже той «рудиментарной» или «отраженной» морали, которая в предыдущих пьесах сдерживала их амбиции. В таком «освобожденном» виде и вводятся два персонажа в третью пьесу с ее нетрадиционной жанровой системой и взаимоотношениями между персонажами, словно сорвавшимися с тормозов. Расплюев и Тарелкин – характерные представители «Свадьбы...» и «Дела», но посредством их в «Смерти...» встретилось выходящее за пределы двух пьес, в сюжетном и жанровом отношении, но не вполне исчерпанное и требующее своего завершения. Там им было тесно как персонажам-носителям гротескного начала, здесь они действуют беспрепятственно, «вопреки и закону и природе», по Тарелкину.

Получая свободу действия, персонажи получают, на первый взгляд, и полную свободу слова. Ею пользуется прежде всего Тарелкин. Расплюев в своем доверии чужому слову переходит всякие границы. От одного произнесения Варравиным названий мифологических существ он впадает в мистический ужас, а слова «кресты», «чины», «награды» приводят его в «воспаление». Такая доверчивость в «Смерти...» оправдана, здесь действительно «все возможно» и «всякий» – подозрителен. Варравин уверяет всех, что Тарелкин – оборотень и упырь. Но Тарелкин действительно обладает свойствами оборотня и к концу пьесы обнаруживает черты упыря («живой мертвец»; моментально оживает от стакана воды; «высосал»-таки у Варравина толику денег-крови). Слово начинает действовать безотносительно к своему носителю.

Мы уже отметили, что в третьей пьесе трилогии словесно обыгрывается всякое значительное слово и действие из предыдущих пьес. Значение этого обыгрывания для целого трилогии проясняется не сразу. То, что выстрадано Муромским в «Деле», используется в «Смерти...» «низкими» персонажами. Там Муромский, указывая вверх, пытался пробудить в князе совесть; здесь Варравин, указывая на небо, предлагает «сироте» Мавруше

обращаться именно туда, что означает – в пустоту. Муромский кричит: «Здесь...грабят!»; третий кредитор словно неудачно (и «пискливо») копирует его: «Ведь это грабеж!». Тарелкин пытается обмануть «судьбу» и «закон природы», опровергая сами эти слова. Судьба-случайность «Свадьбы...» и судьба-неизбежность «Дела» обыгрываются и переигрываются в его монологах и репликах. Он пытается сделать судьбу не более чем поговоркой, а себя – вершителем собственной судьбы. Однако на него обращаются его же действия в «Деле»: там он обнюхивал Муромского, здесь обнюхивают для опознания его самого. «Учужный» там Тарелкиным запах рыбы здесь перерастает в нестерпимую вонь разложения (от тухлой рыбы). Многих перешедших из «Дела» персонажей автор «заставляет» проделывать то, что они заставляли делать других: здесь повторяется сцена «складчины», но совсем иного рода – чиновники «берут» друг у друга. Таким образом, действия персонажей замыкаются на самих себе. Автор воздает своему отрицательному герою его же действием и словом. С другой стороны, «оставшийся в подозрении» Муромский оправдывается в «Смерти...». «Чванство» как приписанное ему качество здесь становится помещиком Чванкиным, вполне оправдывающим свою фамилию. Так незаслуженное определение отделяется от героя вместе с Чванкиным, вместе с ложным «диагнозом» («несвязность в речах...»).

В третьей пьесе трилогии авторским смехом вообще разрушается, ставится под сомнение *сюжетность*. Недаром и в жанровом отношении эта пьеса – словно вышедшая из-под контроля, «смешение языков», жанровый апокалипсис. Условность сюжета разоблачается доведением ее, при всей сюжетной динамичности и увлекательности, до предела, до абсурда, которому способствует свобода действий персонажей. Авторский смех, разоблачающий сюжетные события, усиливает, возвышает, делает значительным само *событие слова*. Слово наполняется мифологической, магической силой. Сами персонажи ощущают эту силу, но приписывают ее действие собственной значимости или собственной выдумке.

Слово в трилогии обладает огромной силой. Слово воплощается, возвращается, выступая одновременно в нескольких значениях: прямом – и в переносном, современном – и исконном, правильном – и извращенном, искаженном. В третьей пьесе (а отчасти и во второй) автор нарушает, разрушает не только определенность жанра, но и определенность персонажа, словесных действий персонажа, слова... Привычное звучание наполняется необычным смыслом, слово становится чем-то большим, нежели просто обозначение события, не средством – но целью.

Восстановление истинного значения слова происходит как путем возвращения ему изначального, ритуально-мистического смысла (в частности, ругательствам), так и путем постоянного диалога внутри пьес и между ними, когда ослабевают взаимоотношения персонажей и усиливаются

взаимоотношения слов. Конфликт в трилогии – это в конечном счете «хождение по мукам» слова, лишившегося определенной наполненности, раздираемого противоречивыми значениями, искаженного до неузнаваемости. К примеру, в «Смерти...» основной мотив – «бумаги» Варравина – является основным моментом усиления условности сюжета. Варравин и не пытается обыскать самого Тарелкина, а «нагромождает» вокруг него серию пыток и допросов, в то время как «бумаги» были здесь же, за пазухой у «подследственного». Для самих персонажей фактическое действие становится «ненастоящим», словно как бы лишает персонажей настоящего бытия – того, чего лишено было слово теми же персонажами в предыдущих пьесах. Сила слова становится действенной, слово становится и уликой, и обличением. Игра персонажа словом становится игрой *Слова* персонажем. Варравин, демонстрируя в «Деле» свою власть над Муромским, делает уликой каждое его слово: «вот вы ...и попались...Вы всегда скажете то, что нам нужно» [4, с.196]. Сам того не зная, он сформулировал отношение автора к герою. Персонажи – носители зла, «отпущенные» на свободу в третьей пьесе, разоблачают сами себя, и не просто обличают друг друга, но обличаемы словом. Показательны в этом отношении и «новая формула» по «делу» Муромских: «не-невероятно», (и «самоотрицающее» имя частного пристава: Ох Антиох, Анти-Ох). Вдвойне примененное отрицание становится утверждением. Утверждение положительного в трилогии, таким образом, происходит методом «двойного отрицания». И сам Муромский, чтобы стать носителем авторского слова, авторского пафоса, должен отказаться от себя в человеческом, рационально-бытовом плане и войти в «пограничное» состояние, в котором он и произносит обвинения.

Чтобы утвердить или просто высказать слово правды, герой должен отказаться от себя как субъекта обыденного бытия. Как таковой субъект, он не был в состоянии осознать значение и силу слова. Тогда же, когда его голос возвышается до обличения, он становится героем в полном смысле этого слова. Значимость слова здесь подчеркивается парадигмой сравнений и отождествлений: слово = пустота = воздух = дыхание = жизнь ...

Так, посредством диалогических «переключек», сближений и контрастов, актуализируется основной конфликт трилогии: противостояние слова и сюжетного действия. Разрешается он разоблачением условности сюжета (сюжетных действий) и утверждением значимости самого события слова.

Цитированная литература

1. Пенская Е.Н. Мотив страшного суда в творчестве А.В. Сухово-Кобылина // Вестник Московского ун-та. Сер.9. Филология. – М., 1995.
2. Соколинский Е.К. Парадоксы «Смерти Тарелкина» А.В.Сухово-Кобылина // Анализ драматического произведения. – Л., 1988.

3. Соколинский Е.К. А.В. Сухово-Кобылин и русская народная драма, русская демонология // Русский фольклор: 18. Славянские литературы и фольклор. – Л., 1978.
4. Сухово-Кобылин А.В. Трилогия. – М., 1966.

Анотація

У статті досліджується проблема співвідношень словесно-мовленнєвого та сюжетно-динамічного аспектів драматичної трилогії О.В.Сухово-Кобиліна. Зокрема, стверджується, що посередництвом гри слів, словесних перегуків між п'єсами, винесення на перший план етимологічно та логічно первинного значення більшості ключових слів у трилогії акцентується самоцінність слова та його первинність відносно сюжетної дії.

Annotation

The article deals with the problem of the relations between a verbal aspect and a dynamical plotline aspect of the dramatic trilogy by A.V.Sukhovo-Kobylin. In particular it is stated that the Word is self-valuable and that the Word is primary with respect to the Act. This conception is suggested by means with the help of analyzing of puns, verbal resonance between the plays, actualization of ethymologically and logically primary word meanings of the majority of key-words of the trilogy.

Т.В.Филат

«Я», ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В АВТОДИЕГЕТИЧЕСКИХ ПОВЕСТЯХ А.П.ЧЕХОВА

ББК 83.3. 4(Рос.) 5 – 8. Ф-51

Повести А.П.Чехова «Скучная история» (1889), «Рассказ неизвестного человека» (1893), «Моя жизнь» (1896) представляют собой произведения, где выступает персонафицированный, индивидуализированный герой-повествователь, «мнимый автор» (ауктор), являющийся центром смыслопорождения и формы произведения^{*}. Ю.Н.Караулов считает, что за каждым текстом стоит языковая личность [1], а так как язык, по Б.Расселу, имеет две разные, но объединённые функции – указывать на объективные факты и служить выражением состояния говорящего [2, с.76], то в «я»-наррации особенно чётко проступает самовыражение повествователя, его индивидуальная оценка мира, себя, «других». «Повествующее я» содер-

^{*} В.Д.Седегов в статье «Образ рассказчика-повествователя» в прозе А.П.Чехова конца 80-х годов» (Творчество А.П.Чехова. – Ростов-на-Дону, 1984) сосредотачивает внимание на повести «Огни», не привлекая чеховские автодиегетические повести.

жит в себе и заявку на пространственно-временную конструкцию повествовательного целого как субъективную форму передачи объективного феномена, что передаёт включённость человека во время, его движение, пульсацию, заставляя «я» героя-повествователя заниматься отсчётом, фиксацией темпоральности. Наиболее часто употребляемое определение такой организации – «повествование от первого лица» – совершенно справедливо кажется одному из крупнейших нарратологов Ж.Женетту неудачным термином, так как он слишком широк, а потому не слишком продуктивен, не дифференцирует разные степени присутствия «повествующего я» в произведении: центральная фигура или «наблюдатель», «зритель», либо одно из действующих лиц [3, т.2, с.252-253]. Введя дефиницию «гомодиегетическая» (от лат. homo – человек) для типа повествования «от первого лица» как одной из двух базовых форм*, учёный предложил особый термин для одного из её подтипов – «автодиегетическая» – для обозначения наррации, где повествователь – главный герой произведения [3, т.2, с.254]. Автор данной статьи воспользуется этими терминами при анализе нарративной ситуации указанного комплекса чеховских повестей не из-за погони за модным терминологическим аппаратом нарратологии, а из-за их краткости, определённости и удобства при выявлении своеобразия повествовательной организации чеховских произведений. Как верно пишет Ж.Женетт, «понятийная решётка»...не столько инструмент заточения, выхолащивающего сокращения или подчинения текста себе; это приём открытия и средство описания» [3, т.2, с.71]. Французский нарратолог, как известно, склонен создавать свою систему дефиниций, за что американский исследователь Дж.Каллер обвинил его в «терминологической неумеренности» [3, т.1, с.53], а Р.Барт отметил «власть» над Ж.Женеттом «демона классификаций и номинаций» [4, с.143]. Но данными терминами специалисты достаточно широко пользуются, а Я.Линтвельт предложил дальнейшую конкретизацию и разработку этих понятий-терминов [5], которыми стоит воспользоваться.

Во все трёх повестях А.П.Чехова присутствует «мнимый автор», через его сознание создаётся мир в его важнейших пространственно-временных координатах, передаётся своеобразие «я» и «других». Но если в «Скучной истории» и «Моей жизни» предстаёт несомненно автодиегетическое повествование, то в «Рассказе неизвестного человека» при сохранении «нарративного эгоцентризма» [3, т.2, с.251] господства одного и того же «ауктора»** (пове-

* Вторая – «от третьего лица» – названа им «гетеродиегетической» [3, т.2, с.253-260].

** Термин введён в 1955 г. Ф.К.Штанцелем (от лат. auctor – создатель, творец, писатель), получил широкое распространение, означает «организатора» художественного произведения, предлагающего свою интерпретацию события, себя, других и т.д., может быть «частым» повествователем или повествователем – действующим лицом [6]. В чеховских автодиегетических повестях ауктор совмещает эти две функции.

ствователя, персонажа и «мнимого автора») возникает несколько иная, изменяющаяся по ходу наррации, повествовательная ситуация. В первой части (гл. I – XI) повести нарратор, играя роль слуги Григория Орлова, выступает как классический «наблюдатель чужой жизни», не является главным действующим героем. Статус его он обретает лишь во второй части повести: такая трансформация нарративной ситуации выразительно передаёт принципиальную нестабильность и положения человека в мире, и его натуры, таит в себе эстетическое новшество Чехова, связанное с концептуализацией данной формы повествования. Хотя автодиегетическая наррация присутствует во всех трёх названных повестях, однако характер и степень раскрытия и самораскрытия «повествующего я» в них достаточно различны. «Повествование от первого лица – это осознанный эстетический выбор, – верно пишет Ж.Бре, – а не обязательный знак откровенности, исповедальности, автобиографичности» [7, с.27]. Это замечание в полной мере относится к чеховским автодиегетическим повестям, где герой-повествователь подчёркнуто не совпадает с реальным автором (что не исключает чеховской солидарности с рядом его мыслей и оценок)**. Он выступает «мнимым автором», чей «рассказ» отмечен чертами откровенности, в определённом смысле даже исповедальности. Но в этих повестях, не говоря о входящей в замысел «Рассказа неизвестного человека» скрытности ауктора, скудости его информации о себе, автобиографический элемент не выступает структурообразующим, его фрагменты рассыпаны по всему повествовательному полю повести, в чём проступает важнейший принцип чеховской поэтики – избегать известных готовых повествовательных структур, сводной описательности. Избрав автодиегетическое повествование, Чехов, надев на себя, чтобы «скрыть эпическую условность повествования», «нарративную маску», как называет М.Дрозда [8, с.467] приём «мнимого автора», исходя из которой должен был следовать соответствующей ей логике создания художественного мира, ибо «нарративная ситуация, как и любая другая, представляет собой комплекс», включающий в себя «протагониста», «пространственно-временные» детерминанты, вовлечённые в повествование [3, т.2, с.226]. Разумеется, «авторская позиция присутствует всегда и очевидна для любого, кто знает, как её отыскать... Хотя автор может менять свои маски, он никогда не может исчезнуть» [9, с.133]. В аукториальных повестях А.П.Чехова возникают не просто «нарративные маски», а создаётся сложный, объективированный от реального автора, психологический образ ауктора как особой человеческой личности.

* Генетически ситуация рассказчика-слуги-наблюдателя восходит к испанской пикареске, где варьируется мотив сюжетной ситуации: «хозяин-слуга», обладающий способностью характеристики обоих.

** Проблема «автор – герой» неоднократно рассматривалась в чеховиане; требует специального исследования в свете концепций современной нарратологии, но это тема отдельной статьи.

Своеобразие повествующего «я» реализуется не только в передаче некоего мировосприятия, мироощущения, характера героя-нарратора, его отношений с действительностью, с «другими», но и в восприятии, фиксации и создании пространства-времени, отношения между которыми может формировать хронотоп (в понимании М.Бахтина), но к нему одному нельзя сводить «топос» и «хронос» художественного мира произведения*. Хотя «я» и пространство-время в гомодиегетическом повествовании взаимосвязаны, однако вряд ли стоит бахтинскую «двухкомпонентную» модель хронотопа расширять до «трёхкомпонентной» системы «Субъект – Время – Пространство», как это делает Р.И.Енукидзе [10, с.62]. Ключевая в поэтике произведения микросистема при таком расширении перестаёт быть хронотопом в этимологическом и терминологическом смыслах этого понятия, введённого, как известно, М.М.Бахтиным [11]. Скорее это формула повествовательной структуры, предложенной К.Гамбургером [12, с.62] в виде системы «я – здесь – сейчас». Она отчётливо проступает в автодиегетических повестях А.П.Чехова, воплощая глобальный проблемный комплекс «человек и действительность», который, как всегда у писателя, рассматривается в предельно конкретных жизненных ситуациях, в чёткой локализации пространства и времени. В повестях варьируется прежде всего повествующее «я», которое, согласно Ф.К.Штанцелю, предстаёт как «переживающее», «испытывающее», «действующее» [13, с.85], создающее «внутреннюю повествовательную перспективу», если воспользоваться классификацией Э.Лайбфрида [14, с.240-258], выступая и как «я-протагонист», и как «я-свидетель», и как «я-наблюдатель» [15, с.126-127], т.е. выполняет разнообразные функции. Правда, их соотношение в разных повестях А.П.Чехова будет различным (в первой части «Рассказа неизвестного человека», как отмечалось, доминирует «я-наблюдатель», затем происходит смещение регистра – акцентируется «я – действующее лицо»). Автодиегетическая структура служит формой самовыражения повествующего героя, совмещая художественную информацию и о субъекте (внутренняя реальность), и об объекте (внешняя реальность), «я-повествующее» с «я-повествуемым», что отмечал ещё в самом начале развития нарратологии один из известных теоретиков стиля Лео Шпитцер [16, с.953]. Это представление вошло в современную нарратологию, нашло обобщение у Я.Линтвельта: «Я-рассказывающее в качестве нарратора несёт ответственность за организацию рассказа и одновременно «я-рассказываемое» выступает в статусе ауктора» [5, с.38]. Благодаря такому совмещению герой-повествователь не только несёт информацию о действительности, не только выражает свои мысли и оценки, но и позволяет читате-

* Вряд ли верно трактовать хронотоп как «совокупность пространственно-временных отношений в художественном тексте» [10, с.62], так как хронотоп предполагает, по Бахтину, особую сращённость пространства-времени [11, с.234-407], которая не всегда возникает.

лю сделать выводы по его «рассказу» и о нём самом. В гомодиегетическом, а особенно автодиегетическом повествовании совмещены, переплетены собственно информация, объяснительный, оценочный, эмоциональный моменты, которые исходят от нарратора, «мнимого автора», и в то же время его характеризуют.

В «Скучной истории» повествующее «я» – известный старый, больной московский профессор, рефлектирующий интеллигент, занятый самоанализом*. Наделённый иронией и скепсисом, он занят в преддверии близкой смерти осмыслением своей жизни, являя собой общеевропейский исторический феномен распада цельности мировосприятия, потери синтеза («общая идея»). Это берёт начало, как полагает Д.Элиот в своём знаменитом эссе «Метафизические поэты» (1921), в эпохе торжества рационализма XVII века и явно обостряется позитивизмом в конце XIX столетия. Ещё более точно «датирует» профессора «устойчивое влечение к естествознанию как типичной черты русской интеллигенции 1870-80-х гг.» [17, с.12], свою привязанность к профессиональным знаниям ауктор специально отмечает. Все эти свойства «я» Николая Степановича преломлены в семантическом поле и структуре наррации повести, где «я» отнюдь не «всезнающий» повествователь, а, наоборот, именно неспособность профессора ответить на важнейшие экзистенциальные вопросы самому себе и любимой им Кате составляют существенную грань его трагедии**. Особенности повествования «незнающим» нарратором становится важнейшим способом его психологической характеристики, органически входит в общее семантико-структурное единство произведения. В «Рассказе неизвестного человека» ауктор – больной террорист, человек, наделённый рядом свойств романтического отношения к жизни***, переживающий духовный кризис, ставший лакеем в доме высокопоставленного петербургского чиновника Григория Орлова для выполнения «задания» – убийства его отца. Неизвестный наделён острой наблюдательностью, позволяющей ему детально и выразительно обрисовать быт, стиль жизни «хозяина» (гл. I-IX), умением обобщать эмпирические факты (обличительные фрагменты письма Орлову), размышлять о своей судьбе и судьбе своего поколения (письмо Орлову). Но по конспиративной привычке он мало сообщает о себе (даже его настоящее имя появляется почти в конце повести). А.П.Чехов и в этом

* См. об особенностях личности героя «Скучной истории»: Трещалина И. Верблюд и сухарь // Молодые исследователи Чехова. – Вып.3. – М., 1998. – С.60-66.

** О роли профессии в сознании героя см.: Собенников. Творчество А.П.Чехова и религиозно-философские традиции русской мысли XIX в. // Автореф. дис. докт. филол. наук. – Л., 1997.

*** См. об этом: Крошкин А.Ф. Лирико-трагическое в повести Чехова «Рассказ неизвестного человека» // Творчество А.П.Чехова. Особенности художественного метода. – Ростов-на-Дону, 1980.

произведении через наррацию выразительно психологически характеризует ауктора, но предлагает другой, чем в «Скучной истории», мотив «ограниченности» его информации. Писатель специально мотивирует сознательное субъективное ограничение «всеведения» самой личностью Неизвестного-террориста, привыкшего многое скрывать, а как рассказчик-наблюдатель он соблюдает осторожную объективность информации, тоже мотивированную психологически и ситуационно: ограниченное знание о других связано с «местом обозрения»: пространством наблюдения Неизвестного-слуги выступает лишь квартира Орлова (гл. I-IX). Она возникает и в финале (гл. XVIII), выразительно констатируя статику мира петербургского чиновника, которую он тщательно оберегает, эгоистически отстраняя от себя возможные изменения (противостояние стремлению свить «семейное гнездышко Зинаидой Фёдоровной, равнодушие к её судьбе, формальность забот о своём ребёнке). «Ограниченность знания» проступает в том, что ауктор часто прибегает к модальным словам и оборотам («вероятно», «как будто», «как говорили», «говорили», «быть может», «видимо» и др.)^{*}, которые пронизывают текст этой повести. Неизвестный высказывает свои догадки и предположения, не решаясь прибегнуть к категоричной экспликации, присущей «всезнающему автору», что передаёт общее психологическое состояние героя, который стоит на распутье, ни в чём не уверен, полон сомнений, переживает духовный кризис. Хотя в характеристике Орлова, данной в итоговом письме, он проявляет решимость обличителя, что тоже психологически мотивировано его нервным стрессом после несостоявшегося убийства старшего Орлова, желанием в «прощальном» письме высказать всё то, что накопилось в душе и не могло быть высказано из-за его «ролевого» поведения послушного и молчаливого слуги. У Чехова его отказ от «всезнающего автора» распространяется на автора мнимого, служит формой психологизации. Неизвестный в повествовательном поле произведения находится не в равном положении с другими персонажами – такую «повествовательную позицию» предлагает учитывать В.Фюгер [18, с.273], ибо Орлов и Зинаида Фёдоровна не знают, кто такой их лакей, что обеспечивает герою-нарратору возможность быть классическим «соглядатаем», проникать в «тайны» их частной жизни (при нём говорят по-французски, думая, что слуга их не понимает), по существу оставаясь «Не-

^{*} В других автодиегетических повестях такой разветвлённой сети модальных слов, выражающих предположения, значительно меньше, что связано и с передачей другого типа психологии (старый профессор-учёный и педагог обладает опытом психолога в оценке своих студентов, коллег, членов семьи; не сомневается в своих суждениях; в восприятии жизни у молодого Мисаила Полознева преобладает внешняя, фактически-событийная сторона, он не стремится аналитически проникнуть во внутренний мир других, как Неизвестный).

известным» для них*, как во многом и для читателя, на что жаловались критики, современники А.П.Чехова**. Если воспользоваться классификацией В.Фюгера, то Неизвестный относится к типу рассказчиков с «загадочным я» [18, с.275], являясь «ретроспективным» я-нарратором.

В «Моей жизни» герой-повествователь – молодой провинциал, получивший плохое образование, ставший «блудным сыном»*** своей семьи и дворянского сословия, «белой вороной» в глазах жителей провинциального города из-за своего опрощения, избранной профессии маляра, озабоченный поисками работы, жилья, более занят повествованием о событиях, чем углублённым самоанализом и пристальным наблюдением за «другими». Он тоже, как и Николай Степанович и Неизвестный, истый горожанин, но природа для него значит больше, чем для них, что передано его пейзажными зарисовками-ремарками (весенняя Большая Дворянская, пейзаж дороги в Дубечню, сад и речной пейзаж в Дубечне и др.). Мисаил лишён ироничности профессора, сомнений в «выборе пути» Неизвестного, он стoisически переносит свои злоключения, хотя наделён, как и они, аналитической наблюдательностью (обличение нравов города в конце второй главы). Этот весьма краткий перечень разных личностных свойств героев-рассказчиков-«мнимых авторов» анализируемых повестей, переданных в семантике и типе нарратора («невсёведующий», «с ограниченным знанием», «откровенный», «сомневающийся» и т.п.), свидетельствует о стремлении А.П.Чехова не просто «персонализировать» «повествующее я», не только создать глубоко индивидуализированные облики разных своих современников, но и варьировать их социально-профессиональную, возрастную, психологическую специфику (старый профессор-разночинец, дворянин-террорист в зрелом возрасте, молодой дворянин провинциал-маляр), влияющую на трактовку их восприятия мира, пространства, времени, «других». Именно «повествующее я», отмеченное субъективностью конкретной человеческой индивидуальности, личностной определённоcтью индивида, становится отправной точкой конструирования художественного мира той или иной автодиегетической чеховской повести. Внешняя реальность, объективный мир в его главных физических параметрах и соци-

* В передаче Неизвестным информации о себе Зинаиде Фёдоровне после отказа от мистификации преобладает суммарная констатация, лишённая конкретных подробностей: «Я рассказывал ей длинные истории из своего прошлого и описывал свои в самом деле изумительные похождения» [22, т.8, с.200].

** См. комментарий к повести [22, т.8, с.478-484].

*** Представляется, что в его образе присутствуют черты архетипа «блудного сына», скорректированные современными чертами эпохи Чехова (опрощение, толстовство, разрыв со своей средой, уход из «отчего дома» и др.). Как верно пишет В.А.Марков, «вечное возвращение к глубинным смыслам – основной принцип функционирования художественного произведения» [10, с.4].

ально-исторической специфике преломляются через сознание аuctора повестей Чехова, помещённого в конкретные пространственно-временные координаты. Все герои-повествователи, выступающие как аuctоры, «мнимые авторы» рассказываемых «историй», наделены неординарностью, хотя и разного рода (известный профессор, террорист, опростившийся «блудный сын») и объединены кризисной ситуацией «драмы сознания» и «драмы жизни». Первая доминирует в наррации «Скучной истории», которая может быть отнесена к «повествованию о мыслях», к «нарративному внутреннему дискурсу» [3, т.2, с.189], составляет «драму жизни» главного героя. В «Рассказе неизвестного человека», где саморефлексия и саморепрезентация, преобладающие в «записках» профессора, отодвинуты на второй план и где происходит эволюция наррации от повествователя-наблюдателя, «следящего» за «другими», к повествователю как главному герою, «драма сознания» тоже оборачивается «драмой жизни». А в «Моей жизни» повествовательным центром предстаёт «драма жизни» героя, не склонного к саморефлексии, не погружённого в духовные искания, как Николай Степанович и Неизвестный, хотя истоком жизненной драмы выступает сознание героя, осмелившегося не подчиниться традициям сословной морали, что вызвало конфликтное противопостояние его «я» и «других». Во всех повестях с автодиегетической наррацией в сознании и самоощущении «повествующего я» реализуются отношения «я – для – себя», «другой – для меня», «я – для – другого», воплощаясь в разнообразных вариантах, в характере роли самоосознания, саморефлексии, специфики отношения с другими персонажами (в автодиегетических повестях большинство других – члены семьи, друзья, в «Рассказе неизвестного человека» – чужие люди). При этом нарративная информация одновременно является и характеристикой героя-повествователя, что создаёт эффект лаконизма, многозначности и объёмности наррации, столь присущих А.П.Чехову. При всей внешней простоте, естественности организации автодиегетической наррации в повестях А.П.Чехова она скрывает весьма сложную структуру текста*, где присутствует взаимосвязь повествующего, думающего, действующего «я» с пространством, временем, «другими», в чём проявляется художественное воплощение авторской концепции реальности. Но в этих повестях предстаёт и концепция действительности самого героя-повествователя, возникает некая стереоскопичность: организующая автодиегетическую повесть концепция реального автора включает в себя и концепцию «мнимого автора» – героя-нарратора, в чём можно усмотреть отдалённое предвещание элементов «серийного мышления» прозы XX века [20, с.268-270]. В автодиегетических повестях Чехова важное художест-

* Ю.Лотман верно полагает, что впечатление простоты и естественности достигается усложнением структуры текста [19, с.5-22].

Раздел 3. Поэтика и история литературы

венное значение имеет «внутренняя фокализация», как выражается Ж.Женетт [3, т.2, с.208], имея в виду характер и объём «воззрения на мир» героя-повествователя, а также то, что Р.Барт называет «личным модусом повествования» [21, с.412]. Он скорее выражен на семантическом, чем на стилевом уровне, лишён языковой характеристики (столь культивируемой, например, Лесковым), что сближает А.П.Чехова как автора автодиегетических повестей с М.Прустом [3, т.21, с.99]. В связи с этим увеличивается роль художественной конкретизации пространственно-временного континуума, сознания героя-повествователя как способа индивидуализации «повествующего я».

Во всех этих повестях нет принципа неопределённости пространства-времени, оно дано в своей объективной достоверности, конкретно, внутренне социально-исторично, национально, это – пространство России*, данное в её трёх главных топографических репрезентах: Москва («Скучная история»), Петербург («Рассказ неизвестного человека»), «сборный» (Ю.Мани) провинциальный город и деревня («Моя жизнь»). Время в этих повестях не датировано, предстаёт как «современная повседневность», не имеющая внешне, вербально заявленной календарной хронологии, хотя, судя по вариантам заглавий, темпоральность «Рассказа неизвестного человека» отнесена Чеховым к 1880-м годам, «Моей жизни» – к 1890-м гг., а в «Скучной истории» ауктор, что косвенно определяется кругом его друзей в прошлом (Пирогов, Некрасов, Кавелин), – «шестидесятник», пишущий «записки» в 80-е гг. В этой группе повестей, по сути дела, предстаёт «текущее настоящее», традиционная негативная оценка которого отчётливо выступала в русской литературе 30-40-х гг. XIX столетия [10, с.24]. Сознание чеховских aukторов отмечено несомненным критицизмом в восприятии и оценке своей современности (негативная оценка театра, науки, профессионального окружения у Николая Степановича; обличение Орлова, его друзей-чиновников, всего поколения современников, в том числе и себя в письме Неизвестного; «физиологический очерк» Мисаила Полознева, посвящённый городу, обрисовка им нравов всех городских слоёв – от необразованных лавочников до губернатора, «просветителей» Ажогинных и Должиковых, разорившихся помещиков и богатеющих приказчиков (Чепраковы, Моисей). Но если у Николая Степановича, погружённого в себя учёного-интеллекта, склонного к философскому и бытийному времяощущению, преобладают обобщающе-резюмирующие оценки явлений современности в сфере культуры, науки, то в «рассказе» Мисаила Полознева возникают большей частью эмпирические сведения, перечислены единич-

* Хотя в «Рассказе неизвестного человека» семантически значимым окажется пространство за границы, маркируя обретения Неизвестным статуса главного героя наррации, подчёркивая его освобождение от власти петербургского пространства, где он был слугой-наблюдателем.

ные события, а обобщения носят «нравоописательный» характер. Ролевое положение лакея позволяет Неизвестному непосредственно увидеть стиль жизни, психологию поведения высокопоставленного петербургского чиновника, а способность критически оценить его в свете своих раздумий о судьбе поколения, к которому они оба принадлежат (письмо, финальный диалог с Орловым), приводит его к обобщениям увиденного. А.П.Чехов, показывая критическое восприятие «текущей современности» людьми определённой эпохи, связывает его с логикой их психологии, жизненного опыта, социального положения и т.д., т.е. со сложным комплексом черт, составляющих человеческую индивидуальность созданных им «мнимых авторов». Во всех чеховских повестях конфликт между героем и окружающим миром, социальным пространством и историческим временем решается опосредовано, где «медитаторами» выступают любовь, дружба, самоосознание, поиски смысла жизни, несущими в себе коллизионность.

Непосредственный пространственный кругозор героя в «Скучной истории» ограничен топосами городского дома и дачи, университетом, домом Кати и номером гостиницы в Харькове, которые представляют виды «закрытого» пространства, выразительно характеризующего стиль жизни кабинетного учёного*. Даже природу профессор видит из окна дачи или проезжая в коляске по той же местности, какую наблюдает из окна [22, т.7, с.294]. Отношение к окружающему пространству становится формой характеристики Николая Степановича, подчёркивая в нём преобладание рационального начала, равнодушие к природе, своеобразие восприятия мира «горожанином». Ауктор «Скучной истории» – последовательный интроверт, обращённый к своему внутреннему миру, а не к окружающей действительности, что тоже является одним из источников его одиночества, переданного и словесно, и строем наррации безадресных «записок».

В «Рассказе неизвестного человека» герой-экстраверт в первой части повести находится в узких рамках пространства наблюдаемого им дома Орлова, который он иногда покидает лишь в связи с поручениями хозяина, связанными с общим пространством Петербурга. Оно прототипично, обладает чертами топографической конкретности (Нева, название улиц), пронизано интертекстуальностью**. Во второй части повести появляется топос Венеции как разомкнутое урбанистическое пространство улиц, каналов, чьё подробное восприятие-рассказ мотивировано жизнерадостным миро-

* См. более подробно: Филат Т.В. Свообразие и функции художественного пространства в повести А.П.Чехова «Скучная история» // Актуальні проблеми літературознавства. – Дніпропетровськ, 1999. – Т.5.

** См.: Филат Т.В. «Рассказ неизвестного человека» А.П.Чехова и «Петербургский текст русской литературы»: проблема интертекстуальности // Питання літературознавства. – Чернівці, 2000. – Вип.6(63).

ощущением Неизвестного. Ницца (гл. XVI) лишь названа, так как герой-рассказчик озабочен сложными отношениями с Зинаидой Фёдоровной, сосредоточен на них, не фиксирует внешней действительности: А.П. Чехов отношением к пространству психологизирует своего героя-рассказчика. В «Моей жизни» предстаёт и урбанистическое, и деревенское, и природное пространство как три «средь», три типа пространства нахождения ауктора, возникают топос «отчего дома», поместья и природного окружения в Дубечне, домов няни и Редьки, приютивших «блудных детей» архитектора Полознева. Герой-нарратор, находящийся в поисках своего места в жизни, что метафорически передаётся постоянной сменой «местожительства», перемещается из города в пригородную Дубечню, где находится поместье* и деревня, совмещающая в себе горожанина и человека, близкого к природе (отсюда пейзажи весенней улицы, сада, реки и др.), хотя и не любящего сельского труда [22, т.9, с.244]. Пространственный дуализм «Моей жизни» несёт важную функцию художественного обобщения, подчёркивая, что «блудный сын» Мисаил Полознев оказывается «чужим» и в провинциальном городе, где его дразнят и преследуют, и в заброшенной, купленной разбогатевшим инженером Должиковым дворянской усадьбе**, куда он попадает по прихоти жены, затем бросившей его, и в деревне (его отношения с мужиками описаны как сложные и негативные). Разнообразие форм пространства в «Моей жизни» мотивировано спецификой ауктора повести, дворянина, нарушившего традиционный, застывший, регламентированный образ жизни провинциального города, который, став рабочим, ищет работу в городе и предместье. Из-за женитьбы на богатой, избалованной девушке, поддавшейся моде «хождения в народ», Мисаил переезжает в деревню, где организует постройку школы, реконструирует старую усадьбу, но ни в одном из пространств (город – деревня) не обретает счастья. В этой повести пространство более разнообразно, чем в предшествующих, что тоже семантически значимо, образно передавая активные поиски своего места в жизни героем-ауктором. В повести помимо урбанистического и деревенского локусов, топоса «отчего дома», заброшенного поместья, церкви, кладбища представлено и окультуренное пространство улицы, полей, сада. Последнее предстаёт как «дичающее», неся в себе темпорально-социальный «знак» ухода в прошлое дворянской усадьбы. В восприятии природы героем-нарратором нет налёта руссоизма – он любит не «дикой» природой, а окультуренной (любование весенней Большой Дворянской, восприятие сада, речной «пейзаж с мельницей»). По сравнению с

* См. более подробно: Филат Т.В. Особенности и функция дворянской усадьбы в повести А.П. Чехова «Моя жизнь» // *Ex professio*. – Днепропетровськ, 1999.

** Её топос в русской литературе XIX века обладает устойчивой социокультурной характеристикой как некий социокультурный знак (См.: Каждан Т.П. Русская усадьба // *Русская художественная культура второй половины XIX века: Картина мира*. – М., 1994).

предшествующими автодиегетическими повестями в «Моей жизни» городской топос значительно более детализирован, в нём выделены локусы частной и публичной жизни («отчий дом», дома Редьки, няни, Должиковых; дом губернатора, Ажогиных, рынок, мясная лавка, бойня, церковь, кладбище). Такая детализация передаёт и образ жизни ауктора, его «бездомность», поиски работы, «места под солнцем» и его психологию восприятия действительности как экстраверта, как человека, не погружённого в саморефлексию, а повествующего о событийной стороне своей жизни. Содержание наррации, её объёмы, внимание к феномену пространства и его локусам служат не только обрисовке «места действия» повести, но и характеристике героя-рассказчика, «мнимого автора».

Если в «Мелком бесе» Ф.Сологуба пространство ограничено пределами уездного городка, лишённого связей с географическим пространством за чертой города [23, с.53], то в «Моей жизни» «перемещающийся» ауктор объединяет сельскую Дубечню с городом, а такие детали, как строящаяся железная дорога, телеграфные столбы на территории усадьбы фиксируют разрушение замкнутости пространств города и деревни, какое протекало в чеховскую эпоху. При всей субъективности восприятия героем-нарратором окружающей действительности оно соотносимо с объективной реальностью, «питается» его урбанистическим пространством, более детализировано, окрашено местным колоритом русского провинциального города, более осмыслено и обобщено Мисаилом («физиологический очерк» конца второй главы, последний диспут с отцом), чем пространство деревни (Дубечня, Кириловка), что мотивируется и передаёт психологию «я-повествователя» как горожанина. В «Моей жизни» пространственное положение усадьбы в Дубечне, которая удалена от мира городской культуры, хотя телеграфные столбы, расположенные на её территории [20, с.208], представляют собой «знак» «цивилизации» пригородного топоса, связующую нить между городом и поместьем, концептуально и темпорализовано. Топос усадьбы, отмеченный близостью к природе (сад, река, луг), деревня Дубечня содержат в себе явные условия для «жизни мирной и ясной», но пасторальная идиллия разрушена и отношениями с крестьянами*, и отношением жены, быстро охладевшей к своей затее, бросившей Мисаила. Дуализм пространства, составляющие которого равно неблагоприятны для героя-нарратора, усиливает драматизм положения Мисаила в социально-историческом времени и пространстве России 1890-х гг., это доказывает

* Если у Пушкина в «Евгении Онегине» деревня предстаёт как топос патриархального «идиллического мира», близкого к природе [10, с.32], то в «Моей жизни» между природным пространством сельской местности и его жителями очерчен острый контраст, который снимает саму возможность идиллического деревенского существования для героев повести.

важность художественной функции «топоса» и «хроноса» в повестях Чехова. Другие люди в «Моей жизни» представлены небольшим замкнутым кругом семьи, друзей и знакомых, как и в предшествующих автодиегетических повестях, но в последней присутствует и собирательный образ горожан, рабочих, крестьян, что расширяет социальное пространство «других», значительно более узкое в «Скучной истории» и «Рассказе неизвестного человека». Это логически-художественно мотивировано своеобразием каждого из созданных писателем нарраторов: одинокий кабинетный учёный, живущий в узком кругу людей, террорист, исполняющий роль лакея, изолированный от «других» маляр, связанный с артелью рабочих, меняющий место работы и жильё, подвергающийся травле, временно живущий и работающий в деревне, общающийся с крестьянами, встречающийся с разнообразными людьми. Завершая жанровый ряд автодиегетических повестей Чехова, «Моя жизнь», сохраняя принцип воссоздания восприятия и оценки действительности, «пространство жизни» «я-героя», но расширяя эпические масштабы художественной реальности, вводит более широкий и разнообразный социальный опыт ауктора, пропущенный через критическое сознание человека, противостоящего общепринятому. Это свидетельствует о направлении творческой эволюции писателя к углублению социально-психологического подхода к проблеме «человек и действительность», лежащей в основе нарративной структуры автодиегетических чеховских повестей.

Во всех этих повестях присутствует не противопоставление разных пространств (дом – дача в «Скучной истории», Петербург – Венеция в «Рассказе неизвестного человека», город – деревня в «Моей жизни»), а их сопоставление по критерию «благо – зло» для героя: любое его перемещение, изменение пространства при временном для нарратора улучшении (Венеция для Неизвестного, поместье в Дубечне как семейный дом Мисаила) не приносят положительного результата. Так, Николай Степанович в Харькове особенно ощущает своё одиночество и близкую смерть, Неизвестный возвращается в Петербург из-за приближения смертного часа; Мисаил, утратив семейно-пасторальную идиллию в Дубечне, вновь возвращается в город, где его ждёт умирающая сестра, изгнанная из дома няни*. В автодиегетических повестях введён хронотоп дороги, «пути», но он лишён архетипического смысла обретения истины и «благого места»: поездка, переезды ничего не меняют для героев**, хотя и содержат в себе

* Правда, в главе-эпilogе Мисаил отмечает примирение горожан с ним из-за пережитых им несчастий, он, заменив Редьку, успешно работает маляром, дорогой ценой добившись этого права, но счастья не обретает, а финальная сцена на кладбище далека от создания атмосферы счастливого благополучия жизни ауктора.

** В «Степи», как замечено, предстанет и метафора, и аллегория мифологемы пути [24, с.15-16].

элементы того, что называют «своеобразной психогаммой душевного развития протагониста» [10, с.59]. Она есть и в «Скучной истории», где пребывание в «чужом» пространстве Харькова обостряет, проясняет основную экзистенциальную ситуацию для героя-повествователя, его одиночество, ожидание близкой смерти, неспособность помочь Кате [22, т.7, с.308-310]. Отъезд из Петербурга и возвращение в него Неизвестного усиливают одиночество героя, обостряют осознание близкой смерти, подтверждают его оценку Орлову, данную в письме, как холодного, чёрствого равнодушного эгоиста, передавшего заботы о дочери чужим людям.

Дорога в Дубечню помогает Мисаилу осмыслить самого себя, социальную природу своего города (гл. II), а вынужденное возвращение в город способствует пониманию того, «кто есть кто» – жена, сестра, Благово, отец, мясник Порфирий, Редька, Ажогины, Анюта Благово. Топос «пути», как сюжетный мотив, одновременно работает на создание эволюции-прозрения героя-нарратора.

А.П.Чехов в фабулах автодиетических повестей вводит антиномичное переосмысление традиционного топоса «дома»-убежища, приюта, включающего в себя помимо пространственного значения идеи, сами по себе не имеющие пространственной природы феномена семьи, дружбы, любви. В «Скучной истории» «дом» предстаёт как враждебное профессору, «чужое» пространство, из которого он стремится убежать в дом Кати. У Неизвестного нет своего дома, а стиль жизни дома Орлова воспринимается им с резко негативной оценкой. Неизвестный бесприютен, хотя «чужое» пространство Венеции воспринимается им не как враждебное по сравнению с петербургским, из которого он бежал. Жажда создать семейный уют и Зинаида Фёдоровна, наталкиваясь на резкое сопротивление Орлова, эгоиста и циника, высмеивающего традиционные ценности семейного дома [22, с.157-158]. Его лишён и Мисаил, в образе которого ощутимы черты архетипа «блудного сына», ушедший из отчего дома, как и его сестра*. Он скитается по чужим углам, а его попытка создать «семейное гнездышко» в Дубечне кончается трагическим крахом, уходом любимой жены и потерей «дома». Его сестра «удваивает» тему «блудных детей», усиливает драматизм потери «отчего дома» как своеобразной обобщающей метафоры бесприютности тех, кто не подчиняется обветшалым догматам русской провинции конца XIX века.

А.П.Чехов делает одной из центральной сквозную тему разрушения семейного дома, традиционно связанного с местом, дающим человеку состояние покоя, уюта, безопасности, сопрягая его с темой разрушения се-

* Б.В.Марков считает, что одной из центральных тем литературы XX века является уход из дома, разрыв с семьёй (см.: Б.В.Марков. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры. – Спб., 1999).

Раздел 3. Поэтика и история литературы

мейных связей, с проблемой отказа от традиционных патриархальных ценностей, с проблемой человеческого отчуждения, которую переживают все аuctоры автодиегетических повестей «триптиха»*, предвосхищая одну из центральных проблем литературы XX века. Писатель стоит в начале художественного освоения социально-психологической проблемы отчуждения, его аuctоры остро переживают своё одиночество, но не осознают его как общеэкзистенциальную проблему. Хотя Николай Степанович, наделённый аналитическим умом учёного, стремится понять причины трагедии своей жизни, своего одиночества, как известно, видит их в отсутствии «общей идеи», но сама неопределённость её показывает его бессилие постичь саму проблему. Во всех этих автодиегетических повестях аuctоры наделены наблюдательностью, эмоциональностью, они повествуют о событиях, фиксируют воспринятое пространство и время (главным образом физическое, «астрономическое»), а социально-историческое отражено в их психологии, менталитете), воссоздают микромир своих переживаний, раздумий, дают оценки «другим». Но они весьма ограничены в эксплицировании всего того, о чём они повествуют, они далеко «не всеведущи», не могут объяснить собственную психологию (Неизвестный не может пояснить причины своего отхода от терроризма), психологию других (Мисаил не объясняет поведения Благово, своей жены, ему неясна психология сестры, Аниюты Благово). Чехов лишает своих героев-нарраторов традиционного для XIX века «объяснительного психологизма». За этим стоит антипозитивистская концепция мира и человека, в которой присутствует сомнение в абсолютной силе аналитического разума в постижении тайн человеческой психологии экзистенции («Ничего не разберёшь на этом свете!»)** , что делает автора автодиегетических повестей предвестником веяний XX столетия. В этих чеховских произведениях у «повествующего я» присутствует и зрительное, и слуховое, и «осмысливаемое» восприятие мира, последние преобладают, естественно, у профессора, а Неизвестный в первой части повести и Мисаил повествуют скорее о внешней материальной очевидности окружающей их действительности, явлений, событий, людей, не стремясь проникнуть в её скрытую суть, в причинно-следственные связи, закономерности. Хотя в концептуально-ключевом письме Неизвестный настойчиво стремится постичь именно причины и своей жизненной трагедии, и трагедии своего по-

* Эта сквозная тема наряду с вариативностью аuctоров, осмысливающих свою жизнь, с главными вариантами «русского пространства», представленного в повестях, формирует основу «слабой серии» повестей как своеобразного «триптиха», чему посвящается специальная статья.

** См. подборку из пишем А.П.Чехова, где речь идёт о том, что «всезнание» писателя – шарлатанство, и необходимо заявить прямо, что на этом свете ничего не разберёшь», какую приводит В.Д.Седегов в указанной ранее статье.

коления, и феномен Орлова, но лишь ставит серию риторических вопросов («отчего?»), не найдя ответа [22, т.8, с.190-191]. Внимание к внешнему, бытовому в жизни, каким наделяет Чехов своих aukторов, отнюдь не означает его тяги к натуралистической эстетике, ибо он в сознании и психологии своих героев передаёт их неудовлетворённость таким отношением к миру, к «другим»: всеми ими движет стремление к постижению действительности, своей жизни. Но в то же время они вынуждены признаться в своей несостоятельности, что «датирует» их сознание, передаёт метания, обусловленные состоянием умов людей эпохи кризиса позитивизма, не уверенных в его культе рационализма как единственного инструмента познания, воссоздаёт историческое время.

Aуктор «Скучной истории» создаёт «записки» без адресата, становится персонажем в своём собственном повествовании, которое подзаглавием («из записок») явно указывает и на их письменную форму, и на их фрагментарность, и на то, что это результат рефлексии, а не выражение спонтанного переживания, присущего «внутреннему монологу» прозы XX века [25, с.59]. Такая наррация пронизана логикой и интеллектуализмом, передавая важные свойства сознания, стиля мысли профессора Николая Степановича, представителя естественно-научного знания XIX века*. «Рассказ провинциала», как уточняется подзаглавие повести «Моя жизнь», тоже не называет конкретного адресата, а многозначность слова «рассказ» (устное повествование и письменный жанр), не имеющего специальных уточнений, («меток») внутри текста, оставляет вопрос открытым относительно формы изложения. «Рассказ неизвестного человека» также никому не адресован, но в тексте есть фраза, позволяющая видеть в нём письменное повествование: «Теперь, когда я пишу эти строки...» [24, с.168]. Такое отсутствие адресата, неопределённость в выявлении формы повествования («Моя жизнь»), вариативность (фрагментарность «записок»), обстоятельная последовательность письменного рассказа, непрояснённая – письменная или устная – наррация), сознательная или бессознательная со стороны Чехова, сочетаются с его отчётливым стремлением представить «повествующее я» как aukтора, как «мнимого автора». Чехов как бы возлагает на него ответственность за произведение, пропустив объективную реальность через субъективное восприятие-сознание созданной им личности, добиваясь подчёркнутого отчуждения от себя, реального автора. Чеховские aukторы не только по-разному, в соответствии с субъективно-личностными особенностями, воспринимают и обрисовывают пространство своей экзистенции, но и время его. Идя вслед за традицией Л.Н.Толстого, передававшего время в автобиографической трилогии поэтикой «выборочных дней» [10,

* Чеховеды в качестве прототипа называют известного московского профессора А.И.Бабухина (1835-1891), лекции которого Чехов слушал [22, т.7, с.670].

с.41], за Ф.М.Достоевским, который психологизировал, концентрировал время [10, с.41], Чехов в «Скучной истории» заставляет своего ауктора моделировать время, создавать некий «итератив» (Женетт)* – описать в поэтике повторяющихся событий распорядок дня. Профессор обрисовывает инварианты зимнего и летнего дня своей жизни, которые занимают большое место в его наррации потому, что именно их «бессобытийность», удручающая статика и похожесть составляют важную сторону осознания им (а об этом свидетельствует «моделирование») своей «драмы жизни». «Сингулятив» второй части повести (одноразовые события) лишь углубляет трагическое мироощущение умирающего героя, подводящего грустные итоги своей жизни. В «Рассказе неизвестного человека», где герой-повествователь фиксирует в линейно-хронологической последовательности рассказываемую им «историю», итератив используется для описания устоявшегося быта Орлова (распорядок дня, «четверги»), а остальная наррация идёт в сингулятиве, как и повествование в «Моей жизни», где акцентирована событийная сторона жизни героя, насыщенная переменами, отъездами и переездами. Но в системе обобщения «триптиха», объективно возникающего из внутренней переклички автодиегетических повестей, и «статичный», и «динамичный» образы жизни равно лишены счастья, благополучия, радости, метонимически передавая общую атмосферу действительности России конца XIX века.

В двух автодиегетических повестях нет темпоральной триады (прошлое, настоящее, будущее), а доминирует «повествовательно настоящее». Оно создаёт линейность наррации, хотя в ней есть элементы «памяти о прошлом» (разрозненные скупые ремарки у Неизвестного – морской офицер, был лишён свободы, бедствовал и т.д.; воспоминания о детстве Мисаила), что мотивировано психологически: скрытность у Неизвестного, острая озабоченность настоящим у молодого Мисаила, прошлое которого небогато событиями. Сопряжение времён воссоздаёт реальность темпорального сознания личности, где присутствует ассоциативность, основанная на деталях (например, зонтик отца вызывает воспоминания о детстве, когда он им бил Мисаила, посещение кухни – детские воспоминания) или сознательное воспоминание (Неизвестный о своём прошлом). Но они даны без резких временных смещений, «перегибов», присущих «внутреннему монологу» прозы XX века. В этом смысле Чехов связан с предшествующей традицией, хотя в «Скучной истории», заставив ауктора заниматься «поисками утраченного времени» и сознательно моделировать его, Чехов перекликается с новациями М.Пруста. А.П.Чехов постоянно заботится в автодиегетических повестях о психологизации времени, данного как феномен

* См. об «итеративе» и «сингулятиве» [3, т.2, с.141-175], о специфике «модели» дня в указанной статье Т.В.Филат.

сознания героев-нарраторов, фиксирующих реальное физическое время в его непрерывном движении, которое пронизывает наррацию и продвигает его, передаёт феномен их социально-исторической ментальности (напряжённый поиск смысла жизни, ощущение неблагополучия своей экзистенции, чувство одиночества и т.п.).

В «Скучной истории» в «я – наррации» передана психология старого человека, подводящего итоги в предверии близкой смерти через темпоральную соотнесённость «раньше – теперь», не столько как «далёкое-близкое», но как «позитивное-негативное». Именно эта соотнесённость становится объектом его специальной рефлексии, где прошлое оценивается в сознании старого, больного, умирающего ауктора как сфера полноценной жизни. Для Мисаила фиксация времени (времена года, месяцы, недели, дни и т.д.) составляет каркас движения его повествования, передаёт бытовое восприятие времени, присущее человеческому сознанию, ибо герой специально о времени не размышляет. Незвестный, который тоже, как и Мисаил, в своей наррации отмечает движение времени рассказываемой «истории», специально раздумывает и об историческом времени, и о времени поколения (письмо, финальный диалог с Орловым), что психологически мотивировано его интересом к социальному аспекту действительности, присущему ему (террорист).

Концепция пространства-времени Чехова сопряжена с самым фундаментальным представлением писателя о мире, о смысле бытия, о человеке, хотя его аукторы не погружены в философский аспект этих проблем. Но сами они в специфике своего «я» воплощают чеховские представления, в которых присутствуют значительная доля трагического мироощущения писателя, особенности его антропологии, которую в период «ермиловщины» всячески оптимизировали.

В чеховских автодиегетических повестях пространство-время, пропущенное через сознание ауктора, служит для выражения как его внешнего, так и внутреннего мира. Пространство воссоздаётся им и как личная среда обитания, и как часть общего социального пространства индивидуального и социально-исторического бытия. Последовательность развития фабульного времени придаёт наррации аукторов определённую внешнюю и внутреннюю логичность. Чеховский «мнимый автор» живёт в привычном бытовом времени современной их создателю повседневной действительности, хотя повествует об экстремальном темпоральном периоде своей жизни. Чехов в трактовке традиционной фундаментальной темы «человек и мир» заставляет героев-нарраторов рассказывать о таких основных пространственных компонентах, как топос «дома», природное пространство, хронотоп «пути», отъезды и приезды, которые одновременно являют собой «хронотоп мира» в «хронотопе человека», если воспользоваться выражением В.И.Чулкова [23, с.57]. Автодиегетическое повествование у Чехова

создаёт сложный интегральный феномен «времени во мне» и «я во времени», слияние восприятия, переживания и репрезентации времени «я-повествователя» и одновременно его темпорально характеризующее как «я» определённой эпохи и страны. В этих повестях пространство и время выполняют функцию раскрытия мировоззрения и мироощущения «многоавторского», в сознании «я» которого своеобразно объединены объективный мир и его субъективное восприятие.

Формула «я – здесь – сейчас», лежащая в основе автодиегетического повествования, даёт возможность Чехову в манере драматурга отдать ауктору право на нарратацию, обрисовывать свою современность и современника. Но при этом писатель, создавая подлинную темпоральную пространственную художественность, преодолевал Время: «Литература и искусство... есть выход за пределы «здесь-теперь», прорыв к вечности и бесконечности», как выразился В.А.Марков [10, с.4]. И повести Чехова это осуществили.

Цитированная литература

1. Караулов Ю.И. Русский язык и языковая личность. – М., 1987.
2. Мовні і концептуальні картини світу. – К., 1999.
3. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. – М., 1998.
4. Barthes R. Le retour de poéticien // Barthes R. Oeuvres complètes. – P., 1994. – V.2.
5. Lintvelt. Essai de typologie narrative: Le «pointe de vue»: Théorie et analyse. – P., 1981.
6. Stanzel F.K. Die Typische Erzahlsituationen im Roman. Wien, 1955.
7. Bree G. Du temps perdu au temps retrouvé (1950). P., 1969.
8. Дрозда М. Нарративные маски русской прозы // Russian Literature. №3-4. Amsterdam, 1994. – Vol.35.
9. Бут К. Риторика художественной прозы // Вестник Моск. ун-та: Серия 9: Филология. – 1996. – №3.
10. Пространство и время в литературе и искусстве. – Даугавпилс, 1984. .
11. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерк по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1995.
12. Hamburger K. Die Logic des Dichtung. 2 stark veränd. – Auff. Stuttgart, 1968.
13. Stanzel F.K. Theorie des Erzählens. – Göttingen, 1979.
14. Leibfried E. Die Schicht der Typen // Leibfried E. Kritische Wissenschaft vom Text: Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie. – Stuttgart, 1972.
15. Friedman N. Point of view in fiction // The Theory of the novel. – N.Y., 1967.
16. Spitzer L. Etudes de style. – P., (1928), 1970.
17. Белый Г.А. В.М.Гаршин и литературная борьба восьмидесятых годов. – М., Л., 1937.
18. Fuger W. Zur Tiefenstruktur des Narrativen: Prolegomena zu einer generativen «Gremmatic» des Erzählens // Poetica. – Amsterdam, 1972. – №5.

19. Лотман Ю. Художественная структура «Евгения Онегина» // Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. – Вып. 184. Труды по рус. и слав. филологии. – Тарту, 1966.
20. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – М., 1997.
21. Барт Р. Введение в структуральный анализ повествования // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX в. – М., 1989.
22. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. – М., 1975-1983.
23. Пространство и время в литературе и искусстве конца XIX – XX веков. – Даугавпилс, 1987.
24. Джексон Р.-Л. Время и путешествие: метафора для всех времён. «Степь. История одной поездки» // Чеховиана: Чехов в культуре XX века. – М., 1993.
25. Dugardin E. Le Monologue interieur. – P., 1931.

Анотація

В статті аналізуються повісті А.П.Чехова з нарацією від першої особи («Скучна історія», «Розповідь невідомої людини», «Мое життя»), визначаються головні особливості та функції «я», світогляду, світовідчуття, які об'єднують розповідача, героя та «уявного автора», створюють «художній світ» повісті з його найважливішими координатами простору та часу, простору Росії та «сучасності» – часу Чехова.

Annotation

A.Chekhov's tales with the first-person narration («The Boring story», «The story of the Unknown man», «My life») are considered in this article. The main peculiarities and functions of «I»-world outlook and attitude which unite a narrator, a character and an «imaginary» author, create the artistic world of the tale with its most important coordinates of space and time, space of Russia and the present – Chekhov's time.

Л.В.Какоєва

ПРО ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ У ДРАМАТИЧНОМУ ТВОРІ АРХЕТИПУ ЖЕРТВОПОКЛАДАННЯ (НА РАННЬОХРИСТИЯНСЬКОМУ МАТЕРІАЛІ)

ББК 43 (4 Укр)(= 411.4)5

У межах архетипного підходу до літературного твору символічний план жертви, жертвопокладання становив для дослідження особливий інтерес ще починаючи з «Метаморфоз та символів лібідо» К.Г.Юнга, який найбільший розділ книги присвятив аналізу символіки жертви як «надсвітлової

містерії» [1, с.394]. Зосередження на фігурі божественної жертви та на емпіричних ритуальних формах пожертви пізніше дало авторів підстави говорити про певний архетип жертвопокладання і стверджувати стосовно нього, що «цей архетип – не просто статичний образ, що володіє рухомістю та динамікою: він завжди є деяка драма, що розігрується на небесах, на землі та у пеклі» [2, с.68]. Особливу увагу К.Г.Юнг та його послідовники приділяли ініціальному аспекту пожертви героя: у сюжетних рамках «моніфі» перспективу його космологічних діянь відкриває «подолання магічного порогу», що як форма самознищення є перетворенням та «переходом до сфери відродження» [3, с.93]: «З цієї сповненої таїнств пригоди герой повертається наділений здатністю нести блага своїм співвітчизникам» [3, с.38].

У християнській свідомості жертва Христа, що на онтологічному рівні стала актом спасіння космосу та кожної людини зокрема, в аспекті індивідуального існування останньої набувала характеру парадигми ініціального плану. Особливо відчутно означений аспект християнської пожертви виявляється у мартирологічних оповідах – як наслідування хресного шляху Спасителя, що й відкриває герою перспективу «нового народження» до вічного життя після мученицької смерті. Самими персонажами мартурій їхня очікувана смерть вписується у жертвний ряд біблійної традиції, наприклад, у «Мучеництві святого Євстафія та кровних його»: «Не зневаж жертву нашу, але нехай перед лицем Твоїм буде вона як дари Авеля, як жертва Авраама, як кров першомученика...» [4, с.123]. (Про уподібнення загибелі страстотерпців старозавітному жертвоприношенню в агіографії Київської Русі див. у В.С.Горського [5, с.120]). За обставин, коли жертві «вода не страшна», «вогонь, ніби зрадивши своїй природі, зберігає тіло її неушкодженим», як у «Мучеництві святої Євгенії» [4, с.241], леви схилиють голови перед сім'єю святого Євстафія [4, с.223], виявляє свій ритуальний аспект загибель героя від меча. Тож специфічна для агіографічних «страждань» ретардація дії, що виражається у ряді невдалих спроб жорстокого судді вбити незмінно несхитного мученика, поза декларованим у самому тексті дидактичним аспектом, дає підстави вбачати у відсіканні голови жертви мечем ката актуалізацію відзначеного К.Г.Юнгом архаїчного уявлення про меч як «власне знаряддя жертвоприношення» [2, с.40], що «occidit et vivificat» [2, с.37], а відзначена форма реалізації архетипного розчленування жертви з тим більшою вірогідністю перетворює «оповіді про стійкість мучеників, що являють собою каталог найбільш немислимих тортур» [4, с.256], на зображення життєдайних страждань – ініціційних випробувань*.

* Як відзначав свого часу К.Г.Юнг, «спочатку розчленування цілком недвозначно слугувало меті перетворення ініційованого на нову, більш «ефективну» людину, тож «тортури і покарання у подібних ритуалах вбачає дистанційована та рефлексуюча свідомість, якій незрозумілий зміст розчленування» [2, с.74].

Особливо відчутно характер мученицької жертви як наслідування жертві Христовій та відповідний зв'язок такої смерті з особистим відродженням виявлено у цитованому «Мучеництві святої Євгенії». Звертаючись до героїні, Спаситель повідомляє: «Я, Євгеніє, той, хто прийняв за тебе хрест і смерть, за кого й ти забажала витерпіти ці муки. День, що поведе тебе до вічного життя, буде днем, коли Я з'явився до людей» [4, с.241]. Відповідно й кат «ударом меча вбиває мученицю в самий день Різдва нашого Спасителя» [4, с.241].

З огляду на цю властиву християнській свідомості тенденцію до виявлення архетипу жертвопокладання у формах жертви мучеників як самопожертви, яка відкриває людині шлях до нового життя та певною мірою сприяє інтегруванню Церкви або соціуму, показово виявляється характерна для ряду драматичних творів Лесі Українки актуалізація (особливо вражаюча на тлі ранньохристиянського матеріалу) більш архаїчної форми реалізації архетипу, а саме, мотиву вбивства дитини, як такого, що, за словами К.Г.Юнга, «усе ж залишається принесенням у жертву іншого» [2, с.21]. Відбувається, таким чином, руйнування усталеного релігійною традицією закріплення за жертвним актом сенсу самопожертви, а розведення інтенцій жертви та жерця знімає безпроблемність в узгодженні релігійних почуттів та батьківської любові в ситуації жертвопокладання, що характерна для мартурій, герої яких утримуються від вияву жалощів з приводу смерті християн від рук язичників і навіть спонукають своїх рідних до такої загибелі (житіє Віри, Надії, Любові та їхньої матері Софії; житіє сестер Минодори, Митродори та Нимфодори).

Для героя драми Лесі Українки «Адвокат Мартіан» жертвопокладання стає джерелом страждання остільки, оскільки виконання ним свого обов'язку перед християнською громадою спричиняє муки близьких йому людей. Втілення архетипного сенсу пожертви як передумови успішного перебігу певної акції спостерігається у ситуації символічного позбавлення життя дітей Мартіана («Ми в тебе в домі тільки бути смієм, а жити нам не можна» [6, с.27]) з метою усунення перешкод у його діяльності як адвоката, спрямованій на захист місцевої церковної організації. Поза тим, що у репліці самого героя така його позиція була визначена як аналог поганського жертвопокладання:

Я, мов ідолянин,
дітей своїх на жертву рокував,
я положив їх на вогонь повільний... [6, с.34],

у контексті біблійному вона становить певну модифікацію Авраамової жертви.

Остання християнською риторичною традицією сприймалась як приклад однозначного розв'язання в душі людини суперечності між послухом волі Божій і батьківською любов'ю. Відповідно і сам Авраам, «як батько і

разом з тим жрець» (вираз Іоанна Златоуста), поставав «ратоборцем, який боровся ... не з людиною, а з самою силою природи» і не показував «людської слабкості стосовно отрока», хоч перебував у скорботі та страждав «по-батьківськи» [7, с.846-847]. Показово, що ця внутрішня боротьба «вичитується» християнською свідомістю з старозавітної ситуації, у якій сама вона зовнішнього вираження не знаходить (втім, і така невиявленість набуває знакового характеру): Авраам «утримував та пригнічував скорботу і робив усе з такою готовністю, з якою робили б люди, які не зустрічали нічого такого, що б стримувало їх» [7, с.209].

Повертаючись до драми Лесі Українки, зауважимо, що у ній уповні реалізовано закладені в архетипі конфліктогенні потенції ситуації жертвопокладання, стосовно якої (на тому ж прикладі Авраама та Ісаака) К.Г.Юнг писав: «Будь-яка жертва є самопожертвою більшою чи меншою мірою ... міра залежить від того, наскільки значним є дар», відзначаючи, що і будь-який батько у подібній ситуації «був би жерцем та жертвою одночасно» [2, с.64].

Очевидно, саме з цією характеристикою образу головного героя і пов'язується проблематичність однозначної аксіологізації життєвої позиції таємного християнина Мартіана, стосовно якої сучасні літературознавці пропонують досить широкий діапазон інтерпретацій: від «почуття обов'язку, в жертву якому він приносить своє особисте щастя і щастя дорогих собі людей» [8, с.38] – і до «дворушницької поведінки» та нерозуміння ним наслідків своєї діяльності, у чому, власне, й полягає «трагізм, а не жертвність» Мартіана [9, с.131].

Принциповий момент у реалізації означеної модифікації архетипу становить у драмі створення поля напруги між інтенціями батька-жреця та його жертв, що для християнської традиції осмислення біблійного епізоду є показово невластивим: у ній цей жертвний акт зближується з жертвопокладанням святих у мартуріях, дричому не тільки за критерієм волевияву героїв принести жертву, але й в аспекті готовності стати нею, відповідно до чого й Ісаак називається «живим мучеником» [7, с.847]. Так, у цитованих вище «Словах» Іоанна Златоуста немає і натяку на можливість конфлікту між батьком і сином, більше того, наголошується, що «гідний подиву» Ісаак виявляв зразковий послух Авраамові, не дошукуючись мети його дій [7, с.847].

Натомість у творі Лесі Українки виразно артикульовано позицію «жертв», що не змогли примусити себе перетворитись на «рабів глухонімих» [6, с.42] за бажанням їхнього батька, який, поза тим, добре усвідомлював усю небезпеку того, щоб «допустити свідомо своїх дітей загинути з душею» [6, с.40]. Більше того, джерелом драматичного конфлікту стає, між іншим, і душевна роздвоєність «жертв»: між потягом вирватись із батьківського дому і любов'ю до батька (поза тим, що за межами фабульної дії залишається напружена боротьба релігійних стимулів до дії та інших потреб

самореалізації з шанобливим ставленням до завдання Мартіана, яка й завершується рішенням дітей покинути його будинок).

Звернення до твору Лесі Українки, таким чином, виявляє один з можливих напрямів художнього втілення архетипної «драми» жертвопокладання, перенесеної на ґрунт ранньохристиянського матеріалу в її «абсолютно архаїчній» формі (саме так К.Г.Юнг характеризує жертвопокладання сина, причому єдиного сина [2, с.71]) всупереч традиційно закріпленій за останнім такій формі реалізації архетипу, як мученицька самопожертва. Виявляючи у зовнішній дії потенційні можливості внутрішнього конфлікту, «поміченого» християнською свідомістю у старозавітному оповіданні про жертву Авраама, драматург при цьому відмовляється від традиційної інтерпретації образу сина-жертви (а отже, і від передбаченого нею безумовного підкорення одного героя волі іншого) і робить ще одним рушійним чинником драматичних подій намагання «жертв» уникнути нав'язаної батьком ролі, поза тим, що це прагнення позбавляє категоричності яскраво артикульовані синівські почуття як фактор ретардації нетрадиційної розв'язки твору.

Цитована література

1. Юнг К.Г. Либидо, его метаморфозы и символы. – СПб., 1994.
2. Юнг К.Г. Символ превращения в мессе // Юнг К.Г. Ответ Иову. – М., 1998.
3. Кемпбелл Дж. Тысячеликий герой. – М., 1997.
4. Византийские легенды. – М., 1994.
5. Горський В.С. Святі Київської Русі. – К., 1994.
6. Українка Леся. Збір. твор.: У 12 т. – К., 1977. – Т.6.
7. Св.Иоанн Златоуст. Полн. собр. твор.: В 12 т. – М., 1991. – Т.1
8. Криловець А. Художня філософія Лесі Українки. – Рівне, 1997.
9. Антофійчук В.І. Леся Українка і християнство // Нямцу А.Є., Антофійчук В.І. Проблеми традиції та новаторства у світовій літературі.

Аннотация

В статье на примере драмы Леси Украинки «Адвокат Мартиан» рассматриваются возможности драматического воплощения архетипа жертвоприношения в раннехристианском материале.

Annotation

The article is concerned with the possibilities of the dramatic embodiment of a sacrifice archetype in the Early Christian literature on the example of the drama «The barristen Martian» by Lesya Ukrajinka.

**ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ
ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА Г.ШЕВАЛЬЕ «КЛОШМЕРЛЬ»**

ББК 83.3(4 ФРА)6-8 Шевалье Г.

Архетипическая основа романа Г.Шевалье «Клошмерль» (1934) последовательно реализуется на всех уровнях его художественной структуры – сюжетно-композиционном (кольцевая композиция, отражающая цикличность временной организации), персонажном (регулярное «удвоение» персонажей, их подчеркнутый параллелизм или антитетичность), образном (структурированность теллурическими и солярными мифологемами) и др. При этом мифопоэтические модели и фольклорная образность зачастую воспринимаются Шевалье сквозь призму раблезианской традиции.

Роман «Клошмерль» отличается чрезвычайной разработанностью пространственных характеристик и отчетливо проявленной концепцией времени. «Местом пересечения пространственно-временных рядов» [1, с.397] становится хронотоп провинциального городка, выступающего подлинным героем романа. Автор избирает характерный для мифологического сознания способ объяснения вымышленного топонима – логику «местного мифа»: «...объясним это название — Клошмерль. В XII веке ... эта местность ... была покрыта густыми лесами. На месте нынешнего города было расположено аббатство... Церковь была окружена высокими деревьями, на которых гнездились дрозды. Когда начинал звонить колокол, дрозды улетали, и тогдашние крестьяне называли его «клош-а-мерль» [«колокол дроздов. – Ю. В.]. Это название закрепилось» [2, с.26]. Местный миф, по замечанию Бахтина, «объясняет генезис географического пространства. Каждая местность должна быть объяснена, начиная от ее названия и до особенностей ее рельефа, почвы, растительности и проч., из человеческого события, которое здесь совершалось и которое определило ее название и облик. Местность – это след события, ее оформившего. Такова логика всех местных мифов и легенд, осмысливающих пространство историей» [1, с.339]. Бахтин обращает внимание на примеры создания пародийных «местных мифов» у Рабле. Так, название Парижа Рабле объясняет следующим образом. Когда Гаргантюа приехал в этот город, вокруг него собрались толпы народа, и он «для смеха» (*par ris*) «отстегнул свой прекрасный гульфик и сверху так обильно полил их, что утопил 260 148 человек, не считая женщин и детей... Вот отчего и город с тех пор получил название Париж» [3, кн.1, гл.42]. Шевалье, во многом ориентирующийся на поэтику Рабле, использует сходный (основанный на игре слов) способ этимологизации названия городка.

Провинциальный городок, как указывает Бахтин, «имеет несколько разновидностей, в том числе и очень важную – идиллическую – у регионалистов» [1, с.397] – время здесь подчинено цикличности сельскохозяйственного года, а «единство жизни поколений (вообще жизни людей) ... в большинстве случаев определяется единством места, вековой прикреплённостью жизни поколений к одному месту, от которого эта жизнь во всех ее событиях не отделена» [1, с.373]. Именно такую модель пространственно-временного континуума обнаруживаем у Шевалье: «Клошмерль, на овечьих ветром холмах, в кудрявой изумрудной зелени виноградников, представлял собою *крепко спаянное единство*, где гармоничное распределение полов, их взаимопонимание и удовлетворение обеспечивали *продолжение рода и преемственность поколений*» [4, с.10]. Здесь находят отражение и мифопоэтические воззрения о сущности жизни, которая полагается «в способности воспроизводить самое себя во времени в дискретном виде, когда определенным временным отрезкам соответствует серия, последовательность поколений» [5, т.1, с.39].

А.Михайлов уже обращал внимание что, хотя «действие романа разворачивается в 1922-1923 годах», создается «впечатление, что описан провинциальный городок по меньшей мере конца прошлого века. В нем все еще нет электричества, нет телефона; через него не проносятся рейсовые автобусы, автомобили здесь в диковинку, а до железнодорожной станции надо шагать чуть ли не добрый час» [6, с.6-7]. Пространственная замкнутость городка подчеркивает статичность природного времени, вернее, его движение в замкнутых рамках годового цикла. «Единство места жизни поколений ослабляет и смягчает все временные грани между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни. Единство места сближает и сливает колыбель и могилу (тот же уголок, та же земля), детство и старость (та же роща, речка, те же липы, тот же дом), жизнь различных поколений, живших там же, в тех же условиях, видевших то же самое» [1, с.373].

По Бахтину, именно «в земледельчески – трудовой идиллии достигается наибольшее приближение к фольклорному времени, здесь полнее всего раскрываются древние соседства и возможна наибольшая реалистичность» [1, с.375]. «Так, едят продукт, созданный собственным трудом, он связан с образами производственного процесса, в нем – в этом продукте – реально пребывает солнце, земля, дождь (а не в порядке метафорических связей). Так же и вино погружено в процесс его выращивания и производства» [1, с.235]. В романе Шевалье вся жизнь городка подчинена винодельческому циклу: «приди дни сбора пораньше, все устроилось бы хорошо: люди работали бы спозаранку, истекали бы семью потоми от усталости и заботились о своем винце, которое им дороже всего на свете. Когда вино забродит в чану, все

клошмерляне договариваются друг с другом, как одно дружное семейство, насчет того, как бы им продать вино подороже...» [2, с.245].

По мнению Топорова, «...подлинное и самодовлекющее пространство в художественном произведении (особенно у писателей с мощной архетипической основой) обычно отсылает именно к мифопоэтическому пространству ... с характерными для него членениями и семантикой составляющих его частей» [5, т.2, с.242].

Действительно, в организации хронотопа романа «Клошмерль» отчетливо видны следы мифопоэтической концепции пространства. Один из мифопоэтических вариантов «сакрального центра» – «мировое древо» в образе вековой липы, растущей в центре главной площади городка, – обнаруживаем в начальном эпизоде романа «Клошмерль»: «*Посреди главной площади Клошмерля-ан-Божоле красуется великолепная липа*» [2, с.19]. Значимость этого образа подчеркнута возвращением к нему в эпилоге: «*Огромная липа казалась еще более несокрушимой, чем раньше. Зарывшись своими корнями в глубину минувших веков, она сама была одним из глубочайших корней городка*» [2, с.269].

Обозначив во вводном эпизоде «точку отсчета», Шевалье строит пространственный образ как ряд концентрических окружностей, кольцо которых постепенно сжимается, приближаясь к «дреvu жизни»: *Франция – ее города и провинции – провинция Божоле и божолезские городки – Клошмерль – городская площадь – вековая липа* (или еще один вариант сакрального центра – *церковная колокольня*).

По наблюдениям французского археолога и этнографа А.Леруа-Гурана, именно земледельческим народам и народам городской культуры присущи «представления о статическом или радиальном пространстве (*espace rayonnant*), воспринимаемом в виде серии расходящихся от сакрального центра концентрических кругов, затухающих к границам неведомого» [5, т.2, с.341] – подобные тем, которые и обнаруживаем в пространственной конструкции романа «Клошмерль». При этом, согласно мифологическим моделям, к центру ведет *путь*, т.е. то, что связывает самую отдаленную периферию и все объекты, заполняющие пространство, с высшей сакральной ценностью [5, с.341].

Путь к «сакральному центру» в романе описан детально, при этом обращает на себя внимание чрезвычайная насыщенность текста понятиями, связанными с семантикой круга, окружности. «Дорога незаметно поднимается, затем опускается, делая широкие *петли*. Долины и *повороты* следуют друг за другом. Все новые и новые подъемы, *крутые виражи*, мимо проплывают тихие деревеньки, ...*змеятся дороги*...»; «...победа над *горизонтом, замкнутым* вдали горными цепями...»; «последний *поворот* открывает вид на нашу долину»; «За *изгибом дороги*...» [2, с.28]; или: «долины, *ограниченные округлыми* горными склонами»; «запах молодого ви-

на, разносящийся ... по всей округе»; «вдоль крутой дороги, огибающей холм»; «свободное пространство осталось только у крутого поворота дороги», «церковь была окружена высокими деревьями»; «расположенная между церковью и крутым поворотом дороги»; «по извилистой четырехкилометровой дороге»; «на опушке, в окружении вековых лесов» [2, с.22; 28; 29; 36; 173].

Характеризуя некоторые аспекты «пространственности», Топоров говорит о той концепции и том «чувстве» круга, круглости, закругленности, сферичности, которые соединяют пространство и время в своего рода «циклический» континуум...Эта фигура в диахроническом плане формально источник бытия, своего рода «первоэлемент»; синхронически она не только идеальная модель мира – времени, жизни, человека, но и наиболее совершенная эстетически конструкция» [7, с.458].

Окружностью и ее элементами упорядочивается, «геометризуется» [7, с.458] пространство в романе «Клошмерль». Здесь с наибольшей очевидностью проявлена «хронотопичность» романа. Время, по замечанию Бахтина, приобретает в хронотопах «чувственно-наглядный характер» [1, с.398]; «сгущается, уплотняется, становится художественно зримым», «пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории» [1, с.235]. Интересно, что «языковая» мифология подтверждает единство пространства-времени нередкими примерами обозначения этих понятий одними и теми же словами или словами одного корня. «Классический образец – лат. orbis, «окружность», «круг», но и – «земной круг», «мир, «земля» (ср. orbis terrae или terra; также «область», «страна», «царство и т.д., даже «небо», «небесный свод»); «годовой круговорот», «год», «круговое движение» (ср. orbis temporum, «круговорот времени», orbis annuus «годовой оборот») и, наконец, «человечество», «человеческий род»...» [5, с.340].

Важные особенности художественной структуры «Клошмерля» проявляются также в наличии системы противопоставлений, характерных для мифопоэтической концепции мира. По Лотману, «...в основе внутренней организации элементов текста, как правило, лежит принцип бинарной семантической оппозиции... В тексте эти миры ... почти всегда получают пространственную реализацию: мир бедняков реализуется как «предместья», «трущобы», «чердаки», мир богачей — «главная улица», «дворцы», «бельэтаж» [8, с.287].

Наиболее наглядно воплощена в структуре «Клошмерля» семантическая оппозиция *верх – низ*: «Почти все состоятельные горожане обитают в верхней части городка, выше церкви. О простолюдниках в Клошмерле говорили: «Он с низа» или просто «низюк», и это звучало как ругательство» [2, с.36]; или: «Замок Куртебишей возвышался над всей долиной, и смирен-

ные клошмерляне много столетий подряд произвольно воздымали свои взоры к этому замку, который казался им необходимым звеном между земной юдолюю и небесами» [курсив наш. – Ю. В.] [2, с.173]. В последнем примере бинарное «пространственно-социальное» противопоставление вписано в трехчленную вертикаль (земля – социум – небо).

Существенным признаком, организующим пространственную структуру романа «Клошмерль», является и оппозиция «замкнутый—разомкнутый». «Замкнутое пространство, интерпретируясь в текстах в виде различных бытовых пространственных образов: дома, города, родины — и наделяясь определенными признаками: «родной», «теплый», «безопасный», — противопоставлено разомкнутому «внешнему» пространству и его признакам: «чужое», «враждебное», «холодное» [8, с.277-278]. В хронотопе «Клошмерля» горная гряда выполняет функции пространственной границы, отделяющей замкнутый патриархальный городок от внешнего, чужого мира: «Защищенные горной грядой, дышат целебным воздухом божолезские городки, в своем замкнутом существовании до сих пор сохранившие что-то от былых феодальных времен» [2, с.26]; «расстилаются другие долины, ограниченные округлыми горными склонами» [2, с.22].

Характер хронотопа во многом определяет сюжетное движение; хронотопы, по Бахтину, «являются организационными центрами основных сюжетных событий романа. В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетобразующее значение» [1, с.398]. Именно такое значение обретает хронотоп в романе Шевалье – автор дает детальную топографию городка, указывая на чрезвычайную ее значимость для развития сюжета: «Развитие нижеследующих событий тесно связано с топографией этого городка. Имей Клошмерль другие очертания, весьма вероятно, что дела, о которых пойдет речь, никогда бы не свершились» [курсив наш. – Ю. В.] [2, с.28].

Пространственную структуру городка (следовательно, и основные романские хронотопы) организуют два топографических центра как две ипостаси «мирового древа»: городская площадь с вековой липой посередине («древо жизни») и городская церковь (еще один «сакральный центр» — ведь, как известно, именно через алтарь проходит «мировая ось» [5, т.2, с.341]). Многократные указания на место действия («пройдя всю площадь»; «пересекают площадь еще раз», «останавливаются посреди площади»; «покинув площадь») акцентируют роль этого элемента в системе романского хронотопа. Столь же значимым является здесь и образ церкви как мировоззренческого антипода того комплекса, который олицетворяет площадь («так близко от церкви»; «отделение церкви от государства»; «перед церковью Пьешю остановился»; «враждебность к церкви»; «они спустились... до самого центра, где стоит местная церковь»; «ходит в церковь»). «Пространственной доминантой» этого типа хронотопа является

«романская колокольня, свидетельница иных времен, отягощенная бременем девяти веков». Когда речь пойдет о постройке гигиенического павильона, именно *место его расположения* – рядом с церковью, в «Тупике монахов», станет основой главного сюжетного конфликта – распри между консерваторами и поборниками «прогресса», которая разделит обитателей городка на две враждующие половины. Таким образом, определенная структура топоса становится «принципом организации и расстановки персонажей в художественном континууме» [8, с.280], а также «выступает в качестве языка для выражения других, непространственных отношений текста» [8, с.280].

В связи с постройкой «павильона» происходит конкретизация архетипа сакрального пространства. Функцию сакрального центра (вернее, одного из центров) выполняет новое сооружение: «...в самом *центре* этого благолепия мерно журчал *писсуар*» [курсив наш. – Ю.В.] [2, с.127]. О возможности подобных «облегченных вариантов» сакрального говорит М. Элиаде, видя объяснение множественности «центров» в самой структуре сакрального пространства, допускающей сосуществование «бесконечного числа» «мест» в одном и том же центре [9, т.2, с.280]. По Элиаде, речь идет о неискоренимой человеческой потребности «реализовывать архетипы всюду, вплоть до самых «низменных» и «грязных» уровней своего непосредственного существования» [9, т.2, с.281]. Примечательно, что в соответствии с игровой, пародийной эстетикой романа Шевалье законы ритуального отыскания сакрального места и его освящения («человек никогда не избирает данное место; он попросту «находит» его, иначе говоря, сакральное пространство тем или иным способом «открывается человеку» [9, т.2, с.255]) спародированы в ходе выбора места для сооружения писсуара: мэра «просто не мог найти в центре другого свободного места. Такового не существовало...» [2, с.34]. Величественный павильон (а именно так он описан: «*воздвигнуть* строгое архитектурное *сооружение*» «*существовать* к месту, где будет заложено *строение*»; «наш маленький монумент»; «писсуар *высился* у самого входа в «Тупик монахов») соответствующим образом освящен: «решено было окрестить его, разбив о стенку павильона бутылку с вином Божоле» [2, с.82]. Инициатива мэра («выбор места, столь близкого от церкви»), «приобрела характер вызова» [2, с.34] и породила «скандал в Клошмерле».

Итак, хронотоп площади с присущим ему пафосом «пространственно-временной адекватности» [1, с.317] (и его «облегченный», «грубый» вариант – писсуар) противостоит в романном сюжете хронотопу церкви как символу «средневековой вертикали», отражающей диспропорциональность феодально – церковного мировоззрения, «где ценности враждебны пространственно – временной реальности как суетному, бренному и гре-

ховному началу, где большое символизируется малым, сильное – слабым и немощным, вечное – мигмом.» [1, с.317]. В сюжете и образах «Клошмерля» многообразно реализуется амбивалентная сущность площади как места сюжетного действия: «...сквозь реальную площадь как бы просвечивает карнавальная площадь вольного фамильярного контакта и всенародных увенчаний – развенчаний» [10, с.148].

Нарушенное сюжетными событиями «эпическое равновесие» вновь восстанавливается в конце романа: «Все понемногу входило в свою колею»; «раны зарубцевались, сломанные конечности срослись, страсти утихомирились...» [2, с.264. Природное время восторжествовало в повторяемости календарного цикла: «леденящий ветерок предупреждал о неминуемом приходе зимы»; «Земля собиралась сменить зеленый наряд на грубые шерстяные одежды» [2, с.262].

Таким образом, в романе «Клошмерль» автор сохраняет верность основным концептам архаичной «онтологии». Пространственно-временная модель романа характеризуется чрезвычайной разработанностью топографических характеристик, несущих сюжетообразующую нагрузку. Семантика круга объединяет пространственное и временное измерение, способствуя воссозданию идиллического хронотопа; актуальными оказываются также архаические оппозиции 'верх-низ' и 'замкнутость-разомкнутость'. Важными пространственными доминантами выступают хронотопы *площади* и *церкви*, за которыми закреплены противостоящие группы романских персонажей.

Цитированная литература

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
2. Шевалье Г. Клошмерль. – М., 1988.
3. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль / Перевод Н. М. Любимова. – М., 1961.
4. Chevallier G. Clochemerle-Babylone. – P., 1969.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М., 1988.
6. Михайлов А. Габриэль Шевалье и его роман // Шевалье Г.Клошмерль. – М., 1988.
7. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М., 1995.
8. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М., 1970.
9. Элиаде М. Трактат по истории религий (Пер. Васильев А.). – СПб, 1999. – Т.2.
10. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.

Аннотація

Роман французького письменника Г. Шевальє «Клошмерль» (1934), має потужну архетипну основу, сприйняту через посередництво раблезіанської традиції. Часопросторові характеристики роману (як і інші складники його художньої структури) зорієнтовані на міфопоетичні моделі. Це знаходить втілення у циклічній концепції часу і переважанні просторових ознак з семантикою кола; у актуалізації архетипних опозицій 'верх – низ' і 'замкненість – розімкненість', які у данному випадку передають і непросторові зв'язки тексту; в закріпленості антагоністичних груп персонажів за певним типом простору.

Annotation

The novel «Clochemerle» by a French writer G. Chevalier (1934) has a powerful archetypal base, perceived by the mediation of rablezian tradition. Chronotopical features of the novel (as the others components of its artistic structure) are dependent on mythological models. It is being realized in a cyclic conception of time and dominance of spatial features with the semantics of a circle; in actualization of archetypal oppositions 'top – bottom' and 'closed – opened' which in this case also express unspatial relations of text; in distribution of antagonistic groups of characters by a definite type of space.

О.Ю.Пыпенко

**«ВСЕ, ЧЕМ СМЕРТЬ ЖИВА...»
(ПРОБЛЕМА СМЕРТИ В ЛИРИЧЕСКОМ МИРЕ
А.ТАРКОВСКОГО И Н.ЗАБОЛОЦКОГО)**

БКШ40*4-31

Художественный мир неизменно становится картиной мира, мира в его целостности, а не в участках, выбор которых обусловлен темой или объемом произведения. Таким образом, художественный мир есть воплощенное мировоззрение, он непрерывно ценностен.

Лирический мир как художественный мир, на наш взгляд, обладает рядом специфических типологических особенностей, на одной из которых мы остановимся. Лирический мир стихотворения, являясь самостоятельным художественным миром, то есть целостной картиной мира, одновременно включается в единство лирического мира поэта, обеспечивая и сохраняя его целостность, которая не отменяется эволюционным развитием лирики, перипетиями творческого пути. Вероятно, можно говорить в этом смысле и о единстве художественного мира эпических или драматических произведений одного автора, но все же единство лирического мира качест-

венно иное, лирические произведения тяготеют к установлению близких связей, к взаимоосвещению. Эта взаимосвязь лирических миров проявляется и как стремление к циклизации, и как композиционное единство сборника лирики, и как целостность лирического мира поэта. Каждое стихотворение предстает, таким образом, одновременно и автономным миром, и частью поэтического мира. Анализируя отдельное стихотворение, мы неизменно (эксплицитно или в виде подтекста наших рассуждений) обращаемся к целому лирики поэта, выявляя эту нераздельность-неслиянность художественных миров.

Стихотворения Н.Заболоцкого «Прощание с друзьями» и А.Тарковского «Памяти друзей» полемичны по отношению друг к другу, как будто это реплики в споре двух поэтов. Спор ведется на тему, неизменно и очень болезненно волнующую не только поэзию, но вообще человеческую мысль, в любых ее формах. Это, говоря обобщенно, тема жизни и смерти, отношений между «нашим» и «их» мирами, между живущими и ушедшими.

Оформление этого соотношения – существеннейшая часть любой картины мира, определяющая черта любой мировоззренческой системы. Для обоих поэтов данное соотношение – предмет постоянного напряженного размышления.

Но уже заглавия этих стихотворений, перекликаясь, в то же время противостоят друг другу. «Прощание с друзьями» Заболоцкого – признание и принятие перехода друзей в иной мир, необходимости разорвать связь, соединявшую их с живущими.

Стихотворение же Тарковского называется «Памяти друзей». Уже в названии обнаруживает себя мощная объединяющая энергия, которая организует лирический мир стихотворения. Память всегда есть возвращение, борьба с физическим отсутствием чего-либо, попытка приблизить то, что сейчас далеко. Перефразируя название стихотворения Заболоцкого, можно сказать, что память есть невозможность прощания, отрицание прощания.

Стихотворение Н. Заболоцкого «Прощание с друзьями» состоит из шести четверостиший, последние два стиха шестого четверостишия повторяют начальные строки первого, зеркально отражая их. Но, находясь в разных контекстах, эти совпадающие по форме строки уже не совпадают по содержанию, взаимно освещают и обогащают смысл друг друга.

«Рассыпались в прах» первого четверостишия, иллюстрируя физическое исчезновение, разложение, соотносится с «исчезли, легкие, как тени» шестого четверостишия. В слове «исчезли» значение смерти осложняется значением ухода, перехода в «те края». Смерть оказывается посмертием.

Прием таких «несовпадающих повторов» характерен для поэтического мира Заболоцкого. Одни и те же слова и образы в разных контекстах воплощают радикальные изменения в структуре мира. В стихотворении «Прощание с друзьями» таких знаменательных повторов несколько. Один

из них – «ветки облетевшие сирени» – «соски сирени». Символ полного и бесповоротного умирания превращается в символ жизни, причем, что существенно в данном контексте, жизни младенческой, зарождающейся.

Другой «несовпадающий повтор» – «невнятный язык» «беззвучных насекомых» – «ваш язык». Здесь также, как видим, воплощается реальное превращение. Что же значат для художественного смысла стихотворения эти превращения? Остановимся на этом подробнее.

Перечисление «братьев» и «сестер», которых обретают умершие в новом мире, обращает на себя внимание прежде всего малостью этих «родственников», в одном случае просто пространственной («корни», «муравьи»), в другом сочетающейся с интимно-уменьшительной номинацией («травинки», «столбики», «цветики», «щепочки», «цыплята»). Характерно, что этот список оформлен как некое прорастание, начинающееся с самой нижней точки, с «корней», и выходящее на поверхность земли удивительно последовательно, от «муравьев» к «травинкам», «столбикам из пыли» (оставим пока, чтобы вернуться к ним впоследствии, странные «вздохи»), а затем появляются и «цветики гвоздик», «соски сирени, щепочки» и, наконец, «цыплята». Это вертикальное движение поддерживается и самой формой перечисляемых объектов. Все они, выражаясь соответствующим их облику языком, «длинненькие».

Картина разложения, «все разъято, смешано, разбито» завершается утверждением родства этого разложения с рождающейся жизнью. Список «братьев» и «сестер» оканчивается многоточием. Процесс превращения смерти в жизнь не останавливается. Мир смерти амбивалентен, в нем содержится потенция жизни. Умирание зерна есть залог появления ростка.

Но, как известно, чтобы превращение зерна осуществилось в самом деле, зерно и умереть должно по-настоящему. В стихотворении «Прощание с друзьями» эта настоящая смерть осмысливается как полная обратность жизни. Переход в смерть есть переход в другой мир, обладающий совершенно другими закономерностями:

Вы в той стране, где нет готовых форм,
Где все разъято, смешано, разбито,
Где вместо неба – лишь могильный холм
И неподвижна лунная орбита.

Загробный мир предстает как мир полностью неупорядоченный, неиерархичный. Все «смешано». Нет «готовых форм», нет фиксированных позиций. Вообще для Заболоцкого характерно противопоставление упорядоченного и хаотичного как иерархичного и неиерархичного. Например, в стихотворении «Меркнут знаки Зодиака» иерархичный и разумный мир «дневного» сознания противостоит беспорядочному миру нечисти, карнавальному перевернутому миру, порожденному «сонной мысли колыханьем».

Раздел 3. Поэтика и история литературы

Специфической чертой художественного мира Заболоцкого является представление об этом хаотическом мире, связанном со смертью, не как о безбрежном Хаосе, который шевелится под тонким покровом рационализированного Космоса, но как о локальном, наглухо запертом, ограниченном со всех сторон. Знаки этого мира: «холм», «косогор» (как отрицание четкого разграничения верха и низа), «луна» (отрицание противопоставленности тьмы и света), неподвижность («Искушение», «Меркнут знаки Зодиака», «Горжество земледелия»).

Ту же неподвижность, ту же локальность мы видим и в описании «той страны» в стихотворении «Прощание с друзьями».

Еще один характерный момент – алогизм терминов описания потустороннего мира, вытекающий из общей ситуации смешанности, нарушения всякой иерархии:

Вслед за ними бледным хором
Ловят Муху колдуны.

(«Меркнут знаки Зодиака»)

«Бледным» – «хором» – «ловят»

Там на ином, невнятном я
Поет синклит беззвучных насекомых

(«Прощание с друзьями»)

«Поет» – «беззвучным»

В этом мире действительно «нет готовых форм». Для него характерно соединение разных жизненных форм. Поэтому здесь «жук-человек приветствует знакомых». Отметим особую роль этого любимого Заболоцким насекомого. Он и впрямь «знакомый» и этому, и тому миру. Он проводник и сигнальщик для двух миров («Осень», «Лодейников»)

В этом мире полная неупорядоченность, неиерархичность проявляется и в соположении явлений разных смысловых рядов, названий целых объектов и частей объектов, названий предметов и абстрактных понятий, которые, попадая в предметный ряд, тоже опредмечиваются:

Ведьма, сев на треугольник, превращается в дымок

(«Меркнут знаки Зодиака»)

- Мы глазки жуковы.
- Я гусеницын нос.
- Я возникающий из семени овес.
- Я дудочка души, оформленной слегда.
- Мы не облекшиеся телом потроха.
- Я то, что будет органом дыханья.
- Я сон грибка.
- Я свечки колыханье.
- Возникновеенья глаза я на кончике земли.

- А мы нули.
- Все вместе мы – чудесное рожденье,
Откуда ты свое ведешь происхождение.
(«Деревья»)

Заметим, что весь этот ряд связан с рождением, с возникновением, но и одновременно с максимальным умалением, доходящим до полного отрицания, после которого и следует жизнеутверждающее резюме.

И в «Прощании с друзьями»:

Теперь вам братья – корни, муравьи,
Травинки, вздохи, столбики из пыли.
Теперь вам сестры – цветики гвоздик,
Соски сирени, щепочки, цыплята...

«Вздохи», «цыплята», «щепочки» и «столбики из пыли» сочетаются здесь самым непротиворечивым образом. Отметим форму множественного числа, здесь знаменующую однородность, невыделенность, отсутствие индивидуальности. Формы «братья», «сестры» противостоят форме единственного числа «брат», поскольку «наверху оставленный» живущий принадлежит миру индивидуальностей и разграничений. В «верхнем» мире, и только в нем, возможно товарищество:

Легко ли вам, товарищи мои?

В мире смерти нет индивидуальности, есть всеобщее равенство, «братство».

Итак, умершие друзья переходят в иной мир, совершенно не похожий на наш. Они становятся полноправными обитателями того мира, обретают братьев и сестер. Но чтобы им было «легко» и «спокойно», они должны «все забыть», избавиться от памяти. И оказывается, что память живет в языке:

И уж не в силах вспомнить ваш язык
Там, наверху оставленного брата.

И переход в иной мир в существенной мере есть смена языка. Композиционно стихотворение построено не только как постепенное прояснение смысла ухода друзей, но в значительной мере как сам этот уход, как постепенная замена закономерностей одного мира законами другого. Отметим здесь «несовпадающий повтор» «невнятный язык» «беззвучных насекомых» – «ваш язык».

Стих «Спокойно ль вам, товарищи мои?» еще содержит возможность называния умерших «товарищами», а себя обозначить местоимением первого лица. Далее, как мы уже сказали, «товарищество» уже невозможно, а живущий воспринимается как «там наверху оставленный брат», и обозначен он местоимением третьего лица.

Возможность прямого вопроса: «И все ли вы забыли?» сменяется утверждением «И уж не в силах вспомнить ваш язык Там наверху оставлен-

ного брата». Меняется самая точка зрения, зримо воплощая действительный уход. Если вначале «там» означает «в загробном мире», то в предпоследней строфе «там» значит «наверху», а загробный мир, соответственно, воспринимается как «здесь». И «оставленный брат» воспринят из перспективы умерших.

Но это прощание должно быть обоюдным, мир живых должен отпустить мертвых. Умершие уходят полностью, унося с собой не только приметы своей временной определенности – «в широких шляпах, длинных пиджаках» – в мир, где никакой определенности нет, но и то, что могло бы представлять их в мире живых после смерти: «с тетрадами своих стихотворений». Нужно забыть мертвых, чтобы они могли успокоиться в ином мире.

Заболоцкий решает проблему соотношения жизни и смерти через карнавализацию смерти, через обнажение ее рождающих потенций. Страшное не перестает быть страшным, но одновременно становится смешным, в стихах раннего периода. Из поздних стихотворений уходит шутовское начало, но остается осознание взаимной обращенности двух миров, причем обращенности в обоих значениях: и как обратности, и как устремленности навстречу друг другу.

В стихотворении «Прощание с друзьями», быть может, наиболее ярко проявлено это отношение жизни и смерти. Смерть и жизнь – два мира. Претворение смерти в жизнь покупается ценой забвения мира живых, полного ухода и растворения в однородности рождающей смерти. Мертвые остаются «братьями» тем, кто «там, наверху», в силу общей подвластности законам круговорота миров. Живому «еще не место в тех краях», но отношение его к «тем краям» созерцательное, спокойное, объективное. Порядок вещей есть должный порядок. И лирический герой говорит о себе в третьем лице. Он не уникален, а равен всем перед лицом законов жизни. Поэтому в стихотворении акцент делается именно на «них», ушедших, приобщенных непосредственно этим законам. Позиция лирического героя, развиваясь по ходу развертывания стихотворения, вбирает в себя и точку зрения живых, и точку зрения мертвых. Если в начале стихотворения герой отчетливо локализован в мире живущих, воспринимает «ту страну» как отдаленную и в пространстве, и во времени, то в конце, после пояснения видения умерших, «те края», оставаясь «теми», включаются в единство круговорота жизни-смерти, герой приобщен им потенциально:

Ему еще не место в тех краях,
Где вы исчезли, легкие, как тени,
В широких шляпах, длинных пиджаках,
С тетрадами своих стихотворений.

В области ритмической организации стихотворения воплощаются и акцент на неиерархичности, однородности потустороннего мира, и представление о взаимообращенной двучастности мироздания. С почти полной

регулярностью чередуются стихи, состоящие из двух ритмических сегментов, со стихами, в которых таких ритмических общностей по три. Таким образом, перемежаются при чтении интонация, содержащая паузу в середине стиха, и интонация, тяготеющая к слитности.

В творчестве А. Тарковского тема смерти, наверное, одна из главных тем. Она становится напряженным лейтмотивом лирического мира, появляется вновь и вновь. Особенностью размышлений о смерти является их открытый, «недорешенный» характер. Смерть не воспринимается как данность, полная глубокого смысла, который нужно понять. Смерть невозможно определить, каждое готовое определение тут же обнаруживает свою неприемлемость. Стихотворения о смерти полны отрицаний, вопросов и восклицаний, стихотворения одного года часто прямо полемизируют друг с другом. Но некоторые образы, являясь сквозными, настойчиво повторяясь, обеспечивают единство авторской позиции и единство лирического мира. Один из таких образов это, пожалуй, чрезвычайно емкий, структурно значимый для мира Тарковского образ земли. Земля предстает в лирическом мире Тарковского универсальной ценностью, центром, относительно которого существует все остальное. И живые, и мертвые причастны земле (заметим, что мертвые у Тарковского всегда подчеркнута в земле, в «родимой» земле). И рай, и ад находятся здесь. И небо получает доступ в поэтический мир Тарковского лишь как связанное с землей.

Для анализа стихотворения «Памяти друзей» важно представление о земле как мере всего, о земле как судьбе, которой должен быть причастен человек.

За то, что на свете я жил неумело,
За то, что не кривдой служил я тебе,
За то, что имел небесметное тело,
Я дивной твоей сопричастен судьбе.
(«Земля»)

Человек не владеет землей. Он сам причастен ей. Он связан с землей отношениями долга. Как мы увидим при анализе стихотворения, это долг памяти-речи.

В ритмическом строе стихотворения обращает на себя внимание прежде всего несовпадение синтаксической и стиховой сегментации. Почти каждый стих не является устойчивым ритмическим целым, а как бы оступается, стремится к выходу за свои пределы. Интонационное единство стиха разрушается, поскольку внутри его сходятся границы синтаксических сегментов. Но при этом ритм стихотворения, как ни странно, тяготеет к напевности. Разделяются между двумя стихами предложения, но небольшие синтаксические единицы, в частности, словосочетания, не разби-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

ваются. Звучание насыщено ритмическими повторами, внутрстиховыми фонетическими созвучиями:

Все умерли, все умерли. Не знаю,
Какому раю мог бы я доверить
Последнее дыханье их. Не знаю,
Какой земле доверить мог бы я
Этот холодный прах.

Расчленяющая, разъединяющая тенденция («рай» – «земля») сочетается с объединяющим звучанием. «Не знаю» – «раю» – «дыханье» – «прах» образуют созвучие. С другой стороны, в подобный звуковой ряд входят «умерли» – «доверить» – «последнее» – «земле». Получаются два ряда созвучий. То, что разделяется на лексическом уровне, соединяется на звуковом, чтобы тут же разделиться снова. Впрочем, и лексический уровень воплощает сложное взаимодействие расчленяющей и объединяющей тенденций. Лексические повторы создают устойчивость смысла, приобретающую оттенок внушения или причитания:

Все умерли, все умерли.

Эта устойчивость утверждения сталкивается в том же стихе с отрицанием:

Все умерли, все умерли. Не знаю...

Но и это отрицание, разрушающее устойчивость, включается в мерность ритма за счет повтора:

Все умерли, все умерли. Не знаю,
Какому раю мог бы я доверить
Последнее дыханье их. Не знаю...

Эта гармонизирующая тенденция, однако, уже через стих обрывается в антонимическом соположении:

Этот холодный прах. Одним огнем...

«холодный» – «огнем»

А далее – опять повтор, и на лексическом, и на фонетическом уровнях препятствующий разъединению: «Одним огнем» – «одну судьбу».

В стихотворении только один раз встречается рифма, в стихах:

Нам опалило щеки. Мы делили
Одну судьбу. Они достойней были...

В этих строках противоречие, организующее смысл стихотворения, выявлено с наибольшей отчетливостью.

Одним огнем

Нам опалило щеки. Мы делили
Одну судьбу. Они достойней были
И умерли, а я еще живу.

Разрыв, разъединение единой судьбы, общего мира, и невозможность этого разрыва сходятся вместе. И место обострения противоречий отмечено наибольшим сходством звучания.

И ниже усиление значения отрицания сопряжено со сходством звучания:

Но я не стану их благодарить
За дивный дар, мне выпавший на долю.

Наиболее напряженное противостояние между словами «благодарить» и «дар», созвучными и однокоренными. Созвучие поддерживается словами «дивный» и «долю». Семантика дара оказывается очень сложной. Можно благодарить за дар, но, вероятно, не за такой, который «выпал на долю», не за случайный. Но далее дар оказывается уже и не подарком, он куплен «дорогой ценой». Лирический герой связан сложными отношениями с умершими друзьями. Он ощущает себя недостойным дара, «выпавшего на долю», но при этом «покупающим» его. Здесь углубляется семантика собственности, заявленная еще в начале стихотворения. «Их так немного было у меня». Вот, собственно, и все, чем владеет, точнее, владел, лирический герой. Он обладает правом на друзей, и более того, ответственен за их посмертную жизнь:

Какому раю мог бы я доверить...
Какой земле доверить мог бы я...

А умершие друзья владеют всем остальным. Местоимение «их», и в его личном, и в притяжательном значении, с самого начала стихотворения настойчиво повторяется. И наконец:

За шагом шаг ступая по траве,
По их траве...

Мир принадлежит им. Их воля слита с волей мира. Поэтому так сложна семантика дара. Живущий живет в долг. Он не владеет правом жить. Ведь человеком владеет земля, с которой слиты мертвые.

Живущий несет перед мертвыми ту же ответственность, что и перед землей. Слова «Они достойней были И умерли» приобретают двойное звучание. Трагизм в том, что мертвые молчат. Они отъединены. И эта отъединенность вызывает разъединение и в мире живых. В следующем фрагменте стихотворения объединяющие тенденции резко ослабевают, нарастает дисгармония. Лексические повторы превращаются скорее в антонимичные пары:

«Благодарить» – «Мне – их благодарить?»
«в глаза мои» – «не в глаза, а мимо»

Эти повторы, превращаясь в свою обратность, расчленяют ритм, усложняют звучание, и даже затемняют смысл:

Да разве я посмею им признаться,
Что я дышу, и вдовы их глядят
В глаза мои – пусть не в глаза, а мимо-
Признаться им – без укоризны?

Вдовы глядят «мимо», проходят «сторонкою». Они отъединены от героя. Уход мертвых разрушает единство мира живых.

Неожиданная, подготовленная многоточием, безжалостная строка «Им все равно, что скажут вдовы их» доводит разорванность мира до предела. Вдовы «их», это слово повторяется несколько раз. Со стороны мира живых – порыв к объединению, со стороны мира мертвых – равнодушие.

Но затем в области звучания вновь нарастают гармонизирующие тенденции, созвучия и повторы. И самая «отрицающая» строка наполняется созвучиями:

Ни я, ни вы, никто не нужен им.

Стихотворение заканчивается вопросами-восклицаниями. Герою необходимо разделить мир с мертвыми. С ними нужно разделить хлеб и вино, ветер и траву, приобщить их миру живых. Без этого невозможно обеспечить единство мира, он распадается.

Лирический герой не может обратиться к мертвым, на протяжении всего стихотворения о них говорится в третьем лице. Но в вопросах, которые сами по себе отрицают возможность говорить с мертвыми, появляется прямая речь:

Кому скажу: какой сегодня ветер,
Как зелена трава и небо сине?

Мертвые молчат, но мы не можем не говорить с ними. «Им все равно, что скажут вдовы их», «их больше нет». Но если «их больше нет», наше «есть» распадается. Ответственность живых есть ответственность памяти и речи. В памяти осуществляется единство мира. Стихотворение называется «Памяти друзей», и всем своим строем оно созидает возвращение, объединение, и в этом строе даже отчаянье оказывается конструктивным моментом, поскольку позволяет задать прямой вопрос, осуществить порыв к общению.

И созерцательная позиция лирического героя «Прощания с друзьями» Н. Заболоцкого, и взволнованное вопрошание героя «Памяти друзей» А. Тарковского прочно связаны с соотношением жизни и смерти в структуре лирического мира. Для Заболоцкого жизнь и смерть – два мира, взаимно потенциальные. Чтобы родиться, нужно умереть, проститься. В мире Тарковского смерть не есть переход в иной мир. Смерть есть слияние с землей, перед которой живые в ответе. Мир един, и его единство в существенной мере обеспечивается памятью живых, которая осуществляется в языке.

Анотація

Ця стаття присвячена деяким рисам ліричним світам А.Тарковського та Н.Заболоцького, що пов'язані з проблемою смерті. Ця проблема є однією з найважливіших для будь-якого художнього світу.

Для Заболоцького життя і смерть являють собою два взаємопов'язані світи, що впливають один на одного. Для Тарковського смерть і життя — це дві частини одного світу, і збереження єдності цього світу є обов'язком поета.

Annotation

The article is devoted to some features of lyrical worlds of A. Tarcovsky and N. Zabolotsky which are connected with the problem of death. This problem is among the main ones for any artistic world.

For Zabolotsky life and death are two worlds mutually related and connected. For Tarcovsky death and life are two parts of one world and to save oneness of this world is the duty of a poet.

Б.И.Николаев

**НОВЕЛЛИСТИКА В. НЕКРАСОВА В КОНТЕКСТЕ
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА 60-х ГОДОВ**

ББК-83.001

В Некрасов по праву считается одним из наиболее выдающихся диссидентских русскоязычных писателей Украины 60-х годов. Однако эту славу он приобрел скорее своими повестями, дорожными очерками, публицистикой. Его новеллистика, как и большинства мастеров более крупной формы, находилась и находится на периферии интересов критики и литературоведения. Но при внимательном прочтении в ней можно найти особенности, свойственные не только диссидентскому, но и постмодернистскому дискурсу.

Все произведения некрасовской малой прозы объединяет новеллистический мотив /знания. Это не поиск необычного события, а открытие нового, нетрадиционного характера, нетрадиционной судьбы или раскрытие авторского лирического переживания, вызванного нетрадиционными объектами. В силу этого основными жанроформами у Некрасова в его малом эпосе выступают психологическая новелла, рассказ-судьба и лирический рассказ.

Его новеллистике присуща литературная укорененность, обращение к уже известным текстам – определенная интертекстуальность, присутствие активного авторорассказчика, отыскивающего или вспоминающего своих героев, то есть поэтизированный лиризм. Так его малую прозу отличают те же самые черты, которыми обычно характеризуют прозу шестидесятников вообще.

Тематическое объединение его рассказы объединяет то, что действие в них происходит или в годы Второй мировой войны, или в них вспоминаются эти годы, или вспоминается еще более далекое прошлое (начало XX века, гражданская война и т.п.).

Таким образом прошлое противопоставлено той советской действительности, в которой жил писатель, а текстуально – живет рассказчик. Вербально это противопоставление не выявляется, оно возникает из подтекста, из самого

факта того, что современность будто не заслуживает внимания, что в ней нет для художественного воплощения достойных характеров и событий.

Такая же позиция была присуща и новеллистике многих других писателей-шестидесятников, прошедших войну, прежде всего – малому эпосу О.Гончара.

Основной герой некрасовской военной новеллистики – настолько свободный человек, который стал возможен только в посттоталитарном обществе. Парадоксальным является то, что это – человек на войне, казалось бы – в таких обстоятельствах, в которых об экзистенциальной свободе выбора не может идти речь, ибо все обусловлено жесткой дисциплиной и субординацией. Но повседневная угроза смерти (типичная пороговая ситуация) делает людей более свободными именно в самых кардинальных проблемах существования.

Эта коллизия ярко представлена в новелле «Рядовой Лютиков» [1, с.322-333]. В ней только несколько эпизодов. Первый: в подразделении рассказчика появляется новый боец Лютиков, заболевший неизвестным желудочным заболеванием, он надеется выздороветь и поэтому его не отправляют в госпиталь. Второй: командир батальона ставит перед ротой рассказчика задачу подорвать немецкую пушку, контролирующую местность. Лютиков только присутствует при разговоре. Третий: он подходит к рассказчику с предложением поручить выполнение этого задания ему. Четвертый: он получает боевое задание и выполняет его. Пятый: он погибает от ранения после его выполнения.

Рассказчик почти ничего о нем не знает, он только отмечает, что Лютиков выглядит на двадцать пять лет, что по документам у него нет никого из родных. Поэтому орден, которым его посмертно награждают, приходит в батальон. Он никак не описывает переживаний Лютикова, читатель узнает только о двух слабых улыбках, озаривших лицо бойца: первой – когда он получает боевое задание, второй – когда он смертельно раненый, убеждается, что задание выполнил.

Перед нами действительно неизвестный солдат, идущий на подвиг и возможную смерть по непонятным, никак не раскрытым мотивам: как будто с первого появления на фронте он обрекает себя на смерть, ведь он мог спокойно уйти в госпиталь. Жизненной энергии Лютикова хватает только на одно действие, все остальное время он болеет. Здесь прочитывается типичная экзистенциальная ситуация одиночества и обреченности, причем обреченности, выбранной сознательно.

С точки зрения литературного контекста эпохи нас не интересует предыстория события, о котором повествуется. Память писателя отбирала и художественно структурировала именно то, что отражало его мироощущение во время написания текста. И здесь это – немотивированный героизм никому в реальной, невоенной жизни ненужного человека. Это контекст не

советской, а диссидентской литературы, ориентированной на европейско-американскую текстуальность.

Показательным в этом смысле является рассказ «Посвящается Хемингуэю» [1, с.376-382]. Темой наррации выступает круг чтения молодого солдата-связиста. Эпизоды построены как наблюдения рассказчика за переходом персонажа от прочитывания одного текста к другому, за особенностями рецепции бойцом каждого текста. Повествователь подчеркивает полную независимость читательских вкусов и выводов Лешки (так зовут героя) от принятого историко-литературного канона, преимущество его полуобразованности: это природный человек, высказывающий незапрограммированные суждения о прочитанном, благодаря недостаточному опыту чтения.

Кульминацией новеллы является впечатление персонажа от знакомства с рассказами Хемингуэя, сходство его характера с характерами хемингуэевских персонажей. Следует отметить, что в 60-ые годы Хемингуэй был культовым героем интеллигенции, его образ символизировал собой политическую незаангажированность, демократизм, мужественность, моральную нетрадиционность, то есть имплицитный антитоталитаризм. В этот контекст эпохи вписывается произведение Некрасова.

Главным героем рассказа «Вторая ночь» [1, с. 383-421] выступает восемнадцатилетний солдат Леонид Богорад. Следует отметить, что большинство персонажей произведения носят украинские фамилии, действие происходит в Украине. В прямой речи встречаются украинизмы.

Содержанием новеллы является становление Богорада как бойца, своеобразная инициация. В тексте имеется типичная новеллистическая концовка, пуант, в котором утверждается пацифистская идея аморальности войны как эмоция, охватывающая сразу двух героев – Леонида Богорада и его командира капитана Орлика. Может, именно так Некрасов, хорошо зная украинский национальный характер, отразил свойственную ему философию сердца – поиск гармонии и согласия в мире, чувство жалости даже к врагу.

Одной из интереснейших новелл Некрасова на военную тематику является «Случай на Мамаевом кургане» [1, с.468-498]. В основе наррации – сюрреалистическая встреча рассказчика в 1965 году со своими бывшими уже погибшими однополчанами в подземелье под Мамаевым курганом. Встреча происходит одновременно и в настоящем, и в прошлом: повествователь пересказывает своему собеседнику события, которые для того произойдут в будущем, а он отказывается от лишних знаний, считая, что все следует узнавать только из самой жизни и только в реальной жизни.

Это событие охватывает обрамление, своеобразное второе лирическое действие. В нем описывается путешествие рассказчика на корабле по Волге: сначала к Волгограду, затем – от него. В нем ключевыми событиями являются беседы за рюмкой с двумя молодыми солдатами. Во время первой – рассказчик пы-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

тается навязать им свое видение прошедшей войны и испытывает чувство обиды, наталкиваясь на вежливое непонимание. Во второй – он разговаривает с парнями на нейтральные темы, придя к выводу, что у каждого поколения своя жизнь, что нельзя, невозможно привить тем, кто не видел войны, свое восприятие ее. Получается, что ирреальная встреча в подземелье научила, обогатила повествователя, изменила строй его чувств и мыслей.

Сами тексты намного сложнее, богаче, чем наш краткий их анализ. В нем мы пытались показать, что в этих подцензурных тогда произведениях проявлялась, во-первых, оппозиционность писателя к господствовавшей идеологии, и, во-вторых, оппозиционность к догмам социалистического реализма, поиски новой поэтики, совпадающие с исканиями мировой художественной мысли. Все это получило дальнейшее развитие уже в эмигрантской прозе.

В целом в творчестве Некрасова проявилась жизненная позиция до конца свободной личности, отрицавшей господство любой обязательной идеологии и поэтики, и тем близкой современному постмодернистскому дискурсу.

Цитированная литература

Некрасов В. В окопах Сталинграда: повесть, рассказы. – М., 1989.

Анотація

В.Некрасов – один з найбільш видатних російськомовних письменників України. Його новелістиці 60-х років притаманна інтертекстуальність, присутність активного автора-розповідача. Цим вона близька до сучасного постмодерністського дискурсу.

Annotation

Victor Nekrasov was one of the most prominent Ukrainian authors writing in Russian. His 1960s short stories are marked by intertextuality, as well as by the presence of the active author-narrator. In this respect they are akin to current postmodern discourse.

С.В.Наумов

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭМЫ А.ПРАСОЛОВА «БЕЗЫМЯННЫЕ»

ББК Ш4 я43

Одним из ведущих идейно-тематических пластов русской поэзии 60-90-х годов продолжала оставаться тема Великой Отечественной войны, всемирно-исторического подвига народа в ней.

Видное место в осмыслении широкого круга идейно-нравственных и философско-этических проблем, связанных с войной, принадлежит поэтическому эпосу.

Среди множества поэм о войне выделим произведения, привлечение к себе широкое внимание читателей и критики: «Суд памяти» Е.Исаева, «Достоинство» С.Васильева, «Сердце и дневник» С.Смирнова, «На уровне сердца» В.Жукова, «Голоса Сталинграда» М.Каноата, «В полный рост» Е.Евтушенко, «Одиссея Михаила Петрова» О.Шестинского, «Фронтная радуга» С.Наровчатова.

К данному идейно-тематическому кругу поэм принадлежит и драматическая поэма «Безымянные» воронежского поэта Алексея Тимофеевича Прасолова (1930-1972). Написанная в начале 70-х годов, она была опубликована на страницах журнала «Литературное обозрение» лишь в 1984 году и стала живым участником литературно-художественного процесса середины 80-х годов. Интерес к поэзии А. Прасолова со стороны читателей и критики продолжает возрастать.

За последние десятилетия появился ряд интересных исследований о поэте. В работах В.Кожина, В.Скобелева, И.Ростовцевой, В.Гусева, А.Абрамова рассматривается жизненный и творческий путь поэта, особенности его поэтического мира, идейно-художественное богатство лирики. Поэзное же творчество А.Прасолова недостаточно изучено критикой. Мы остановимся на идейно-художественном и жанровом своеобразии поэмы «Безымянные», представляющей смелую попытку сказать свое слово о военных событиях, уже неоднократно становившихся объектом художественного исследования в литературе.

Обратим внимание на символичность и многозначность заглавия поэмы: каждый из ее героев вместил в себя рассказ о трагедии войны. Эпиграф, предпосланный поэме, очерчивает время и место действия, намечая тему – живые и мертвые – центральную для всего произведения. Поэма посвящена Семену Лагоде, это единственное имя в произведении, все же герои поэмы именами не наделены, они – Безымянные. Герои произведения – ярко очерченные, живые характеры людей, порой пластически осязаемые, с запоминающейся речевой характеристикой, и в тоже время глубоко символические образы. Для художественного осмысления поэтом выбрана одна из трагических страниц войны – лето 1942 года.

Место и время действия предопределили остроконфликтную ситуацию, рубежную между жизнью и смертью, высокий накал страстей, жестокое испытание характеров в труднейших жизненных обстоятельствах. Драматическая поэма дает автору широкий простор в построении оригинальной композиции. Полифонизм повествования, синтетическое отображение действительности, сочетающее элементы эпоса, лирики, драмы –

важнейшие черты «Безымянных». Поэму отличает компактность, стремление автора на сравнительно небольшом пространственно-временном отрезке художественно веско исследовать некоторые проблемы войны и мира, затронуть вечные вопросы – жизни и смерти, славы и бессмертия, силы и слабости человеческого духа в экстремальных условиях, глубоко закономерное и случайное в поведении человека в этих ситуациях.

В художественном мире поэмы «война» и «мир» живут не обособленно, хотя и изображены как крайние полюсы человеческого существования, как тесно взаимосвязанные между собой состояния, структурно целостное единство мира и человеческого духа. Война предстала как тяжкая полоса испытаний, а мир как вечное благо земли. Художник дает остро почувствовать целостность человеческого бытия, нерасторжимость войны и мира (несмотря на их крайнюю поляризацию и антагонизм), сложное, диалектически противоречивое отражение войны и мира в жизни природы, в судьбе каждого отдельного человека, конечное торжество Жизни над Смертью, несмотря на трагические зигзаги исторического пути человека.

В поэме отчетливо проступают признаки сценичности: перечень действующих лиц, но без характеристики персонажей. Произведение состоит из Пролога и четырех сцен. Ремарки, встречающиеся в поэме, указывают на действия персонажей (будит его, утирает кулаком глаза, пробегая за дверью), подчеркивая психологический климат сцен. Паузы даны в кульминационных частях произведения, в минуты высочайшего напряжения действия, когда решается жизнь многих героев. Внесценические образы поэмы (покойный дед Молодого бойца, убитый немец) значительно углубляют и расширяют идейно-художественные горизонты поэмы, помогая зримо воссоздать обстановку, предшествующую современному положению героев. События, изображенные в произведении, происходят примерно на протяжении 10-12 часов.

Событийная канва поэмы имеет много общего с рассказом Андрея Соколова из шолоховской «Судьбы человека»: о ночи, проведенной русскими пленными в церкви. Поэма не является подражанием или переложением на поэтический язык прозаического эпизода. Нам важно заметить типологическое сходство, когда фронтовая жизнь порождала близкие жизненные ситуации, подчас совпадающие до мелочей. Рассматривая систему художественных образов поэмы, необходимо обратить внимание на их крайнюю поляризацию в произведении.

С одной стороны – русские военнопленные (образы Одноногого, Высокого, Молодого бойца, Чистого шепота, Картавого даны объемно, крупным планом), остальные пленные служат фоном, на котором разворачивается основная сюжетно-фабульная канва поэмы.

С другой стороны враги – немецкий офицер, автоматчики. Крайняя жестокость, звериная ненависть к пленным сквозит в действиях фашистов.

К лагерю врагов примыкает и Картавый, в трудную минуту становящийся на путь предательства, роняющий перед врагами свое человеческое достоинство. Жизненно достоверно дан в поэме эпизод гибели Картавого, фашисты действительно не миловали предателей.

Художественные образы поэмы даны в развитии, показаны в борьбе. Произведению присуще сложное сопряжение времен, когда прошлое, настоящее и будущее спрессовано в нерасторжимое единство целостного потока времени, имя которому – жизнь человеческая, в те ее моменты, когда сама она висит на волоске. Произведение отличает трагедийность поэтического видения мира, и вместе с тем высокий исторический оптимизм автора, прозревающего победу даже в драматических эпизодах войны.

Сильный боец воплощен в образе Одноногого: несгибаемая сила духа, непреклонная вера в победу отличают этого незаурядного человека, перед мужеством которого отступают враги. Характер его типологически близок шолоховскому Андрею Соколову, лирическому герою стихотворения А.Твардовского «Я убит подо Ржевом», центральному персонажу поэмы О.Шестинского «Одиссея Михаила Петрова». Прошедший тяжелейшими дорогами отступлений, потерявший ногу в битве под Москвой, познавший горечь поражений и радость побед, он в трудную минуту жизни вселяет мужество в сердца товарищей.

Сложен, во многом неоднозначен и противоречив в поэме образ Молодого бойца. Впервые мы встречаемся с ним в произведении, когда в его сознании проносятся картины недавнего страшного боя с немецкими танками, где он героически сражался на батарее. А сейчас он шепчет молитву своего покойного деда.

Крайний эгоизм – выжить любой ценой, стремление уйти из этого ада, бросив товарищей, само предложение побега, когда пятьдесят пленных лежат в беспомощном состоянии, сама эта мысль кажется кощунственной. Ведь закон фашистского плена отлично известен всем – «за удачный побег чьи-то жизни – к стене!» Одноногий колеблется. Выбор! «Что же делать с тобой, искуситель проклятый!»

Психологически точно, жизненно достоверно написана сцена побега Молодого бойца. Нужен третейский судья, им оказался не спавший Высокий солдат, он слышал предыдущий диалог. И ему Молодой боец подробно, со знанием дела рассказывает тактику побега и снова ни слова о судьбе товарищей, в случае если побег будет удачен.

Нам могут возразить: ведь Молодой боец ушел из фашистского плена не для спасения своей жизни, а для продолжения борьбы с врагом (об этом есть упоминания в тексте поэмы и в письмах А.Прасолова во время работы над поэмой). Все это так. Но не слишком ли часто мы прощаем бесчеловечность, жестокость и предательство сегодня «во имя нашего завтра»?

Где залог того, что Молодой боец будет продолжать дело борьбы, а не станет распутинским Андреем Гуськовым: раз предавший предаст много раз. В его словах прослушивается больше не жажда борьбы, а страх перед ужасом фашистского плена. Второй путь, путь Андрея Гуськова нам представляется более органичным в логике развития характера Молодого бойца. Не забудем, что во все времена для настоящего солдата дружба товарищей, фронтовое братство ценились очень высоко, а предать товарищей, обречь их на верную гибель, пусть и во имя высоких идеалов борьбы с врагом, считалось во сто крат позорнее гибели на поле боя.

В минуту высочайшего напряжения, когда смерть замаячила за плечами, не у всех пленных выдержали нервы. Картавый делает попытку предать товарищей, привлечь внимание часового, чтобы помешать побегу. Он больше всего боится за свою жизнь, всячески прикидываясь несчастным. Картавый, как и предатель Крыжнев из рассказа М. Шолохова «Судьба человека», который тоже ведь построил уже план предательства своего командира, погибает первым: Крыжнева убьют свои, а в Картавого выстрелит немецкий офицер. Авторами постоянно подчеркивается что-то низменное, отталкивающее в физическом и духовном облике предателей, что-то роднящее их с пресмыкающимися (Картавый будет хватать за сапог немецкого офицера и вызовет брезгливое чувство даже у фашиста).

После расправы над предателем Андрей Соколов скажет: «До того мне стало нехорошо после этого, и страшно захотелось руки помыть, будто я не человека, а какого-то гада ползучего душил...» Умиравший, но никак не могущий умереть Картавый, просящий смерти как избавления от земных мук, а за минуту до этого хватающийся за жизнь любой ценой, ассоциируется Одноногом со змеей, смерть которой он наблюдал еще в мирные дни. На глазах Одноногого гибнут товарищи, не уронив своего человеческого достоинства, приближается кульминационный взлет поэмы – потрясающая сцена борьбы человеческого духа с вооруженными до зубов врагами.

Важнейшими чертами языка поэмы стали образность, лаконизм, эмоциональность, местами афористичность речи героев. Органично вошли в поэму и стали характеристическими: религиозно-культовая лексика в речи Молодого бойца, варваризмы в речи врагов и Одноногого, дефектность речи Картавого, помогая полнее воссоздать не только духовный мир героев, центральные черты характера и особенности психологии, но и сам дух военного времени, колорит эпохи.

Структурообразующим в поэме стал образ древней русской церкви, много повидавшей на своем веку, а сейчас ставшей ареной жесточайшей борьбы русских воинов с врагами.

Сравнивая «Судьбу человека» и «Безымянных», мы сознаем, что эпизод в церкви явился одним из многих в многотрудной судьбе главного героя, его хождений по мукам, о которых повествуется в рассказе.

В поэме же сюжетобразующими стали лишь сцены пребывания пленных в церкви (предысторию мы узнаем из диалогов героев), будущее рождается на наших глазах. Одноногий, запертый врагами, остается в церкви среди мертвых, остальные же пленные под конвоем пошши мыкать горе по русской земле. Соглашаясь с авторским определением, данным поэме – «маленькая трагедия», следует подчеркнуть, что это и оптимистическая трагедия – пафос победы жизни, веры и добра, тема Родины, страдающей и поруганной врагами, становятся лейтмотивом произведения, сильными биотоками пронизывая художественную ткань поэмы, вызывая ответные чувства и сопереживание читателей. Идеино-художественные достоинства поэмы «Безымянные» А. Прасолова позволяют говорить о ней, как о заметном явлении в русской поэзии последних десятилетий.

Анотація

У статті аналізуються ідейно-художні особливості поеми О.Прасолова «Безіменні», одного з визначних творів письменника останнього періоду його творчості. Зроблена спроба вивчення вище названого твору на широкому фоні літературного розвитку 60-70 років. Система художніх образів, проблеми жанру, стилю, мови поеми стали предметом дослідження у статті.

Annotation

In the article the literary originality of A.Prasolov's poem «The Anonymous», one of the most considerable works of the last period of his creativity, is analysed. An attempt has been made to study the poem on the vast background of literature development in 1960th-1970th. The subject of the consideration is the system of literary images, problems of genre, style and language.

Т.В.Клеофастова

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В РОМАНЕ-ЭПОПЕЕ А.СОЛЖЕНИЦЫНА «КРАСНОЕ КОЛЕСО»

ББК 83.34 Рос 6 К 46

Особую полемику в современном литературоведении вызвал опубликованный в последние годы уходящего XX столетия десятилетний роман-эпопея лауреата Нобелевской премии А.И.Солженицына «Красное Колесо». Анализ полемики вокруг этого произведения – тема отдельной статьи. А задача данной статьи заключается в раскрытии системы женских образов романа-эпопеи «Красное Колесо», в котором, в отличие от большинства других произведений писателя, эти образы занимают видное место.

Солженицын очень разнообразен в своих художественных решениях. В рамках «Красного колеса» органически соединяются острая публицистичность и историческое исследование, эпическое повествование и глубокий лиризм трагических глав «Марта Семнадцатого», посвященных Николаю II и Александре Федоровне, которые в роковые для них мгновения революции поддерживают друг друга, вдохновляемые и движимые любовью. Реакция на отречение показана в газетах, русских и зарубежных, в великосветских салонах и офицерских кругах, в солдатских окопах и в среде интеллигенции, и в революционной среде. Показано, как реагирует на отречение и сердце самого дорогого и любящего Николая человека – сердце его жены.

В первых двух Узлах повествования автор показывает мучительную судьбу матери-императрицы, имеющей на руках больного гемофилией сына. Однако то, что императрице предстоит пережить в конце февраля – начале марта 1917 года почти превосходит силы женщины – матери и жены. В одном из писем она замечает, что от всего этого можно лишиться рассудка, но она не имеет права – на ее руках больные дети. А в Петрограде революция. От председателя Государственной Думы Родзянко, к которому Александра обратилась за помощью, получен ответ: «Когда в доме пожар – то больных выносят в первую очередь» [1, т.6, с.62]. Но как вывозить из Царского Села тяжело больных детей? И куда? Навстречу Государю? Где он? И что с ним?

Всегда решительная, настойчивая, любящая ответственные решения принимать сама, сейчас Александра так нуждалась в мужской поддержке. Сейчас она согласилась бы с любым советом Государя, но нет его. И Александра принимает решение – никуда не трогаться с больными детьми – ждать мужа здесь, сделать все для спасения детей.

В главах 184, 207, 286, 319 «Марта Семнадцатого» показаны, может быть, самые тяжелые часы в жизни императрицы – взбунтовавшиеся военные части могли в любую минуту ворваться во дворец, а опереться было не на кого. Охрана дворца таяла, как весенний снег. Предал министр внутренних дел Протопопов, струсил генерал-диктатор Иванов... и многие другие. И с болью вырывается в эти дни у императрицы фраза: «Где же граница измен?» Но все-таки была не только измена, была и преданность. Готовность к самопожертвованию, стойкость проявили некоторые подразделения Сводного полка и конвоя. Солдаты и офицеры Сводного полка, узнав об аресте царской семьи, отказались впустить новую охрану за решетки дворца и были готовы вступить в бой. Возможное кровопролитие предотвратила сама Александра Федоровна, попросив командира полка покинуть дворец, хотя солдаты и офицеры хотели встретить императора с подобающими ему почестями. Писатель показывает всю гамму чувств, державших императрицу в эти дни в своих жестоких тисках: надежда... страх... отчаяние... разочарование... вера... надежда.

То приходит успокоительная телеграмма от Николая II: «...Надеюсь, вы спокойны. Много войск послано с фронта»... «Ну слава Богу, выручка идет! Переждать несколько часов...» [1, т.6, с.156]. И прекрасная погода; в такую погоду Бог не допустит злодеяния, думает Александра. То полное отсутствие связи с мужем и безумный страх за его жизнь, и одно заветное желание – только бы увидеть его живым. В 184 главе «Марта Семнадцатого» писатель приводит схему железной дороги, показывая трагическую ситуацию, в которой оказался Николай II, отрезанный от Ставки, от Царского Села, запертый на станции с символическим названием Дно. Александра может потерять все – мужа, детей, жизнь, власть, но самоотверженно пытается все сохранить. А более всего она страдает от разлуки с мужем: «Ужасные текли часы – часы поразительного безвестья!... Всю жизнь Александра жила с Ники неразрывно, двадцать лет все делили пополам, крупное и мелкое, утешительное и тяжелое... Ей – всегда было неестественно, что он уезжает, буквально каждый его отъезд был ужасным терзанием, – видеть его большие грустные глаза при расставании. Она ненавидела быть в разлуке!... Но более, чем за себя, Александра во время разлук страдала за него: она мучилась *его* одиночеством, как он переносит разлуку, и особенно, когда ему выпадают тяжелые испытания...» [1, т.6, с.462]. И писатель делает короткий и исчерпывающий вывод: «У каждой женщины в ее чувстве к любимому есть что-то материнское. Александра – будто носила Ники в себе, в своей груди» [1, т.8, с.462]. Писатель показывает, что в отношениях Ники и Аликс достигнуто полное, органическое слияние душ. Судьба любимой женщины так органично вплетается в судьбу Николая II, она так близко принимает к сердцу все его беды и радости, что души и судьбы их неразделимы. В письме от 3 марта 1917 года она напишет ему: «Сердце разрывается от боли за тебя, из-за твоего полного одиночества». И он ясно ощущает, что на всей земле только она одна понимает его до конца. 2 марта 1917 года Аликс пишет: «Я не могу ничего советовать, только будь, дорогой, самим собой». В страшные для них дни она просила его только об одном – быть самим собой. И в долгожданный миг встречи (9 марта 1917 года, в 11 часов 45 минут), несмотря на все пережитое, она нашла в себе силы встретить его с улыбкой, с сияющими от счастья глазами, без единого упрека. Прибывает Николай в Царское Село с ощущением, что день страшного суда уже наступил, и спасти его может только одно создание на земле – Аликс: «Солнышко! Солнышко! Отчего в эти дни мне не было дано прикоснуться к твоей силе?! Может быть, вдвоем мы нашли бы что-то лучше? Но я – не сумел, пойми и прости» [1, т.7, с.708]. Он наконец-то получил эту долгожданную возможность остаться с Аликс наедине: «И – выплакаться ей. И – исповедоваться. И – пожаловаться» [1, т.7, с.710]. И только сейчас, наедине с ней, пишет Солженицын, тонко угадывая пси-

хологическое состояние своего персонажа, Николай «впервые до конца ощутил свое свержение. Свое унижение. И, сброшенный со всех пьедесталов, он нуждался хоть на каком-то еще задержаться. И это угадав, она захлебываясь отвечала ему: « – Ники! Ники! Как муж и как отец – ты мне дороже, чем как император!» [1, т.7, с.709]. Да и как она могла сказать иначе, когда, пишет Солженицын, через две недели разлуки вместо здорового сильного мужчины увидела: «...неузнаваемого старика – коричневого, с темными тенями под глазами, во множестве морщин, еще не бывших две недели назад, с поседевшими висками... могла ли она бросить ему хоть один упрек – хотя столько ошибок наделал он?» [1, т.7, с.709]. Все эти дни, всю неделю Николай был, по выражению писателя, в «бронне самообладания», испытывая нечеловеческое напряжение и ужас от пережитого. И только при встрече с женой это напряжение прорвалось – и слезами и словами. Солженицын редко в «Красном колесе» дает такое подробное описание внешности героя. Обычно одна-две фразы о портрете персонажа, но запоминающихся. Однако показывая изменившееся лицо отрешившегося императора, он скрупулезно точен. В этой сцене описано сложное сочетание трагизма ситуации, остроты конфликта, в котором оказалась царская семья, и их способность беззаветно отдаться нахлынувшему чувству любви и сострадания друг к другу: «Его безутешное горе – разве чем отделялось от ее горя? Разве сердца их когда-нибудь были разъединены?» [1, т.7, с.709]. Воистину лишь любящие люди способны на такой порыв чувств; их мысли, сердечная боль, душевное состояние переданы писателем с подлинной художественной силой и тонким психологическим мастерством. Только глубокий художник-психолог может донести с такой точностью и чистотой взволнованное биение двух человеческих сердец, выразить едва уловимые оттенки чувств, которые волнуют души отрешившегося императора и его любимой, оказавшейся в эпицентре революционных событий. Николай и Александра вручили свою участь Богу, на своем земном круге они сделали все, что могли. Кажется, что они потеряли уже все, что можно потерять, но «...все же молитва у них остается, безграничные просторы молитвы». Их судьбы уже решает Высший Судья, и они это предчувствуют: «О Ники, предадимся воле Божьей! О Ники, Господь видит своих правых! Значит, зачем-то нужно, чтоб это все так случилось» [1, т.7, с.711]. В трактовке А.Солженицына – это такая любовь, которая соединила мужчину и женщину на высшем духовном уровне, сделав их единым существом. Произошло полное слияние сердец и разлучить их нельзя ни в жизни, ни в смерти, совершилось редкое, божественное чудо любви. И писатель делает вывод, горький и, вместе с тем, возвышенно-трагический: «Арестованы, нет ли, – но какая отъединенность окружала их соединенность! Что-то там в мире катилось, происходило, но с тех пор как они вместе – это уже не касалось их. Теперь они будут подкреплять друг друга любовью – и все пе-

ренесут» [1, т.7, с.711]. В своем горе они руководствуются высокими критериями нравственного поведения. Испытание любви, испытание характеров достигает здесь наивысшей драматической точки. Еще и еще раз акцентирует писатель, что «...мог Николай наверстать силы в том, чтобы несколько часов побыть с Аликс – в молчании и рухнувши. Через эту перемолчку и неподвижность он должен был пройти, чтобы возродиться» [1, т.7, с.734]. Всю силу внушения, всю свою нежность, весь запас любви призывает она на помощь, чтобы восстановить нравственные и физические силы супруга. На наш взгляд, это кульминация нравственного возвышения героини в трагические моменты крушения прежнего мира. Психологические нюансы здесь расставлены безупречно. Именно после отречения и ареста императора образ Аликс в проявлениях любви и понимания супруга обретает значительность, жертвенность и нравственную высоту.

Воистину творческая мысль не может быть бесстрастной, и главы, посвященные разлуке и встрече Николая и Александры, проникнуты и живой человеческой любовью, болью, радостью встречи. Автономные миры человеческой духовности пришли в соприкосновение со взбудораженным, вздыбленным революцией миром и не потеряли себя и свою любовь, не капитулировали перед очевидным фактом собственной малости и беспомощности в колоссальном социальном катаклизме. Эта сцена показывает, что ими был открыт секрет сопряжения всего и согласия во всем, что касается их любви и друг друга, им не нужно слов... Их любовь мужественная, необыкновенно трудная и вместе с тем возвышенная, с резкими эмоциональными контрастами, трагическими переживаниями – все же прекрасна. И погибают они вместе, как и мечталось Аликс в юности, – но ... вместе со своими пятью детьми. Вечный, незыблемый мир этой любви согревал не только их, он светит и сейчас, в наш довольно прагматичный и рациональный XX век. Несмотря на весь трагизм судьбы Николая и Александры, их любовь, идеальная и вместе с тем вполне земная, чарующим эхом звучит в наших сердцах почти столетие спустя.

Специфика творчества А.И.Солженицына заключается в том, что женские образы не занимали видного места в его произведениях. И только один образ – Матрены Григорьевны («Матренин двор») особняком стоял в его творчестве. С появлением в «Красном колесе» образа последней русской императрицы этот пробел можно считать восполненным. Что способствовало созданию такого полнокровного и многогранного женского образа? На наш взгляд, не только трагическая судьба Александры, но и огромный документальный материал: ее письма, дневники, многочисленные воспоминания о ней [2 – 8]. Эти документы дали возможность расширить и углубить образ Александры по сравнению с другими женскими персонажами и в романе-эпопее, и во всем творчестве Солженицына. Читатели мо-

гут убедиться, что таланту писателя подвластно создание значительных женских образов – и простой, праведной женщины Матрены Григорьевны, и русской императрицы.

Мы уже отмечали, что в «Красном колесе» четко проявляются три основные тенденции: углубление историзма, углубление психологизма, повышенная тяга к эпичности. В главах, посвященных личным взаимоотношениям главных героев, в том числе Николая и Александры, тенденция к углублению психологизма проявляется особенно четко. А.Солженицын – художник большой внутренней страсти. Его внимание привлекают самые сильные, извечно присущие человеку чувства, – любви, радости, страдания. Облекаясь в живую плоть и кровь, под пером Солженицына эти чувства приобретают волнующие черты глубокого своеобразия и неповторимости, независимо от того, о ком повествует автор: об императорской чете Романовых, крестьянской Благодарёвых, интеллигентской Ободовских... Проникновенно и взволнованно передает Солженицын движение чувства любви, различные оттенки его, правдиво воссоздавая «диалектику души» своих персонажей.

Иногда любовь приносит счастье и радость обладания. Иногда – страдания и горечь утраты. С сочувствием и болью пишет автор и о переживаниях другой матери – Зинаиды Алтанской, потерявшей грудного, от всех затаенного, внебрачного сына: «Так никогда никто и не увидел ее затаенныша... Жил как не жил, только в памяти матери. Ни фотографии. Никогда никому не покажешь» [1, т.4, с.560].

Страдания Зины Алтанской усугубляются сознанием того, что сын заболел без нее, оставленный на чужие руки, на время ее встречи с Федором Ковынёвым, которого она глубоко и страстно любила еще с гимназических времен. И вот «...умер!!! Мальчик! Женечка! Так на земле еще ничего не поняв...» [1, т.4, с.559]. И нужна ли была эта встреча с Федором? И стоила ли она жизни сына? И где теперь после смерти, ее мальчик, ее сын? «Где он теперь? Чтоб он нигде – этого быть не могло, это понятно! если уж пожил немножко – это не равняться тому, что и не был зачат» [1, т.4, с.562].

Эти мысли приводят Зину в церковь, к отцу Алонию. И перед иконой Спасителя ей показалось «... невозможным, чтоб ее сын был – нигде. Сейчас просто увиделось, что *где-то что-то есть*» [1, т.4, с.568].

Писатель вместе со своей героиней утверждает: смерть не есть небытие, ведь по христианскому вероучению смерть не является полным исчезновением человека, ибо душа человеческая бессмертна. Душа покидает лишь брэнное тело, тленную оболочку, но не мир, не бытие, не окружающее ее космопланетарное пространство. Абсолютное небытие, абсолютное исчезновение – нигиляция – вечной человеческой душе не присуще и не угрожает. И в этом заключается космопланетарный феномен человека, гармоническая завершенность творения.

Прекрасно и возвышенно пишет А.Солженицын в «Красном колесе» о человеческом восприятии образа Мiroдержателя-творца. Его созерцание в одном из многочисленных храмов России, дает уверенность и матери, потерявшей сына, и другим героям писателя в том, что человек – та неотъемлемая часть, которая придает творению мира гармоническую завершенность: «...весь собранный снизу свет давал полуузнать, полуувидеть – лицо самого Саваофа, грандиозное по смыслу. В нем не было неги утешения, но – и выше кары, выше всякой грозности была напряженность Мiroдержателя-Творца. Он сам был – небо надо всем, и все мы держались – Им, и похитительною дерзостью был замысел живописца выявить Его лицо в понятии и чертах человеческих. Это не могло удалиться. Но через то, что было написано, низвисало над нами – великое, невообразимое выражение Силы, содержащей Мир. И кто застигнут был этими заоблачными Очами и удостоен был зреть мгновение одно этот Лоб – сотрясенно понимал не ничтожность свою, но удостоенное же, замышленное место в гармонии. И призвание свое – эту гармонию не разбить» [1, т.4, с.566-567]. В повествовании Солженицына мы словно на себе чувствуем идущий из глубины иконы, из центра Мироздания, взгляд Спасителя. И человек, стоящий перед иконой, и через нее общающийся с Богом, в момент молитвы сливающийся с ней, ощущает, как на незримом духовном уровне происходит соединение Творца с его творением.

Бескомпромиссна и предельно жестока по отношению к себе исповедь Зинаиды отцу Алонию. Она стремится предстать перед Богом полностью откровенной, один на один, без посредников. И в этом отличие ее отношения к Богу от императрицы, которая стремится к посредникам между собой и Богом. Роль такого посредника берет на себя Григорий Распутин, образ которого почти обожествлен Александрой. Он, в ее понимании, Божий человек, Друг, Святой человек, Святой старец, избранник Божий: «Именно такого – странника, старца, Божьего человека, и послала православная Россия, простой народ – для спасения их сына, а может быть и трона...Именно в России есть такие люди... которые обладают благодатью Божьей и чью молитву Господь особенно слышит» [1, т.4, с.395]. По мысли Солженицына, стремление человека к Богу, пути общения с ним могут быть различными. И непосредственный, прямой контакт – как озарение; через страдание – смерть сына – у Зины Алтанской, и медленный, мучительный, – как у императрицы, которая шла своим особенным, трагическим путем. Путь этот, как известно, закончился расстрелом в Екатеринбургe и канонизацией всей царской семьи.

Женские образы входят в повествование Солженицына со своими разными характерами, судьбами, внешностью, происхождением, идеалами, привычками. С большим художественным тактом и чувством меры автор

описывает внутренний мир своих героинь, их стремление любить всеми силами своей души. Они все по-своему привлекательны, но всегда главенствующей для Солженицына становится способность к духовному совершенствованию, нравственному росту, к самопожертвованию.

Очень светлые, возвышенные главы романа-эпопеи посвящены глубокому и нежному чувству любви молодого офицера-артиллериста Исаакия (Сани) Лаженицына и Ксении Томчак. Как уже было сказано, реальными прототипами этих героев являются отец и мать Александра Исаевича Солженицына. Встреча этих молодых людей в Москве, их раздумья, мечты о долгой и счастливой жизни, о будущем сыне и его судьбе, их прогулки по старинным уголкам столицы, их совместная молитва в часовне Иверской Божьей Матери о том, чтоб соединила Она их крепко и навсегда, – наполнены нежностью и грустью. Ведь зародилась эта любовь под суровыми звездами Русской революции. Эти страницы воспринимаются читателем как благодарная память писателя и о рано ушедшем из жизни отце и о матери, воспитавшей сына таким, каким его знает мир.

Чувства императрицы Александры Федоровны, крестьянки Катёны Благодарёвой находят глубокий отклик в любящих сердцах Николая II, Арсения Благодарёва, но пути любви извилисты, и целый ряд глав «Красного колеса» посвящен анализу драматических взаимоотношений в семейных треугольниках: Алина Воротынцева – Георгий Воротынцев – Ольга Андозерская, Надежда Крупская – Владимир Ленин – Инесса Арманд.

Страдания Алины, которой впервые за десять лет изменил муж, переданы в пространных внутренних монологах. В этих монологах выделяются три основных мотива. Первый: горькое сознание того, что Алина перестала быть для Георгия Единственной, любимой женщиной: «...она была низвержена. Она перестала быть Несравненной! Она перестала быть Единственной!» [1, т.4, с.231]. И с тоской Алина признается мужу, что прежнего безмятежного счастья вернуть уже никогда нельзя: «Я была с тобой, как с собой. Больше уж так не будет» [1, т.4, с.230]. Второй мотив: в душе Алина решает, что уж если к Георгию пришла действительно большая любовь, тогда препятствовать ему грешно, невозможно, бесчеловечно. И, наконец третий мотив: кто же она, эта женщина, которая сумела так сильно увлечь Георгия? Вся эта гамма чувств и мотивов вызывает у Алины огромное недоумение: «Но откуда это в нем нашлось? Ведь у него так атрофированы чувства, разве в нем есть способность Большой любви?» [1, т.4, с.231].

Автор представляет нам 37-летнюю Ольду Орестовну Андозерскую – профессора истории как одну из умнейших женщин Петербурга, с довольно завышенным самомнением: «За всю жизнь она насчитывала нескольких интересных женщин, все старых, а масса их – так бледна и так неравна ей, что не вызвало у нее даже и вообще никаких чувств и никакого интереса» [1, т.3, с.391].

Рисуя внешний облик своих героев как вымышленных, так и истори-

ческих, Солженицын почти никогда не дает развернутых портретных характеристик, а делает акцент на характерных, психологически точных деталях, самые важные из них подчеркивая неоднократным повторением. И в таком психологизированном портрете для писателя главное – это выражение лица и глаз, улыбка, смех, словом, душевная жизнь персонажей. Описывая Георгия Воротынцева, писатель неоднократно обращает наше внимание на его ясные глаза: «ясноглазый полковник», крутой лоб, широкие плечи. Об Ольде Андозерской сказано кратко: маленькая профессорша с умными зеленоватыми глазами.

Чувство к «маленькой профессорше в кружевном воротничке» настолько глубоко и сильно захватила Георгия, что Алина отошла на второй план. Но потрясение Алины, любовь и жалость к ней причинили неожиданно для Георгия и ему самому такую острую боль, что даже на фронте воспоминания об этом выжигали из глаз слезы. Он понимал, как дорога ему жена и чувствовал, что накрепко «прикован к этой женщине» [1, т.4, с.238]. И невольно задаешь вопрос, а нужна ли была эта связь, ведь Георгий и Алина испытали острую боль и потрясение, и для Георгия оказалось, что наказание стало выше удовольствия.

Подобный семейный треугольник описан романистом и в семье Ульяновых: Крупская – Ульянов – Инесса Арманд. Но если у Алины, ранее избалованной вниманием мужа, измена Георгия вызывает сильную вспышку боли и ревности, обжигающую окружающих, то глубоко упрямые боль и ревность Надежды Константиновны уважительно оценивает и Ленин, и те, кто знал о сложившейся ситуации. Несколькими штрихами изображает эту ситуацию Солженицын (весьма подробно о ней писали современники Ленина). Так, о полной растворенности в муже, о такте, «о мужестве самозабвения» Надежды Крупской пишет Н.Валентинов в книге «Недорисованный портрет» [10].

Прямым контрастом этой супружеской паре служит чета Петра и Нины Ободовских. Их постоянная нежность и верность друг к другу неизменны и в условиях ссылки, эмиграции, и в самоотверженной до аскетизма революционной работе.

Все женские образы романа-эпопеи, такие несхожие, объединяет исконное, глубокое чувство: любить и быть любимыми. Это чувство владеет и императрицей Александрой, и Катёной Благодарёвой, Алиной Воротынцевой и Ниной Ободовской, Зиной Алтанской и Ириной Томчак.

В женских образах воплощается одна из главных идей романа-эпопеи: именно любовь дает полное ощущение счастья и полноты жизни. Счастье в понимании героинь Солженицына милосердно и человечно, потому что исключает возможность зла, войны и смерти не только для их семей, но и для всех окружающих. Счастье для героев солженицынского повествова-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

ния заключается не в том, чтобы владеть материальными земными благами, – будь то необъятная империя или небольшой хутор. Счастье – это особое душевное состояние, а дарует его любовь, облагораживающая мир.

...И в памяти всплывают библейские слова:

«если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая, или кимвал звучащий.

Если имею *дар* пророчества и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что *могу* и горы переставлять, а не имею любви, – то я ничто.

И если я раздам все имущество мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, – нет мне в том никакой пользы.

Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится,

Не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла,

Не радуется неправде, а сорадуется истине;

Все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит.

Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится...

А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше».

Так сказал Апостол Павел в первом послании к коринфянам (гл. 13).

Цитированная литература

1. Солженицын Александр. Красное Колесо: Историческая эпопея: Повествование в отмеренных сроках: В 10 т. – М., 1993-1997.
2. Буксгевден София. Жизнь и трагедия императрицы Александры Федоровны. – London; New York, 1928.
3. Вырубова Анна. Воспоминания о Русском Дворе. – New York, 1923.
4. Ден Лили. Настоящая царица. – Boston; Little, 1922.
5. Дневник императрицы Александры Федоровны за 1917 и 1918 год. ЦГА ОР СССР. – Ф.640. – Оп. 1. – Ед.хр. 326, 333.
6. Жильяр Пьер. Император Николай II и его семья. – М., 1991.
7. Мак Лиз. Свет невечерний: Жизнь Александры Федоровны Романовой, последней всероссийской императрицы / Пер. с англ. – М., 1966.
8. Масси Роберт. Николай и Александра, или История любви, погубившей империю. – Петрозаводск, СПб, 1995.
9. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – М., 1995.
10. Валентинов В. Недорисованный портрет. – М., 1993.

Анотація

У статті аналізується система жіночих образів роману-епопеї О.Е.Солжениціна «Червоне колесо». Специфіка творчості Солжениціна полягає у тому, що жіночі образи не посідали значного місця в його твор-

чості, з появою «Червоного колеса» цю проблему було вирішено. У жіночих образах втілюється одна з найголовніших ідей роману-епопеї: саме любов надає повне відчуття щастя і повноти життя.

Annotation

The article considers the system of female images in the novel-epopee «The Red Wheel» by A.Solzhenitsyn. Specific Character of they author's creative activity lies in the fact that female images had not occupied a particular place, but since the appearance of «The Red Wheel» this problem has been solved. One of basic ideals of the novel-epopee is conveyed by means of the novel-images, e.i. it is love that gives an entire feeling of a happy life.

Л.Н.Попова

**ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ
«ЕДИНСТВЕННАЯ» Р.БАХА**

ББК Ш40х011.6

Поводом для создания книги «Единственная» («One») послужила теория множественности миров, которую Р.Бах открыл для себя в квантовой механике: «Существует множество миров... Каждый миг привычный нам мир расщепляется на бесконечное множество других миров с отличающимися друг от друга прошлым и будущим» [1, с.141].

Идея множественности миров полностью захватила Р.Баха. Правда ли, что наш выбор действительно изменяет наши миры? Если да, то каким образом? Возможность найти путь в параллельные миры и исследовать влияние выбора на жизнь человека и человечества служат основой фабулы романа. Знаменитый писатель с женой отправляется на международную научную конференцию в Лос-Анджелес на своем самолете-биplane. По дороге герои теряют ориентиры во времени и пространстве и попадают в другие измерения (параллельные миры), где они встречаются со своими альтернативными судьбами. После множества приключений герои возвращаются на исходную позицию - в точку начала своего пути. Затем самолет приземляется в пункте назначения, и герои осуществляют первоначальную цель путешествия.

Путешествие в параллельные миры вне физического времени и пространства, встреча со своими альтернативными «Я» и составляет сюжетную основу романа. Структуру сюжета романа можно представить так:

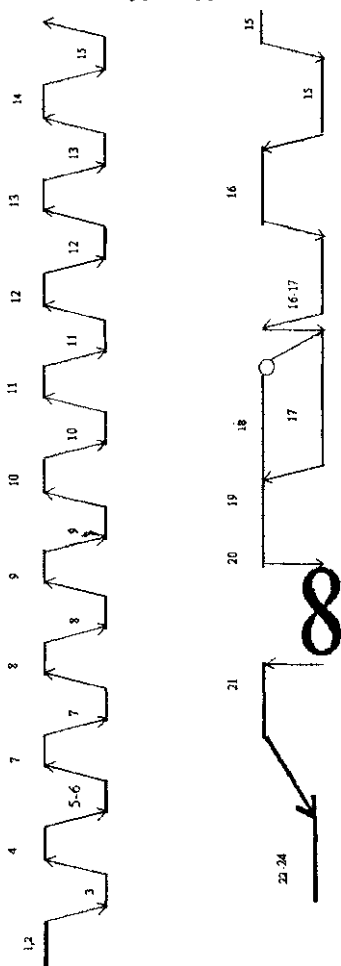
- экспозиция - введение к роману;
- завязка - гл. 2;
- перипетии героев - гл. 2-16;
- кульминационный момент 1 - катастрофа - гл. 17;

Раздел 3. Поэтика и история литературы

- кульминационный момент 2 - воссоединение героев - гл. 19;
- подготовка развязки - возвращение на первоначальную позицию - гл. 21;
- развязка - конец пути и осмысление духовного опыта - гл. 24.

При этом мотивировка событий определяется экспозицией, в которой обосновывается цель путешествия и связанная с этим проблема выбора героев, сделанного героями в тот или иной период их жизни.

Основной сюжетной линией являются взаимоотношения Ричарда и Лесли, а персонажами - их «аспекты», женские и мужские, ибо «люди с одной и той же «шкалой ценностей», по мнению автора, «не чужие друг другу, это мы - в других телах», «другие уровни (аспекты) нашего Я».



I. ВРЕМЯ

Изображаемое время рассматривается автором как единое настоящее, охватывающее непрерывный поток событий, происходящих одновременно во множестве миров. Любое событие, которое может произойти в пространстве-времени, происходит сейчас, сразу, одновременно. Нет ни прошлого, ни будущего, только настоящее, хотя, чтобы общаться, мы говорим на «пространственно-временном языке» [1, с. 163], – таково мнение автора романа. Что же касается времени изображенного, то оно обладает движением (прямое – гл. 1-14 и обратное – 15-24), многокомпонентностью (слиянием различных времен). Несмотря на однородность художественного времени романа и изолированность отдельных эпизодов, оно не лишено единства и целостности.

Фабульное время романа построено на дихотомии земного и космического времени; времени в пределах физических координат (гл. 1, 21-24) и вне его (гл. 2-20). Фабула романа неоднозначна, поскольку история взаимоотношения героев, и их аспектов, их отношений к миру воспроизводится многократно о поливариантно. Фабульные ветви (альтернативные судьбы героев) постоянно пересекаются в «точке бесконечной перспективы», – ограниченной для героев размерами самолета без физических координат во времени и пространстве.

В целом космическое время осмысливается как путешествие ради познания и служит для героев опытом, помогающим осознать единство жизни (во многих параллельных мирах) во Вселенной и многообразии ее проявлений.

Существует также значительное расхождение между фабульным и сюжетным временем: первое представляет собой время поездки в Лос-Анджелес и составляет один день и утро следующего, в то время как сюжетное – более трех месяцев, в течение которых герой путешествует, теряет героиню, обретает ее вновь, счастливо возвращается и оценивает приобретенный опыт.

Сюжетное время чрезвычайно неоднородно. В нем перекликаются различным образом историческое, биографическое и фантастическое времена. Например, в главах, знаменующих начало и конец путешествия (1, 21-24) имеет место слияние времени исторического (конец 80-х гг. XX века) с биографическим – временем полета четы Бахов на конференцию, посвященную проблемам современности.

Сюжетное время пребывания героев в параллельных мирах будем считать фантастическим (на рисунке оно обозначено нижними линиями в гл. 2-19). На это фантастическое время накладывается биографическое в главах, где герои встречаются со своими аспектами в переломные моменты своих жизней: 16 лет назад от момента написания книги в день первой встречи в холле гостиницы (гл. 3), в 1952 г. – с альтернативой Лесли (гл. 5-

6), в 1957 г. – с молодым Ричардом – пилотом военно-воздушной базы США, «Виллис», штат Аризона.

Интересно слияние исторического и фантастического времен в главах, посвященных встрече героев в главах, посвященных встрече героев с ханом Атиллою (гл. 9) и монахом Ле Клерком (гл. 10), причем в гл. 10 имеет место указание на временной фактор – XII век, в главе 9 – оно отсутствует, но читатель догадывается об изображенном по персонажу, деталям быта.

Из эпохи религиозных войн автор переносит героев в XX-век, в эпоху перестройки, когда вопросы войны и мира между двумя крупнейшими державами приобрели наибольшую остроту. Однако, бомбежка американцами Москвы не явилась фактом истории XX века, а лишь одним из вариантов будущего планеты. Хотя время и содержит исторический компонент в виде упоминания о Горбачеве, перестройке, по сути, оно является фантастическим. Тот же вариант, слияние этих 2-х времен наблюдается в гл. 13, где изображена фантастическая жизнь на планете через 1000 лет после гибели цивилизации, которой теперь управляют биороботы, или гл. 14, где войны человечество сменило на авиа-игры.

II. ПРОСТРАНСТВО

Как известно, пространственные границы романа обладают художественной значимостью [3, с. 213]. Перемещаясь над матрицей воплощений, герои движутся не только во времени, но и пространстве. Это художественное пространство является фантастическим для героев (см. рисунок). Оно нелинейно, дискретно и постоянно перебивается ограниченным пространством летательного аппарата, куда периодически возвращаются герои. При этом они находятся в пространстве без физических координат (Бесконечности), которое можно определить как *космическое* (имеющее разомкнутый характер и включающее в себя все остальные из вышеперечисленных) – гл. 3-20.

Кроме упомянутых в романе присутствуют иные пространства. В этой связи интересно взаимодействие фантастического пространства с бытовым. В начале повествования роман наполнен деталями быта: старенькое пианино, ноты Брамса, Баха, Шуберта (гл. 5); темный нейлоновый полетный костюм и куртка молодого героя-кадета военного училища (гл. 7), авиамодели, разбросанные в номере гостиницы в Кармеле (гл. 3). По мере развертывания действия и продвижения героев по метафорическому узору их жизненного пути бытовые детали сменяют фантастические – например, в описании фабрики идей, шлифуемых в виде кристаллов (гл. 8), детали фантастического пейзажа в гл. 13 – две луны (красная и желтая) на небе одновременно.

Поворотным моментом романного действия является решение героев об их возвращении домой (гл. 15). Художественное пространство мало-помалу

снова наполняется деталями быта, современного героям (столики в баре в гл. 15, диван в гостиничном номере, на котором герой видит своего двойника в гл. 16). Фантастическое пространство снова вступает во взаимодействие с бытовым. После мнимой смерти героини количество бытовых деталей увеличивается: подробно описывается ее могила, цветы, которые она посадила в саду, интерьер дома. Повторное описание деталей совместного быта героев подчеркивает состояние отчаяния и безысходности, охватившее Ричарда. В сцене воссоединения героев чрезвычайное значение имеет воссоздание ситуации гибели героини – детали, описывающие управление бипланом-амфибией (гл. 19-20). Количество элементов фантастического изображения пространства, возросших по мере удаления героев от начала пути снижается; нарастание деталей земного быта свидетельствует об обратном движении героев по художественному пространству текста.

В момент возвращения героев в исходную точку полета читатель узнает о координатах в пространстве, которые ему сообщает диспетчер аэропорта (гл. 21). Пространство перестает быть фантастическим. Аэродром в Санта-Монике, где благополучно приземляются герои романа и Лос-Анджелес с его домами, парками и т. д. вполне реален. Пространство становится земным. Космическая «Одиссея» заканчивается.

III. ХРОНОТОП

Романное время и пространство очень условно можно представить схемой, осуществить при помощи полетной картины пилота, но и это было бы затруднительно, поскольку кроме трех координат – широты, долготы и высоты необходима была бы четвертая – время.

Время как четвертое измерение пространства рассматривалось в математическом естествознании, в связи с чем возник термин «хронотоп» (времяпространство). Впоследствии этот термин был перенесен в литературоведение М.М.Бахтиным как формально-содержательная категория «для выражения в нем неразрывности пространства и времени [2, с. 235].

Это время в пространстве романа «Единственная» материализуется, образуя хронотоп. Оно действительно «вливается в пространство и течет по нему», образуя зримо дороги на матрице воплощений, подводные узоры которой герои наблюдают сверху из кабины биплана-амфибии. На этом узоре метафорически запечатлены все варианты судеб героев и человечества, их выбор бесконечен. Пейзаж уже изначально задан, герой просто выбирают ту часть, которую хотят рассмотреть поближе. При посадке героев на каком либо участке матрицы воплощений происходит «сгущение и конкретизация примет времени – времени человеческой жизни, исторического времени – на определенных участках пространства» [2, с. 399].

В романе можно условно различить три больших хронотопа: фантастический, земной и хронотоп самолета.

Фантастическое время-пространство носит иллюзорный характер, поскольку тела героев, хотя и выглядят вполне реалистично, материальными не являются. Герои убеждаются в этом, когда сквозь героиню с грохотом проезжает тележка в коридоре отеля (гл. 3). Вид дома, сада в гл. 19 заставляет героя поверить в гибель героини, но и это время-пространство не оказывается реальным. Только отказ героя от веры в смерть, отказ от видимого приводит героев к воссоединению.

Определенной художественной устойчивостью обладает хронотоп **самолета-амфибии**. Герои ласково называют его Ворчуном за мирный гул его мотора, ассоциирующийся у героев со стабильностью и надежностью. С помощью самолета герои ориентируются во времени и пространстве. В момент катастрофы герой теряет не только любимую – он теряет также ориентир в жизни на долгие три месяца. Как только выясняется иллюзорность происходящего, герои тут же оказываются в кабине своего биплана в целостности и сохранности. Мерный гул мотора возвращает им чувство уверенности в себе, надежности, а также способность управлять не только самолетом, но и своей судьбой.

Художественный хронотоп **земного** времени-пространства четко противопоставляется хронотопу **фантастическому**; он обладает физическими координатами, герой и самолет материальны, что подтверждает диспетчер аэропорта, выйдя с ними на связь. На рисунке хронотопы выглядят так: 1) **земной** (гл. 1; 21-24); 2) **фантастический** (гл. 2-20 – нижний уровень); 3) хронотоп **самолета** (гл. 2-20 – верхний уровень), причем 2 и 3 задают ритм романа, обеспечивая переход героев из одного параллельного мира в другой, образуя сюжетную ткань романа.

Кроме упомянутых трех хронотопов хотелось бы выделить еще один – хронотоп **пути (полета)** как основной в творчестве Р. Баха. Бесконечно много путешествуя с помощью своего биплана, писатель переносит читателей не только в пространство американского Среднего Запада, но на другие планеты, в иные миры. Полет для него – путь духовного роста, расширения самосознания в поисках реальности в иллюзорном мире пространства-времени.

Анализ романа «Единственная» подтверждают слова академика Д.С.Лихачева о том, что «от эпохи к эпохе, по мере того как шире и глубже становятся представления об изменчивости мира, образы времени обретают в литературе все большую значимость: писатели все полнее запечатлевают «многообразие форм движения», «овладеваются миром в его временных измерениях» [4, с. 209, 219, 334].

Цитированная литература

1. Бах Р. Единственная / Пер. с англ. – К., 1994.

2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М., 1975
3. Хализев В. Е. Теория литературы. – М., 1999.
4. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979.

Анотація

У статті розглядаються категорії часу і простору у романі сучасного американського письменника Р. Баха «Єдина».

Annotation

The paper deals with time and space categories in the novel «One» by a modern American writer R. Bach.

В.И.Киор

**ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ В СЮЖЕТНО-ФАБУЛЬНОМ
ЕДИНСТВЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
(на материале романа Алберта Бэла «Клетка»)**

ББК Ш 43 (4 лит) С=423/6*8 Бэл х 8

Предметом специального внимания при анализе романа «Клетка» станет сюжетная сфера становления литературного произведения.

Под сюжетной сферой мы в данной работе подразумеваем собственно авторскую активность. В самом общем виде представляется целесообразным дать, что называется, рабочее определение авторской активности в ее отличии от активности персонажа, иными словами – по возможности четко отделить сюжетную сферу от фабульной.

Мир произведения для героя ограничен его собственным кругозором. Именно на этом недоступном герою пространстве и проявляется авторская активность. С другой стороны, можно себе представить и существование авторского кругозора как одного из многих возможных авторских... Что же получается: автор и герой в этом смысле равны, одинаково полномочны? Как же различить в анализе активность автора и активность героя? Возможно ли это вообще?

Думается, что – да. Дело в том, что будучи равными в смысле своей человеческой ограниченности, автор и герой различаются способами – не имеем лучшего слова – реализации этой ограниченности.

С любой ограниченной точки зрения мир предстает как цепь причин и следствий. И имея это в виду, мы можем, по крайней мере, сконструировать критерий, которым можно более или менее четко различить сюжетную (ав-

торскую) и фабульную (персонажную) активности. Именно в принципиально разных способах понимания причинности, а это – важнейшая характеристика мира – лежит реальная возможность фактически разграничить две активности: автора и героя.

Обратимся непосредственно к роману «Клетка». Учитывая интересы читателя настоящей работы, возможно, не знакомого с романом замечательного латышского прозаика, кратко остановимся на ключевых моментах интриги романа.

Итак, архитектор Берз поехал на машине из города к родителям и назад не вернулся. Оказывается, в городе долгое время действует банда преступников, ворующих легковые машины и затем продающих их по частям. Потому-то и действуют они в течение нескольких лет безнаказанно. На хуторе рядом живет одинокая женщина Мара, Берз с ней недавно познакомился, они вместе купались, он увлек ее разговорами о живописи, архитектуре. У Мары есть жених, представившийся ей работником госбезопасности. Он и является главарем банды, ее идейным вдохновителем и организатором. Это – Карлис Диндан: «тридцать два года, закончил среднюю школу, отслужил три года в армии, затем два года проработал в таксомоторном парке, три – на автобазе» [1, с.400-401].

Он-то и запирает Берза в настоящей железной клетке, оставшейся в глубине леса, где для каких-то целей ее соорудили во время войны фашисты. Несколько мучительных месяцев проводит там Берз, пока его не освобождает следователь Струга, узнав о местонахождении клетки от арестованного Диндана. Что привело Диндана к решению создать банду?

Еще работая шофером в таксопарке, он стал ощущать животный страх перед пассажирами (были случаи нападения на водителей). «Клетка страха» стала его изнурять, но Диндан приходит к ошибочному выводу, что точно такое же или похожее чувство должны испытывать все люди, и он решает по своему произволу насаждать другим эту философию. «Деньги и страх. Вот что следует использовать, – думает он. Одни люди выступают в роли овечек, а другие в роли тех, кто этих овечек стрижет» [1, с. 405]. Так приходит мысль о создании банды. У Диндана есть определенные «принципы»: не трогать людей, только машины. Он считал себя волевым человеком и случай с Берзом расценивал как досадную промашку. Да и тут он не считал себя убийцей: ведь он просто запер его в клетку. Слишком велика оказалась его ненависть к этому преуспевающему во всем архитектору, который сумел так очаровать его Мару, что она стала даже рисовать. Однако это – не зависть к отдельному человеку, здесь больше – это черная зависть ко всем окружающим его людям. Диндан обречен на одиночество, и виной всему – его страх. Уже находясь в сарае, где он нашел последнее убежище, он понимает, что то первое чувство страха, испытанное в такси, никогда не покидало его. Страх вошел в плоть и кровь, в него не выстре-

лишь, его не засадишь в клетку. По мысли автора, дело здесь даже не в «промахе» с Берзом: рано или поздно Диндан в своей ненависти к людям дошел бы именно до того, что страх заставил бы его распоряжаться чужой жизнью. Однако автор как бы оставляет за каждым своим персонажем право попытки самостоятельно выбраться из клетки. Клетка может быть одна, их может быть и много, как у Диндана (клетки страха, ущербности, самообмана). И чем больше таких клеток, тем больше человек запутывается в жизни, постепенно утрачивая в себе человеческое, становится одиноким звероподобным существом.

Раненый Диндан арестован. Он хочет жить. Не уточняется, каковы его чувства к Маре; была ли это любовь или нет, но то, что в тяжелом состоянии полубреда он говорит: «Маре передайте...» – наводит на мысль, что Мара была ему намного дороже, чем он сам об этом думал. И вот тут очень важным оказывается эпизод, когда два вызванных к нему донора отказываются дать кровь. Казалось бы, это идет вразрез с принципами великодушия, снисходительности, наконец, – но этих людей можно понять. Они не хотят стать братьями по крови с убийцей. И все же автор как бы намекает на возможность возвращения Диндана в человеческое сообщество. После того, как Диндан признается следователю в том, что запер Берза и открывает место, он тут же падает в обморок и, как ни странно, чувствует громадное облегчение.

Автор уверен в том, что ничто надчеловеческое, сверхчеловеческое не способно надолго прижиться в этом мире. У каждого, кто стремится к надчеловеческому, все равно, при видимом отсутствии всяких клеток есть та постоянно стерегущая его клетка, о которой он сам узнает лишь в исключительной ситуации. И эта клетка – тайник человеческой души, то, что поначалу Карлис Диндан называет вздором.

Теперь попытаемся несколько схематизировать – теоретически – это изложение. Да. У каждого героя романа – собственная клетка, собственная преграда, предел, которому каждый обречен. Обречен, но и предназначен!

Стоит здесь напомнить банальную для литературоведов вещь: нельзя относиться к так называемой прямой авторской речи как к непосредственному выражению однозначной авторской позиции. Уже один тот факт, что клетка именно в таком «исполнении» подвергается своеобразной анафеме, должен насторожить читателя-потребителя моральных сентенций, но уже готового взяться за труд соавторства.

Начнем эту работу с поистине крохотной детали в самом конце истории: «А запер в клетке так устроен, что открывается только снаружи». Будем добросовестны: символизация, точнее, десимволизация любого, тем более, центрального символа, в нашем случае – символа клетки, должна проводиться до конца, последовательно. И тогда эта малозаметная деталь

приобретает значение фундаментальное: только снаружи открывается клетка – надо полагать, мы вправе отнести это «правило» ко всем клеткам: страха, любви, трусости и т.д. Стало быть, бессилен человек собственными силами, собственным решением и мужеством личным открыть клетку?

Стало быть, потребно непременно соучастие, помощь снаружи – то есть, со стороны другого человека? И тут под первый, не самый глубокий вопрос ставится наше право винить того, кто в клетке. Например, бандита Диндана. Или незадачливого «любовника» жены Берза, «серого» человека.

И второй вопрос тут начинает «дразнить» читателя, готового стать исследователем, и всерьез раздражать читателя, все «отметки» уже расставившего. Вот какой вопрос: что, если все люди – в клетках? И конечно же, все клетки заперты снаружи. Можно продолжить – и автор может быть представлен – в клетке авторства!

Теперь самое время ввести принцип, так сказать, двойного усмотрения причинности. Мы можем оценивать все происходящее в пространстве и времени романа с двух точек зрения. Самый естественный для нас, читателей, способ оценивать происходящее, познавать причины событий – как если бы мы были полноправными участниками этих событий. То есть – изнутри мира героев. Внутри этого мира оказывается, что причиной буквального возрождения инженера Берза, его пробуждения к новой жизни, новой системе ценностей оказывается – кто же, как не бандит Диндан?! Только насильно посаженный в ржавую клетку находит Берз силы, неведомые самому себе. И благодаря Диндану же он просто остается жить. Вообще весь событийный, фабульный ряд оказывается замкнутым на Диндана. Значит, у нас есть достаточные основания «в» Диндане искать, по крайней мере, внешний толчок достаточно непростой интриге. Несмотря на «криминальный элемент», роман этот – не детектив. Поэтому обратимся еще раз к причинам, которые толкнули Диндана на преступление.

«Если я чувствую страх, – подумал Диндан, – значит, и другие должны его испытывать».

Перед нами – безупречное логическое рассуждение. Оно абсолютно верно. Вот с чего начинается движение в изображаемом мире. Иными словами – здесь источник фабульной активности. Именно – в поиске общезначимого для всех людей. Общечеловеческого. В этом общечеловеческом лежит причина – фабульная – последующего разделения на «плохих» и «хороших». Значит, такому же обобщению следуем и мы, читатели, и на таком пути обречены собственной клетке.

Но и – предназначены. Как обреченные – мы кружим в мире причин и следствий, не в силах вырваться, ибо ключ – снаружи. Такая вот общечеловеческая клетка. И в таком мире – нет автора. Он этому миру внеположен. И он может создать другую причинность. Если мы – как предназначенные – согласимся ей следовать.

Попытаемся вскрыть актуальную в романе другую, авторскую, причинность в соответствии с нашим принципом двойного рассмотрения.

Вот ключевой для нашей проблемы эпизод романа: «Девятизарядный пистолет «Беретта» лежал всегда под рукой. Диндан спустил предохранитель. Посмотрел в противоположное окно – тоже люди. Милиция. Уже в саду! Поблескивали вороненные стволы автоматов. Влип!

Вот оно! А, будь, что будет! Страха как не бывало. Да и был ли он? Диндан изжил свой страх, вместе с потом на печи его выпарил, утопил в гнилом колодце, из ручья его вычерпал, растерял в бору, собирая грибы, в кошмарных снах своих высмотрел, переборол даже будущие страхи» [1, с.460].

Вот в этот момент герой в прямом и переносном смысле – вне клетки. Потому что – вне отвлеченно-общего для всех, вне закона и порядка действительности. Самое главное – что только здесь он открыт для других. И это как бы высвобождает в железном старом мире «дверцу», через которую приходит к Диндану помощь, когда памятливые и принципиальные сельчане отказываются дать ему кровь: «Жизнь Диндана висела на волоске. У него была редкая группа крови. И пока Струга [следователь – В.К.] пытался уговорить принципиальных доноров, вышел один из милиционеров, сказал, что у него та самая группа крови, что он согласен дать свою кровь» [1, с.469].

Говоря просто – поступок милиционера беспричинен в мире клеток. Но причина – прямая – его поступка: момент изжитого Динданом страха. Автору видна эта причина. И, конечно, нам, читателям, если мы «последуем» за ним. Причины бояться есть или нет. Причина не бояться есть всегда.

Авторская активность или актуальность сюжетного модуля произведения осуществляется, таким образом, не в определенном порядке повествования о событиях. Может показаться, что мы дискредитировали – заранее – это утверждение, дважды сведя нить рассуждений к одному герою – Диндану. Но следует принять во внимание вот какое уточнение: поступок Диндана и поступок милиционера определяются нами как «причина» и «следствие» насильственным, лучше сказать – вынужденным образом. На самом деле – это единый, неразложимый, элементарный акт. **Клетка человечности.**

Понятно, что в данном случае мы берем слово «клетка» в значении «простейшая, далее неразложимая основа, единица организма». Отнюдь не настаивая на авторской игре омонимами, мы полагаем такое расширение содержательного объема названия романа вполне уместным.

«Общечеловеку», составленный теоретизирующим умом из общих всем людям свойств, преодолевается отдельным человеком, отрекающимся от своей отдельности. Еще одна иллюстрация из романа: Эдите, жена плененного инженера, встречается с давним своим и безнадежно нерешительным по-

клонником Ирбе: «Она плакала, а сентиментальный Ирбе переминался с ноги на ногу, не решаясь утешить плачущую женщину. Куда там, у самого вот-вот слезы брызнут. Момент решил все. Из двух плакать может только один. Еще неизвестно, чем бы закончился вечер, если б Ирбе обнял Эдите, вытер ей глаза своим белоснежным платком, а затем проводил жену Берза вверх по лестнице до квартиры» [1, с.452].

Лукавит автор. Известно, что Ирбе этого не сделает. По той же «причине», по которой инженер Берз в этот «момент» держит весь мир, отрекаясь одновременно от надежды и от отчаяния: «И я убежден, что если и дальше все пойдет своим чередом и меня не отыщут в ближайшее время (приготовимся к худшему), то и сам я в ближайшем будущем превращусь в часть интерьера, сольюсь с природой в гармоничное, нерасторжимое единство. Обрету, наконец, высшее блаженство, буду избавлен от всех забот. От забот по поддержанию собственной жизни» [1, с. 441].

Мужество Берза может быть соединено прямой связью с преодоленным страхом Динданом, а через него – с милиционером, давшим кровь.

Герои существуют одновременно в двух мирах – в общем для всех мире-клетке, наполненном клетками, и в мире, единственном для каждого, но в котором только и случаются их встречи, любви, преступления; только потому все это отражается в мире, который принято называть «реальным».

Переходя на язык терминов, мы называем первый мир миром фабулы, миром изображаемым, а второй – миром изображения, где актуальна авторская активность. Здесь мы считаем своевременным точнее определить наше понимание принципиальных для истории и теории литературы понятий «сюжет» и «фабула» в их связи с категорией «общечеловеческое».

Традиционное отличие сюжета от фабулы базируется на представлении о том, что сюжет играет организующую роль по отношению к изображаемым событиям – фабуле. Соответственно, авторская активность, которая реализуется на уровне сюжета, обеспечена превосходством в знании: избытком видения, которым владеет автор в сравнении с героем, персонажем. Активность же персонажей ограничена меньшим в сравнении с авторским объемом знания.

Концепция В.В.Федорова [См.: 2], главным понятием которой является «поэтический мир», вносит существенные коррективы в эти традиционные представления. Согласно ей, сюжет и фабула – суть две равнозначные абстракции, не знающие друг о друге и, соответственно, не имеющие посредствующего звена, медиума для взаимовлияния.

Превышающую изображаемую и изображающую действительности реальность В.В.Федоров именует поэтической, а уровень соприродного ей бытия – авторским бытием. Естественно, что с такой точки зрения существенно иначе выглядит такая важнейшая фигура, как персонаж. В определенном отношении он оказывается на равных взаимодействующим с автором, способ-

ным к относительно самостоятельному бытию. Все же главным отличием такой постановки вопроса от классической оказывается то, то «федоровский» персонаж принципиально не ведает о своем создателе. То есть, объемы их знаний попросту несоизмеримы.

Концепция В.В.Федорова наследует бахтинскую и в том смысле, что сюжетная (авторская) действительность принципиально неотделима – аналитически, – рационально – от действительности героев произведения.

Новизна нашего подхода к этой проблеме, напрямую связанная с задачей определения литературоведческой наполненности категории «общечеловеческое», состоит в следующем.

Фабульная причинность имеет природно-человеческую понятность. Мы можем судить о поступках, намерениях и т.п. героев произведений постольку, поскольку полагаем их существующими в мире, совпадающем с нашим по всем, так сказать, параметрам. Это естественный читательский подход, который порою считается «наивным», на самом деле совершенно правомерен. Более того, ни один элитарный критик не в силах упразднить такое восприятие сколь угодно изысканной философской теорией. Однако, оставаясь на этом уровне восприятия причинности происходящего в литературном произведении – точнее, в поэтическом мире, мы не постигаем, понятно, его глубины в полном масштабе. Мы уже показали возможность мыслить причинность иного рода, а именно – сюжетную, авторскую причинность. Читатель произведения воспринимает такие взаимосвязи между событиями в изображаемом мире, которые не могут быть «вмешены» ни в одно из геройных сознаний. Ни, скажем больше, в «коллективное» сознание всех героев, если представить себе несколько фантазмагорическую возможность «совместного обсуждения» персонажами из проблем.

Эта – сюжетная – причинность доступна только авторскому и читательскому сознаниям.

Очень важно отметить, что два типа причинности равноценны по степени, условно говоря, правомочности и обоснованности с точки зрения известных нам закономерностей мира, человеческого мира. И, тем не менее, как отдельные совокупности они запредельны друг для друга.

Присстрастному взгляду может показаться, что сюжетная причинность является более произвольной, если не совершенно... беспричинной! В самом деле, что можно возразить заинтересованному критику нашей интерпретации сюжетной причинности в романе А.Бэла «Клетка»? И тут мы подходим к моменту, принципиально важному для категориального прояснения литературоведческого статуса «общечеловеческого».

Дело в том, что решающие события в жизни героев осуществляются тоже совершенно произвольно, безосновательно. Вспомним, как исчез страх Диндана. Именно в такой момент осуществляется прорыв в сознании

героя, который невозможно объяснить никакими «понятностями» мира человека и природы. Это – самодвижения. Мы получаем, таким образом, треугольник, вершины которого приходятся на автора, героя и читателя. Иными словами, чтобы закончить мысль, безосновательность некоторого события на уровне фабулы имеет соответствие на уровне сюжета – в такой же безосновательности. Подчеркнем, что в одиночку никто из «действующих лиц» произведения (мы имеем в виду автора, героя и читателя) не в силах совершить такое движение. Только вместе. Да, вот в чем парадокс. Парадокс плодотворный и многообещающий. Повторим – ни один из участников произведения не способен в одиночку прорвать цепь естественной причинности. Только как бы собираясь в единого субъекта, он совершает движение, которое мы с полным, как представляется, правом можем назвать общечеловеческим.

Цитированная литература

1. Бэл А. Романы. – Рига, 1987.
2. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. – М., 1984.

Анотація

Статтю присвячено аналізу літературознавчої категорії «загальнолюдське». Розвиваючи теоретичні положення М.М.Бахтіна та В.В.Федорова про сюжетно-фабульну єдність твору, автор стверджує думку про саморозвиток поетичного світу. Цей саморозвиток здійснюється автором-героем-читачем як єдиним суб'єктом загальнолюдського буття. Теоретичні положення конкретизовано на матеріалі роману Алберта Бела «Клітка».

Annotation

The paper is devoted to the analysis of the literary category «common to all mankind». Developing V.V.Bakhtin's and V.V.Phedorov's theoretical concepts of the subject-plot unity of the work the author develops the idea of self-development of a poetic world by the author-character-reader as the only subject of common to all mankind existence. The theoretical concepts are specified on the material of Albert Bell's novel «The Cage».

РАЗДЕЛ 4. МЕТОДИКА

Л.Л.Бельская

ДВА «ОДИНОЧЕСТВА» И.А.БУНИНА (ИЗ ОПЫТА ПРОВЕДЕНИЯ ВУЗОВСКОГО СПЕЦСЕМИНАРА «АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА»)

ББК Ш40*

Большая часть работы поэта
происходит не в сознании, а в
подсознании; в светлое поле
сознания её выводит филолог
М.Л.Гаспаров

В современном литературоведении существует множество методов анализа художественного произведения – структурный и целостный, доминантный и поуровневый, семантический и формальный, внетекстовый и сравнительный. Но студентов не стоит сразу «окутать» в это многообразие, а лучше погружать в него постепенно.

Начиная спецсеминар по анализу поэтического текста с вопроса: «Зачем изучать поэзию, недостаточно ли просто любить её?», я пыталась объяснить слушателям и убедить их в том, что настоящая любовь предполагает понимание, а последнее невозможно без аналитической деятельности ума, без знания «что» и «как», без уяснения – в конечном итоге – «что такое хорошо и что такое плохо».

Семинар рассчитан на два семестра и включает четыре раздела:

Изучение структуры поэтического произведения по уровням – от фонетического и ритмического до образного и идейно-эмоционального;

Практика внетекстового анализа, или, по определению М.Гаспарова, «имманентного», т.е. «не выходящего за пределы того, о чём прямо говорится в тексте [1, с.9];

Знакомство с видами внетекстовых связей;

Сопоставительный анализ двух и более произведений одного или разных авторов.

О последнем и пойдёт далее речь на примере двух стихотворений И.Бунина «Одиночество», разделённых почти десятилетием – 1906 и 1915 гг. Название определяет их тему, но общее впечатление от первого прочте-

* См. работы Ю.М.Лотмана, М.Л.Гаспарова, М.М.Гиршмана, А.К.Жолковского, Ю.К.Щеглова; коллективные сборники «Поэтический строй русской лирики» (Л., 1973), «Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы» (Донецк, 1977), «Анализ одного стихотворения» (Л., 1985), «Жанрово-стилевое единство произведения» (Новосибирск, 1989).

ния выявляет принципиальное различие между ними: первое – лирическое произведение, а второе – эпическое. В первом переданы переживания лирического «я», покинутого возлюбленной и пребывающего в осеннюю ненастную погоду на даче. Во втором повествуется о двух не знакомых друг с другом людях – компаньонке-иностранке, которая купается в море и мечтает о любви, и о писателе, благодушно, после сытного обеда наблюдающем за купальщицей. Казалось бы, ничего общего. Как сравнивать столь непохожие вещи? Я спрашиваю студентов: почему поэт изменил первоначальное заглавие стихотворения «Бонна» и назвал его, как первое, – «Одиночество»? Не значит ли это, что для него они связаны между собой? Но чем, какими нитями, какими переключками? Чтобы ответить на эти вопросы, надо проанализировать оба текста и сравнить их. Какой путь для сопоставления выбрать? Можно разбирать два стихотворения параллельно: так-то вот раскрывается в них тема, а так развивается сюжет, такая композиция, такие образы и т. д. Однако этот способ, на мой взгляд, сложноват для начинающих «ведов» и дробит целостность восприятия каждого произведения. Поэтому мне кажется, что сначала нужно «разобраться» с более ранним «Одиночеством», а затем перейти к более позднему, но при этом всё время сравнивать его с предыдущим.

Следует решить и другую методическую проблему: как удобнее и доступнее анализировать в студенческой аудитории поэтический текст – по уровням, как предлагал Ю.М.Лотман [2], или по более компактной методике М.Л.Гаспарова: верхний уровень – идейно-образный, средний – стилистический, нижний – фонический [1]? Я же предпочитаю последовательный анализ – по ходу чтения, от строки к строке. Во-первых, потому что он проще и психологически понятнее, а во-вторых, даёт возможность приблизиться к тому, что труднее всего даётся студентам, – соединить при разборе содержательные и формальные компоненты; в противном случае дело ограничивается упоминанием вскользь стихотворного размера и рифмовки.

Итак, приступим. Думаю, нет нужды приводить целиком бунинское «Одиночество» 1906 года – оно хрестоматийно. Сразу же обращаю внимание участников семинара на пейзажный зачин, вводящий в стихотворение мотив осенней непогоды: «И ветер, и дождик, и мгла/ Над холодной пустыней вода». Выписываем слова, рисующие мир природы, и будем пополнять этот список. Фиксируем трёхкратное повторение союза «и», создающего перечислительно-усилительную интонацию. А какой метроритмический импульс задаётся с самого начала? Равномерный, монотонный 3-стопный амфибрахий с женскими словоразделами (Жс) в первом стихе вдруг перебивается во втором анапестическим ходом, замедляющим темп. И так будет происходить на протяжении всего текста: начало и середина строф – амфибрахические, а остальные строки (16 и 24) – анапестические, т.е. перед нами 3-сложник. Третий стих – ключевой: «Здесь жизнь до весны умерла». Утяжеляется ритм сверх-

схемным ударением «здесь», сталкиваются два антонима «жизнь» и «умерла» с утешительным понятием (между ними) «до весны». Фраза продолжается в следующей строке, повторяется «до веснь», уточняется содержание антонимов: «До весны опустели сады».

Пейзажное вступление дополняется двустипием, в котором неожиданно появляется «я» и переживает то, что совершается в природе: «темно», «дует в окно» (мгла и ветер): «Я на даче один. Мне темно/ За мольбертом, и дует в окно». Единственный в стихотворении перенос подчёркивает сущностную деталь: герой – художник и от того так остро воспринимает всё вокруг и в себе самом.

Во второй строфе разъясняется причина одиночества «я»: «Вчера ты была у меня, / Но тебе уж тоскливо со мной». Сложность взаимоотношений между «я» и «ты» прослеживается с помощью столкновения местоимений: ты – у меня, тебе – со мной, ты – мне. И это всё на фоне темноты и ненастья: «Под вечер ненастного дня/ Ты мне стала казаться женой...». А заканчивается вечер прощанием с повторением слов «один» и «до весны» из первого 6-стишия: «Что ж, прощай! Как-нибудь до весны/ Проживу и один без жены...». Благодаря рифмам, «мною» скреплено с «женой», а «жена» ассоциируется (как и не названная любовь) с «весной», и дважды рифмующееся слово «женой» – «жены» сопровождается знаком «...», означающим скорее всего недоговорённость. Сплошная мужская рифмовка (перекрёстная и парная) преимущественно на ударные открытые о-а-ы усиливает мерность и монотонность ритмического движения 3-сложников: мгла – умерла, конца – крыльца, воды – сады, весны – жены, темно – окно и полуоткрытые мной – женой, грядой – водой, тобой – чужой.

Третья строфа продолжает описание дождливой погоды: «Сегодня идут без конца/ Те же тучи гряда за грядой», причём миры природы и человека окончательно соединяются в общем состоянии беспросветности и тоски. «Холодная пустыня воды» утопила, похоронила следы ушедшей женщины: «Твой след под дождём у крыльца/ Расплылся, налилс водой./ И мне больно глядеть одному/ В предвечернюю серую тьму». Мне, одному, больно видеть тройную темноту – предвечерняя, серая, тьма (и рифма «одному – тьму»).

В заключительном 6-стишии уныние лирического героя взрывается неожиданным криком (прямой речью): «Мне крикнуть хотелось вслед: / Воротись, я сроднился с тобой!» Последний раз «я» и «ты» стоят рядом «сроднившись» (я – с тобой). А дальше «ты» становится «ею» – посторонней (и обобщённой) женской особой: «Но для женщины прошлого нет: / Разлюбила – и стал ей чужой». На миг сдержанность изменила герою: он признаётся в родственных чувствах к любимой и обвиняет её в измене. Любопытно, что само понятие «любовь» возникает в тексте только один

раз – и то в отрицательном плане и в антитезе: я сроднился с тобой – разлюбила и стал ей чужой (с антонимичной рифмой «тобой – чужой»).

Однако приступом отчаяния стихотворение не завершается. В концовке раздаётся повторный вздох сожаления, но без прощания – «Что ж! Камин затоплю, буду пить.../ Хорошо бы собаку купить». Наступает как бы катарсис – решение что-то делать, чтобы прийти в себя, и желание найти «замену счастья». Последние две строки противопоставлены друг другу ритмически как утяжелённая с Мс (что ж, буду – камин, затоплю) и облегчённая с Жс (хорошо бы, собаку) и объединены закрытым созвучием с ударным «и», единственным в тексте: пить – купить (два действительных выхода). После негативной лексики с многочисленными повторами, нагнетающими печальное настроение (мгла – тёмно-серая тьма, вечер – предвечерняя – ненастный день, ветер – дует, дождик – дождь, тучи грядя за грядой, холодная пустыня воды – под водой, опустели сады, след – вослед, тоскливо – больно – один), впервые звучит позитивно слово «хорошо». И собираются воедино все временные ориентиры, рассыпанные в тексте: жизнь до весны – вчера – сегодня, прошедшее (была, стала – стал) – настоящее (идут – прошлого нет) – будущее (проживу – буду) с добавлением повелительного (воротись) и сослагательного наклонений (хорошо бы).

Заглавие «Одиночество» определяет не только эмоциональный настрой стихотворения, но и его звучание, и в этом случае мы можем говорить об анаграммировании, суть которого заключается в том, что фоника стихотворного произведения формируется не только аллитерациями и ассонансами, но и «фонемным составом «ключевых» слов» [3, с.184]. Таким «ключевым» словом и является у Бунина «одиночество», отразившееся в трёхкратном повторении «один» («одному»), в рифмах на –о и –ой, в обилии звонких «д» и сонорных «н», начиная от «дождика» и «холодной пустыни воды», с кульминацией в 3 строфе (сегодня, идут, конца, грядя, грядой, след под дождём, водой, мне больно глядеть одному). Примечательно и не случайно «освобождение» от этой инструментовки в финале: «Хорошо бы собаку купить».

Переходя к разбору второго бунинского «Одиночества», меняем имманентный анализ на сопоставительный. Так как это стихотворение менее известно, чем первое, приводим его текст полностью:

Худая компаньонка, иностранка,
Купалась в море вечером холодным
И всё ждала, что кто-нибудь увидит,
Как выбежит она, полунагая,
В трико, прилипшем к телу, из приборя.
Потом, надев широкий балахон,
Сидела на песке и ела сливы,
А крупный пёс с гремящим лаем прядал

В прибрежную сиреневую кипень
И жаркой пастью радостно кидался
На чёрный мяч, который с криком «гор!»
Она швыряла в воду... Загорелся
Вдали маяк лучистой звездой...
Сырел песок, взошла луна над морем,
И по волнам у берега ломался,
Сверкал зелёный глянец... На обрыве
Чернела одинокая скамья...
Там постоял с раскрытой головою
Писатель, пообедавший в гостях,
Сигару покурил и, усмехнувшись,
Подумал: «Полосатое трико
Ёё на зебру делало похожей».

Когда прочитываешь это стихотворение, бросается в глаза не просто его несходство с прежним «Одиночеством», а как будто противостояние их. Если первое написано 3-стопным трёхсложником, восходящим к романтической балладе, со строгой строфической композицией – четыре б-стишия и мужской рифмовкой абабвв, то второе – эпическим 5-стопным белым ямбом, астрофическим, с нечётным числом строк (23), сменой женских и мужских клаузул и преобладанием женских. Различно и синтаксическое строение обоих текстов: в первом – короткие, простые предложения, в том числе и восклицательные, безличные конструкции (мне темно, тебе тоскливо, мне больно глядеть, мне крикнуть хотелось), выражающие эмоциональные состояния, лексические повторы, параллелизмы – всё это воссоздаёт экспрессивную речь. Во втором – сложные, длинные фразы, занимающие по 5-6 строк, с придаточными предложениями, причастными и деепричастными оборотами, способствующие передаче повествовательной интонации.

Героев отшумевшего любовного романа «я» и «ты» сменяют «она» и «он», не знающие друг друга. Замкнутое пространство дачи и вид из окна – и безбрежное море, песчаный берег, высокое небо. Умиравшая осенняя природа севера – и летний морской пейзаж юга. Серые, сумеречные, блеклые тона – и яркая, живописная, красочная картина с целой россыпью эпитетов, сравнений и метафор: худая купальщица в трико, полунагая выбегает из моря; крупный пёс с «гремящим лаем» играет с чёрным мячом и радостно бросается в «сиреневую кипень» прибоя; свет маяка напоминает «лучистую звезду», луна освещает сверкающий «зелёный глянец» волн; на фоне светлого неба чернеет над обрывом скамья*. Роскошное пиршество красок и великолепия мира! И вдруг в третьей строке проскальзывает гру-

*О пристрастии зрелого Бунина к метафорам-загадкам см. [4, с.193].

стная нотка: «И всё ждала, что кто-нибудь увидит...», которая отзовется в определении «одинокая скамья» и разрешится иронической концовкой. Этим «кем-нибудь», о котором мечтала героиня, окажется случайный прохожий, он наслаждается жизнью, переваривает вкусный обед, курит сигару и с усмешкой сравнивает женщину в трико не с Афродитой, рожденной из пены, а с полосатой зеброй. Студенты обычно живо воспринимают и реагируют на эту иронию, вплоть до словечка «в гостях».

В эпическом сюжете, в отличие от лирического, главное место занимает героиня, и уже в зачине указывается на её социальный и национальный статус (компаньонка и иностранка), так что без пояснений становятся понятны её чужеродность и одиночество в среде проживания – в России и не в своей семье. А герою дана творческая профессия, – но на этот раз не художника, а писателя, которая предполагает знание людей и способность к состраданию. Однако ни тем, ни другим он не обладает и предпочитает сибаритствовать, созерцая всё вокруг и придумывая эффектные ассоциации – ради собственного развлечения (может, Бунин вспомнил чеховского Тригорина?). Ирония в том, что писатель, обязанный быть знатоком человеческой души, не почувствовал чужого одиночества – и, усмехаясь, прошёл мимо.

Если в раннем стихотворении состояние природы созвучно переживаниям лирического «я» и природные образы сопутствуют ему в сюжетном развитии, то в позднем пейзаж сосредоточен в центральной части текста, окаймлённый двумя стиховыми переносами («Загорелся...» и «На обрыве...»), и «равнодушная природа» по-пушкински сияет «красою вечною», безразличная к человеку. Герои же разведены по «краям» повествования и тоже «зациклены» на себе. Получается даже композиционное – тематическое и лексико-ритмическое – кольцо: она ест сливы – он пообедал, она в трико – он отмечает его «полосатость», ямбическая форма ЯПЯПЯ «участвует» и в её, и в его характеристиках.

До сих пор мы всё время противопоставляли два бунинских «Одиночества». А есть ли между ними какие-либо точки соприкосновения и переклички? Студенты легко находят упоминания о сходном времени действия (под вечер, предвечерняя – вечером) и эпитет «холодный», употреблённый и тут и там во второй строке. И замечают ещё одного героя, в первом стихотворении лишь упомянутого, а во втором активно действующего. Пожелание купить собаку воплощается в жизнь, и появляется большой пёс, преданный своей хозяйке, весело играющий с нею, но – увы! – не спасающий её от одиночества, на что так надеялся «Я» 10 лет тому назад.

В обоих текстах присутствует крик и прямая речь. Но в первом то и другое гипотетичны и обращены к любимой женщине («Мне крикнуть хотелось вслед: «Воротись...»), во втором же крик принадлежит героине и относится к псу («hor!»), а речь, не произнесённая вслух, является внут-

ренным монологом писателя – он подумал о полосатом трико, и о зебре. Если мысль о собаке в конце первого стихотворения несла с собой облегчение и надежду, то сравнение с зеброй, завершающее второе, вызывает ощущение неудовлетворённости и безнадежности. Право, разлука лучше, чем невстреча и равнодушие.

Многолетний опыт проведения спецсеминара «Анализ поэтического текста» убедил меня, во-первых, в том, что не нужно придерживаться жёсткой аналитической схемы и строгой последовательности в разборе произведения. Я ссылаюсь на Ю.М.Лотмана, который не отвергал интуиции, позволяющей учёному выделять те или иные комбинации структурных элементов, подлежащих рассмотрению [2, с.133], и на М.Л.Гаспарова, который считает, что всё необычное «не может быть случайно» в художественной структуре [1, с.12]. Во-вторых, анализ обязательно должен сопрягаться интерпретацией, при которой понимание движется от частного к общему, от частей к целому.

Заканчивая совместную работу над двумя бунинскими текстами, привожу высказывание литературоведа М.Н.Эпштейна: «глубже всего поэт переживает одиночество человека среди природы и одиночество природы без человека, «блаженную тоску пустынности...» [5, с.235] – и спрашиваю, приложимо ли это суждение к анализируемым стихотворениям. Одни соглашались, другие возражают, кто-то предлагает дополнить: одиночество природы и без человека, и в его присутствии, а кое кто полагает, что во втором тексте одиноки все, кроме пса. Есть и такие, которые утверждают, что одинока только она, а он самодовольный обыватель, природа же вообще ничего не «испытывает». Я не стремлюсь в разгоревшемся споре поставить все точки на «і». А на «закуску» подбрасываю вопросик: зачем автору понадобилась «одинокая скамейка», в то время как в первом стихотворении этого эпитета совсем не было?

В заключении мы все приходим к выводу, что перед нами два варианта одиночества: на фоне дождливо-тоскливой непогоды – и на лоне ослепительно-прекрасной природы; одиночество от несчастной любви – и от её отсутствия: «разлюбила – и стал ей чужой», и не встретились, не узнали друг друга – и остались навеки чужими.

Цитированная литература

1. Гаспаров М.Л. Избранные труды. О стихах. – М., 1997 – Т.2.
2. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л., 1972.
3. Баевский В.С., Кошелев А.Д. К целостному анализу лирики В.Соловьёва: анаграммы // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. – Донецк, 1997.

4. Кожевникова Н.А. Тропы и грамматические структуры // Очерки истории языка русской поэзии 20 века. Грамматические категории. Синтаксис текста. – М., 1993.
5. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии. – М., 1990.

Анотація

У статті пропонується методика співставного аналізу двох віршів І.О.Буніна з однаковою назвою «Самотність». Продемонстровано один з шляхів навчання аналізу та інтерпретації поетичних творів у вузівському спецсемінарі.

Annotation

The article presents the methods of comparative analysis of two poems by I.A.Bunin with the same title «Loneliness». It shows one of the ways of teaching analysis and interpretation of poetic works in the special seminar conducted in higher learning

РАЗДЕЛ 5. ДИСКУССИИ И ОБЗОРЫ

В.И.Акимова

БАХТИН ГЛАЗАМИ СЕМИОТИКА

ББК Ш4д (4РОС) 6 Бахтин

Монография английского ученого-русиста Дэвида Дэноу под названием «Мысль Бахтина: от слова к культуре» [1, с.158] вышла в 1991 году. Она привлекает внимание по ряду причин. Во-первых, работа написана ученым структуралистского направления, специалистом в области семиотики литературы и культуры и, следовательно, может явить нам своеобразный опыт «другости», опыт «прочтения» Бахтина глазами «другого». Ибо, как отмечает В.Махлин, «...для структуралистской семиотики Бахтин с его не деконструктивистским, не «семиотически тоталитарным» истолкованием «другости», т.е. внутренней социализованности, открытости, «незавершенности» личности, вдруг оказался «своим» в качестве Другого» [2, с.44]. Во-вторых, как следует из названия, автор намечает такой подход, который направлен на преодоление разрыва между словом и культурой, между лингвистическим и литературоведческим исследованием литературы. Такой подход актуален, ибо отражает суть теоретических исканий Бахтина, который в своем споре с русским формализмом последовательно отстаивал и утверждал принципиальное разграничение и взаимосвязь лингвистической и эстетической проблематики, выступая против вытеснения эстетической проблематики проблематикой «лингвистической».

В структурном отношении данная монография представляет две части: первая посвящена ключевым проблемам бахтинского наследия – концепции слова, проблеме романа, соотношению «я» – «другой», вторая же выстраивается на анализе связей между идеями Бахтина и положениями Пражского лингвистического кружка и Московско-тартусской семиотической школы.

Цель данной работы – критический анализ интерпретации Дэноу в том ее аспекте, в котором она касается бахтинской концепции слова.

То, что эта концепция выносится во главу угла исследования, является, на наш взгляд, не случайным в свете той роли, которую играет слово во всей мировоззренческой системе Бахтина. Именно слово и, в более широком смысле, высказывание у М. Бахтина, как отмечают отечественные исследователи, есть «основополагающее единство при осмыслении и оценке всех проявлений человеческой жизни» [3, с.66].

Актуальность слова-высказывания обусловлена также и тем, что в нем, согласно Бахтину, происходит «контакт языка с действительностью» [4, с.266],

поскольку высказывание стоит одновременно «перед лицом действительности (внесловесного контакта речи) и других чужих высказываний» [4, с.252].

Основная задача критика состоит в том, чтобы «снабдить читателя-неофита небольшим, но всесторонним введением в бахтинскую теорию».

Глава «Бахтинская концепция слова» предваряет собой собственно теоретический раздел монографии и состоит из трех частей: первая – вводно-ознакомительная посвящена слову и его основным характеристикам; вторая – «Типология дискурса», третья – «Слово как знак» и, наконец, четвертая – «Хронотоп».

Предваряя теоретическое изложение данной концепции, Дэноу с самого начала определяет сущность того, что он обозначает как «новая дисциплина» Бахтина. «Провозглашая необходимость новой дисциплины, посвященной изучению диалогических отношений, – пишет Дэноу, – Бахтин выдвигает такой подход к слову в повествовании, который основывается не на потенциальных возможностях коммуникации, изначально заложенных в языке, а на языке как на произнесенном высказывании» [1, с.58]. Критик усматривает главную задачу Бахтина в том, что в его работах исследуется «динамическое взаимоотношение между словом «своим» и словом «другого» (self and other) в конкретном живом контексте».

В бахтинской теории Дэноу особенно привлекает та «более широкая концептуальная основа», которая предопределяет всю трактовку слова. Привлекает потому, что в этой трактовке Бахтина слово, как считает критик, «превосходит свои чисто логические или же конкретно семантические отношения и вступает в диалогические отношения, которые составляют главную его особенность» [1, с.22].

Свою приверженность именно этой широкой трактовке Дэноу не просто провозглашает, но и особо наглядно выявляет в том бахтинском определении слова, которое выносится им в эпиграф: «...ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, все еще впереди и всегда будет впереди» [5, с.284-285].

Опора на Бахтина, его фундаментальную мысль, высказанную в «Проблемах поэтики Достоевского», понадобилась критику для того, чтобы обнажить несовместимость такого философского понимания, с одной стороны, и того узко-прагматического сведения слова к простому «статическому элементу», которое допускает традиционная лингвистика.

Как видим, обоснование «новой дисциплины» Бахтина через посредство ее противопоставления традиционным подходам приближает критика к пониманию внутренней логики развития бахтинской мысли, которая формировалась и утверждалась в противоборстве с канонами традиционной лингвистики и стилистики.

Последовательность такого хода изложения нарушается, однако, тем названием, которым Дэноу с самого начала обозначает эту «новую дисци-

плину» Бахтина, не смущаясь при этом тем, что оно никак не совпадает с бахтинским. Так, вводя свое наименование «транслингвистика» вместо бахтинского «металингвистика», критик не только не мотивирует причину такой замены, но и никак не объясняет происхождение самого названия. Заключение в скобки мысль о «меньшей пригодности» бахтинского названия вряд ли может служить серьезной аргументацией. «Металингвистика» потому и «мета», что, прежде всего, признает для себя некую иную реальность, помимо языковой. Это та сверхлингвистическая реальность, которая через посредство слова осуществляет себя в языке.

В логической взаимосвязи с «новой дисциплиной» рассматривается в данной интерпретации диалог, который занимает свое «необходимое и незаменимое место» в системе Бахтина. «Эта новая дисциплина, – пишет Дэноу, – исходит из того принципа, что имманентная предрасположенность к диалогу или вербальному обмену является определяющей чертой языка» [1, с.21]. Однако, если первоначально диалог рассматривался как специфическая особенность языка, то в последующем ходе интерпретации он уже «превосходит» свои чисто «языковые» черты, чтобы получить ту широкую трактовку, которую дает ему критик. Так, определяя сущность проблематики Бахтина как «конкретное использование языка в повседневной речи и литературном дискурсе», Дэноу характеризует этот «литературный дискурс» как «динамический потенциал для диалога». Опираясь на «Марксизм и философию языка» и утверждая ценность диалога как «исключительного источника понимания» (the exclusive means of understanding), Дэноу при этом высказывает ценную мысль о том, что диалог «опосредуется словом, которое понимается не только как основное средство коммуникации между индивидуумами, участвующими в диалогическом обмене, но и также как исключительное средство осознания и толкования мира» [1, с.21].

То, что слово в такой трактовке приобретает широкое звучание, сближает данную интерпретацию с философским осознанием слова в системе Бахтина, с тем, что слово у него выступает чем-то более весомым и значимым, чем просто «языковое» слово.

Такое понимание позволяет критику раскрыть надвременной характер диалога, тот, обоснование которого последовательно осуществлял Бахтин. Это касается, в первую очередь, интерпретации диалога с точки зрения временных отношений. Диалогические отношения, как их понимает Дэноу, «охватывают настоящие высказывания говорящего, его собственные предшествующие и возможные будущие утверждения, а также утверждения (прошлые и будущие) его собеседника». Это тот момент, который конспективно намечается критиком, чтобы в последующем ходе интерпретации получить свое дальнейшее развитие. Наиболее полное выражение эта мысль получает в раз-

деле «Хронотоп», где критик предпринимает попытку выразить «динамику дискурса, обусловленную бахтинской диалогикой», следующей триадой: «С точки зрения временного фактора, – пишет он, – слово в своей конкретной настоящей форме ориентировано на прошлое, будучи наделенным множественным значением и коннотацией, а также и на будущее как ответ, предвосхищающий некий будущий отклик. Слово, – заключает свою мысль Дэноу, – выражено в материальной форме в настоящем, было «создано», главным образом, в прошлом и обуславливается в дальнейшем будущими «ожиданиями», тем, будет ли оно принято или отвергнуто...» [1, с.22]. Опираясь на мысль Бахтина о диалогической взаимосвязи «отклика» и «понимания», Дэноу объясняет «понимание» как «постижение прошлых значений слова», относя «отклик» к будущему как «еще не использованному потенциалу слова в настоящем или новом контексте».

В общем ходе такого рассуждения важной оказывается мысль Дэноу, завершающая его интерпретацию. «В своей попытке обосновать обостренное диалогическое отношение к слову, – пишет Дэноу, – Бахтин пытается примирить материальную бытийственность слова, с одной стороны, и слово как конкретное воплощение образа, выражающего определенную идеологическую позицию, с другой стороны: он стремится не только показать слово в той критической точке, где событие во времени является материализованным в пространстве, но также и раскрыть его в совокупности всех его взаимосвязанных граней и сторон – идеологической, социальной, и, следовательно, семиологической» [5, с.406].

Думается, однако, что самое важное из того, что Дэноу выделяет в концепции Бахтина, это то, что «слово является, по существу, диалогическим и, как таковое, наделено неограниченными возможностями генерировать диалог как ответ на уже высказанное или же еще не произнесенное слово другого (или же свое собственное)».

Этот вывод, завершающий интерпретацию бахтинской концепции слова весьма существенен, поскольку отражает понимание критиком центральной идеи Бахтина о слове-высказывании, которое, являясь диалогическим по своей сущности, разомкнуто в социальную действительность и культурно-историческое пространство.

И если хронотоп, как отмечает американский бахтинист М. Холквист, есть «способ исследования не прямого, всегда опосредованного комплекса взаимоотношений между искусством и жизнью» [1, с.21], то Дэноу, интерпретируя слово как превосходящее временные границы, тем самым преодолевает рамки «транслингвистики» в том узком языковом определении, которое он первоначально дает ей.

Мы показали два основных момента интерпретации диалога во временном аспекте – начальный и завершающий. Необходимо отметить, что между ними пролегает ряд положений, которые составляют промежуточ-

ные звенья развития этой идеи. Рассмотрим как эти положения, так и саму последовательность данного хода интерпретации.

Говоря об особенностях анализируемой нами монографии, следует отметить довольно частое обращение ее автора к «первоисточникам» – переводным изданиям работ Бахтина, используемым критиком в виде отдельных выдержек и цитат. Так, подтверждением первоначально высказанной мысли Дэноу о временном характере диалогических отношений здесь служит следующая цитата «из Бахтина»: «Элемент ответа и ожидания проникает глубоко внутрь напряженно диалогического дискурса» («An element of response and anticipation penetrates deeply inside intensely dialogic discourse»).

Находим эту мысль у Бахтина: «Элемент ответа и предвосхищения глубоко проникает внутрь напряженно-диалогического слова» [1, с.21].

Мы наблюдаем здесь далеко не единственный пример того, как исконное понятие Бахтина «слово» заменяется термином «дискурс». Ранее мы уже приводили словосочетание «литературный дискурс» применительно к определению главной сути проблематики Бахтина. Однако, введение этого термина для выражения мысли Бахтина, как мы полагаем, не только видоизменяет эту мысль, но и в значительной степени её сужает. Это в полной мере относится и к следующему утверждению: «диалогические отношения кроются в области дискурса, поскольку дискурс по своей природе диалогичен». Хотя данное утверждение и приписывается Бахтину, всё же, как нам представляется, оно имеет к нему весьма отдаленное отношение в немалой степени из-за этого термина, выступающего здесь прямым эквивалентом бахтинского слова «слово». Такая повсеместная замена вряд ли может быть оправдана ввиду полного отсутствия какого-либо поясняющего комментария со стороны критика, касательно как своего особого предпочтения этого термина, так и того смысла, который вкладывается в него.

И здесь, говоря об интерпретации, в целом, необходимо отметить, как общую черту, её терминологическую неоднородность. Эта неоднородность нам видится в том, что в тексте данной работы повсеместно и в равной степени валидности употребляются два термина, соответствующие бахтинскому понятию «слово» – «слово» («word») и «дискурс» («discourse»). Основывая свои рассуждения на использовании уже переведенных на английский язык терминов, Дэноу, однако, не проводит никакого разграничения между ними, что не может не вызвать вопросов у работающих с аутентичными текстами исследователей. Ибо если слово «дискурс» и можно отнести к тому, что Бахтин в 20-е годы обозначил понятием «высказывание», «слово», то, вероятно, лишь с известной степенью приближенности. В данном случае это, как отмечает В. Махлин, «дискурсивный акт речевого сознания, включающий в себя как субъективно-выразительную и уникальную, так и объективно-конкретную и социальную стороны» [2, с.99]. Не-

смотря на такой широкий диапазон, дискурс коннотативно всё же не тождественен тому, что вкладывает в своё понятие «слово» Бахтин. Более того, в той абстрагированной форме, в какой он находит своё применение у Дэноу, этот термин имеет некий структуралистский оттенок, отвечая тем самым и собственно научным интересам критика-структуралиста. Здесь нам представляется вполне уместной мысль А. Садецкого, высказанная по поводу книги Цв. Тодорова «Mikhail Bakhtin. Le principe dialogique», но имеющая прямое отношение и к анализируемой работе: «...распад понятия приводит к серьёзной перестановке акцентов в области актуализации семантико-аксиологической позиции учёного; она не только лишается установки на принцип понимания единства (здесь – единство слова) как становления, в ней, кроме того, пропадает – к примеру, при передаче слова «слово» терминами «discours» или «vocabulaire», «дискурс» или «словарь» – существенность ориентации на поиск концептуального архетипа не столько в мире обобщающих абстракций, сколько в конкретности общения» [6, с.9-10]. Дискурс, применённый в качестве эквивалента понятия «слово» Бахтина, слова как ещё не сказанного «последнего слова мира и о мире», не только сужает полноту значения последнего, но и в значительной степени снижает ценность изначальной позиции критика с его установкой на «широкую-концептуальную основу» рассмотрения идеи Бахтина.

Характеризуя линию развития диалогических отношений, в целом, нельзя не отметить, как одну из важнейших особенностей, определённую последовательность её редуцирования в книге Дэноу. Это находит своё проявление в следующем. Начав с развития бахтинской идеи диалога как важнейшего фактора и средоточия временных отношений, Дэноу в последующем ходе своей интерпретации замыкает его рамками «внутренней речи», когда диалогические отношения говорящего к своим собственным высказываниям рассматриваются им как такие, которые «ограничивают наше собственное авторство или подразделяют его на два».

Раздвоение общей линии интерпретации и её непоследовательность начинается там, где «надвременному» характеру диалога противостоит модель диалога, применённая к «отдельному индивиду, погружённому в мысль». Ссылаясь на Бахтина, Дэноу не только вводит термин «внутренняя речь», но и акцентирует его мысль о возможности «вступать в подлинно диалогические отношения с самим собой». Оппозиционно разграниченные виды речи – «внутренняя речь», с одной стороны, и «внешне выраженная речь», с другой стороны, предстают в интерпретации Дэноу как «результат и выражение диалогического взаимодействия». Характерно, что, хотя понятие «внутренняя речь» и закрепляется критиком за Бахтиным, в самих бахтинских текстах оно начисто отсутствует в таком абстрагированном виде, уступая место целому спектру содержательно целостных бахтинских концептов, среди которых «внутренняя полемика», «скрытая полемика»,

«внутреннее полемическое слово», «скрытый диалог», «внутренне диалогизированное слово». Следует отметить, что в системе Бахтина это не просто определённая последовательность теоретических обозначений. Это, прежде всего, определенные этапы становления «двухголосого слова» в его напряжённом противостоянии «одноголосости» традиционной лингвистики. Логика развития бахтинской мысли такова, что, начинаясь с «двухголосого слова», она не замыкается его «внутренними» границами. «Двухголосое слово», «неизбежно рождающееся в условиях диалогического общения» [5, с.315], стало для Бахтина той необходимой ступенью восхождения, когда диалог оказывается постепенно вплетённым в «диалогическую ткань человеческой жизни, в мировой симпозиум» [4, с.318].

Касаясь же анализируемой нами интерпретации, необходимо отметить, что научное мышление критика – структуралиста и семиотика довлеет над ним не только тогда, когда он ограничивает область диалога лишь одной «означающей частью высказывания». В полной мере оно проявляется и тогда, когда Дэноу отождествляет бахтинское понимание диалога с идеей американского логика и семиотика Чарльза Сандерса Пирса, приводя следующие цитаты из его работ: «мышление всегда протекает в форме диалога – диалога между различными фазами «его»; «все мышление диалогично по форме»». Такое сведение в единую концепцию очень различных теоретических позиций и создает тот общий семиотически-редуцирующий контекст, который снижает ценность отдельных плодотворных мыслей Дэноу о слове Бахтина. Именно этот контекст и предопределяет, в целом, тот специфический аспект интерпретации, в котором идеологическое слово Бахтина понимается как «нейтральный знак». «Хотя слово не мыслится нейтральным, – утверждает Дэноу, – оно рассматривается как нейтральный знак» [1, с.35]. Призванная подтвердить правильность высказанной мысли цитата из «Марксизма и философии языка» играет здесь, как оказывается, прямо противоположную роль. Смысл цитаты в том виде, в каком она приведена здесь отдельным, внеконтекстуальным предложением: «Слово может выполнять любые идеологические функции – научные, эстетические, этические и религиозные» – не только не соответствует первоначальной идее Дэноу, но и открыто противостоит ей. Ибо слово как знак, с одной стороны, и слово содержательно наполненное, идеологическое, с другой стороны, суть два полюса «развивающейся» идеи Бахтина о слове как целостном единстве.

Противоречивость научного мышления критика со всей наглядностью проявилась в разделе «Слово как знак». Здесь, прежде всего, отметим то, что выработанная на основе концепции Бахтина идея диалогического слова не укладывается в определение слова как знака, «не только наделенного

значением или имеющего референт, но и потенциально вовлечённого в непрерывный диалог» [1, с.31].

Опираясь на мысль Бахтина: «Язык в романе не только изображает, но и сам служит предметом изображения» – Дэноу делает следующий вывод: «Согласно этой концепции слова-знака в его уникальном эстетическом проявлении, и означающее, и означаемое объединены в слове как в самообращённом знаке» (self-referential sign) [1, с.33]. Специфическому ходу изложения здесь, как видим, соответствуют и основные понятия структуралистской терминологии, а именно: означающее, означаемое, адресат, адресант, те, которые последовательно закрепляются в тексте, придавая ему совершенно иную стилистическую окраску.

В контексте вышерассмотренного нельзя не признать того, что общее направление критической мысли Дэноу оказывается если не прямо противоположным бахтинскому, то во многом противостоящим магистральному пути движения его «становящейся» идеи. Так, если Бахтин, создав коммуникативную модель слова-высказывания на рубеже 20-х – 30-х годов, от обоснования знаковой природы слова пришёл к утверждению диалогического слова, то Дэноу, как мы убедились, совершает свое движение мысли в обратном направлении – от диалогического слова к слову-знаку, нарушая тем самым логику развития основной идеи Бахтина. Только постижение исторического генезиса этой идеи позволяет определить то место, которое занимает в ней концепция слова-знака как определенный этап её становления. Необходимо, однако, отметить, что и этот аспект интерпретации не отличается последовательностью, ибо здесь отчетливо выступает и вторая линия интерпретации, связанная с актуализацией бахтинского понимания слова как «арены борьбы между двумя голосами». Бахтин, по мысли Дэноу, придает слову «агрессивный характер как сущности, борющейся в мире, чтобы быть услышанным в никогда не прекращающейся всемирной полемике, в которой каждый голос стремится убедить своим особым воззрением на мир» [1, с.34]. Рассмотренное под таким углом зрения слово определяется здесь как «незавершённый конструкт», как то, которое «насквозь стратифицировано прошлыми контекстуальными значениями и интенциями другого». «Ибо то, что не завершено, – пишет критик, – может дальше развиваться в непрекращающемся творческом процессе, цель которого – дальнейший диалог, из которого проистекает другое, более глубокое значение» [1, с.33].

Такое последовательное развитие мысли, прерывается, однако, тогда, когда вводится понятие «социальной повсеместности». Разграничивая две стороны данного понятия – «социальную ситуацию» и «широкий социальный контекст», Дэноу пытается тем самым «примирить» две противостоящие линии своей интерпретации слова – структуралистско-семиотическую с одной стороны, и широкую социальную, с другой. Если «социальная си-

туация» – это то, что определяется критиком как «особые взаимоотношения между адресатом и адресантом», то «широкий социальный контекст» напрямую связывается «с определенным слоем населения, периодом времени или другим культурным явлением» [1, с.37].

Таким образом, характерной чертой данной интерпретации является противоречивость и непоследовательность общего движения критической мысли – то, что создает всю напряженность «диалогической встречи» с Бахтиным. Той встречи, которая, с одной стороны, выражает стремление критика идти «за Бахтиным», а с другой стороны, предполагает неизбежное дистанцирование от глубинной основы его мысли. Эта неоднородность интерпретации обусловлена, думается, не столько целевой установкой критика на «вводно-ознакомительный экскурс» в теорию Бахтина, сколько особенностями его собственного теоретического мышления.

Если искомый диалог и состоялся, то в большей степени на территории интерпретатора, чем интерпретируемого, – территории, еще не разомкнутой до конца в диалогическое пространство подлинно человеческого межличностного общения.

Цитированная литература

1. David K. Danow. The thought of Michail Bakhtin: From word to culture. – L., 1991.
2. Махлин В.Л. Бахтин и Запад // Вопросы философии. – 1993. – №3.
3. Гюнтер Г. Михаил Бахтин: теоретическая альтернатива социалистическому реализму // Бахтинский сборник – 3. – М., 1997.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1972.
5. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972.
6. Садецкий А. Открытое слово. – М., 1997.

Анотація

Метою цієї статті є критичний аналіз інтерпретації Деноу в тому аспекті, в якому вона стосується бахтинської концепції слова.

Annotation

The aim of this article is critical analysis of Danow's interpretation in the way it concerns Bakhtin's conception of the word.

РАЗДЕЛ 6. МАРГИНАЛИИ

В.И.Данильченко

ЛИНИЯ ЖИЗНИ (ЧИТАТЕЛЬСКИЕ ПОМЕТКИ К СТИХАМ ПУШКИНА В НЬЮ-ЙОРКСКОЙ ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКЕ)

Обращение к стихам Пушкина в Нью-Йорке не является простым и заурядным событием. Страницы многих изданий Пушкина (начиная с издания П.В.Анненкова и кончая современными изданиями), как и их формуляры, остаются не тронутыми читательской рукой. Но читательский интерес к Пушкину все-таки существует, проявляясь в самых различных формах, характеризующих «жизнь» пушкинских стихов. Иногда в оглавлении пушкинских книг можно увидеть тщательно отмеченные «программные» произведения, но на их страницах вы не встретите никаких помет, означающих какой-либо интерес. Это пример обязательного чтения. Но есть и примеры настоящей «жизни» пушкинских стихов. Так, издание 1977 г., прочитанное русским читателем, знавшим старую русскую орфографию, показывает, как и почему поэзия Пушкина «воспроизводится» в таком специфическом культурном контексте.

Во-первых, этот читатель не следует «программной» логике чтения: он читает для себя. Во-вторых, знаки этого чтения – подчеркивания, надписи, скобки, знаки – показывают, что интерес к пушкинским стихам был продиктован особыми причинами и усилиями. Попробуем установить их.

Первые пометки мы встречаем в стихотворении «Князю А.М.Горчакову» (1817), в котором строфа, начинающаяся со слов «А мой удел...», обведена фигурной скобкой, которая обрывается (не заканчивается, а именно обрывается) на строке «Мучительным желанием горя». Орфография читателя как бы предопределяет итоговый тип чтения. Но лицевые стихи Пушкина вносят диссонанс в ожидаемое «подведение итогов»: они не дают читателю плавно закрыть скобку и оставляют пространство для его мыслей и чувств.

В стихотворении «Погасло дневное светило» (1820) читатель в конце строки «Мечта знакомая вокруг меня летает» ставит две расходящиеся стрелки – вверх и вниз: одна из них ведет к строке «Душа кипит и замирает», другая – к строке «Я вспомнил прежних лет безумную любовь». Можно сказать, что оборванная скобка теперь превратилась в стрелки, направление которых выглядит как «взрыв»: остановка и замешательство сменяются резким расширением пространства души читателя.

Эта логика расширения пространства души становится более ясной, когда немного спустя в стихотворении «Я пережил свои желанья» (1821)

вместо ожидаемых совпадений с переживаниями «итоговых» чувств мы встречаем внешне немотивированный восклицательный знак перед строкой «Плоды сердечной пустоты». Его реальная мотивация в контексте предшествующих знаков. Это было своеобразным читательским удивлением и «открытием»: то, что казалось «сердечной пустотой», начинает стремительно расширяться и наполняться смыслами.

В стихотворении «Воспоминание» логика смыслового и душевного «взрыва» уже становится схемой читательского прочтения, которая обозначается многочисленными подчеркиваниями слов и строк. Сначала в строке «И на немые стогны града» подчеркивается только слово «немые». Затем вся строка «Змеи сердечной угрызенья» (за которой следует важный смысловой контекст – «мечты кипят», «теснятся тяжких дум избыток»). И снова → «Воспоминание безмолвно предо мною». Эти подчеркивания контрастных смыслов выглядят знаками внутренней борьбы, за которой следует новое прозрение: перед заключительной строкой «Но строк печальных не смываю» читатель опять ставит восклицательный знак.

Читательские пометки на пушкинских стихах выделяют и открывают для читателя смыслы, которые как бы реконструируют его душевный опыт, выстраивая новую линию жизни. «Немая», «безмолвная» «сердечная пустота» превращается в бесконечность смыслов пушкинских стихов. Читатель, подчеркивая пушкинские слова и ставя знаки к ним, выстраивает для себя линию жизни, которая кажется ему истинной и настоящей. Но эта линия жизни не вписывается в ожидаемую стандартную логику перерождения. В этой логике был бы закономерен интерес к «Пророку». И действительно: в оглавлении это стихотворение не только отмечено, но и обведено как особый знак внимания. Но в самом тексте «Пророка» читатель не оставил никаких пометок. Очевидно, что стихи Пушкина вели его в другом направлении.

В «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» читатель подчеркивает только «скучный шепот» и неожиданно пишет рядом по-английски «life». В контексте открывания смыслов, который мы увидели в читательских пометках, можно предположить, что русское слово «жизнь» и английское «life» уже не совпадают для него именно по наполненности смыслами и становятся своеобразными смысловыми антонимами.

Последняя читательская пометка стоит напротив 12-й строфы «Осени» (1833) – «Плывет. Куда ж нам плыть?..». Эта неуверенная черта сверху вниз, без начала и конца уже не похожа на фигурную скобку в стихотворении «Князю А.М.Горчакову». Она больше похожа на попытку повторить пушкинское многоточие и оставить открытой бесконечность смыслов в размышлениях о жизни, которые рождаются под карандашом, следующим за пушкинскими стихами.

Линия жизни, выстроенная из читательских пометок к пушкинским стихам, объясняет и причины обращения к ним. Исключительность географического и культурного контекстов только подчеркивают тот факт, что такое чтение возможно только как усилие души. Стихи Пушкина не прочитать по «жизненной инерции» (вспомните: как много отмечено в оглавлении, и ничего в тексте), карандаш читателя может двигать только желание «извлечь плоды» из «сердечной пустоты», желание наполнить жизненное существование смыслом. Читательские пометки, встреченные в Нью-Йоркской публичной библиотеке, выглядят как опыт душевной реконструкции жизни с точки зрения стихов Пушкина как реализации высоких душевных желаний и стремлений.

Анотація

У статті наводиться аналіз читачьких позначок до віршів Пушкіна в Нью-Йоркській бібліотеці.

Annotation

The article is concerned with the analysis of the Hader's notes to the Pushkin's verses kept in the New York public library.

РАЗДЕЛ 7. СЛОВАРЬ

*В этом разделе публикуются материалы для словаря
литературоведческих понятий и терминов.*

М.М.Гиршман

Художественная проза – тип художественной речи, сопоставленный стиху. Понятие **Х.П.** следует отличать от более широкого значения категории «проза», представленного, например, в характеристике А.Н.Веселовского: «Исторически поэзия и проза могли и должны были появиться одновременно: иное пелось, другое сказывалось. Сказка так же древняя, как и песня». Проза здесь, во-первых, ещё не имеет отчётливой художественной специфики, она синкретически объединяет впоследствии разграничивающиеся жанры и виды речи; во-вторых, противостоит она на ранних этапах развития литературы не стихотворной поэзии, а тому, «что пелось» – опять-таки синкретическим формам «мусических искусств», из которых затем выделяются музыка и поэзия. Причём, выделяясь и обособляясь, элементы синкретического единства своеобразно удерживают в себе всё целое, что особенно ярко проявляется в роли интонации: она, по глубокому замечанию М.Г.Харлапа, представляет «музыку» в речи и «речь» в музыке.

Но и поэзия, которая выделилась из синкретизма «мусических искусств» (того, «что пелось», по А.Н.Веселовскому), в свою очередь была во многом синкретическим образованием; впоследствии из неё выделились стихотворная поэзия и **Х.П.** При этом на протяжении длительного исторического периода (в русской литературе до 20-30-х гг. 19 в.) в качестве всеобъемлющей характеристики искусства слова выступает именно поэзия, а стих воспринимается если не как единственно возможная, то по крайней мере наиболее адекватная её форма. Разделять поэзию и стихотворство, по словам В.Кюхельбекера, так же невозможно, как «отделить идеал Аполлона Бельведерского от его проявления в мраморе». Противопоставление же «стих – проза» в этой исторической ситуации отграничивает художественную речь от нехудожественной, искусство от неискусства.

Посттрадиционалистский этап литературной эволюции, связанный прежде всего с развитием романтизма и реализма, трансформирует это противопоставление, выдвигая на первый план поэзию действительности. С другой стороны, в это же время всё более отчётливо проявляется связь стиховой формы с лирикой и лирическим содержанием. Это приводит к естественному сужению сферы художественной актуальности стиха, который не может теперь охватить всю область искусства слова. В качестве первоочередной выдвигается эстетическая проблема прозы как специфического художественного мира и художественного слова, а противоречие

стиха и прозы как искусства и не искусства всё более дополняется и осложняется внутренним противоречием двух типов речи в единстве словесно-художественного творчества. Причём, выделяясь из синкретического единства поэзии (первые зачатки Х.П., безусловно, формировались в стихах – вспомним, например, «прозообразующую» роль «Евгения Онегина» А.С.Пушкина), Х.П. в то же время синтезирует предшествующий опыт: и фольклорного «сказывания»- повествования, и многочисленных устных и письменных жанров речи, и стихотворной поэзии.

Одной из фундаментальных характеристик художественной речи является *ритм*, поэтому именно со специфики ритма художественной прозы уместно начать её анализ. В стихе ритмическая закономерность выступает как единый исходный принцип развёртывания речи, который изначально задан и вновь и вновь возвращается в каждой следующей вариации. В прозе же ритмическое единство – итог, результат речевого развёртывания, а предпосылки и исходные установки этого итога не получают отчётливого речевого выражения. В прозе – единство, кристаллизующееся из многообразия. В стихе, напротив, – многообразие, развивающееся из ясно провозглашённого и непосредственно выраженного единства.

Интересна в этом отношении характеристика прозы с поэтической точки зрения в заметках О.Мандельштама: «Для прозы важно содержание и место, а не содержание – форма. Прозаическая форма – синтез. Смысловые словарные частицы, разбегающиеся по местам. Неокончателность этого места перебежки. Свобода расстановок. В прозе – всегда «Юрьев день». Действительно, в прозе каждый следующий шаг ритмического движения не предопределяется предыдущим, а заново формируется на каждом новом этапе этого движения. В итоге же в художественной прозе обнаруживается объединяющий структурный принцип, скрытый в глубинах обычного речевого развёртывания. Непредсказуемость очередного шага на основании предыдущего входит в сам этот принцип. Однако отдельные моменты ритмического движения более или менее вероятны в свете закономерности развивающегося целого, системы складывающихся речевых связей. Так что «Юрьев день» существует в пределах этой системы.

А вот *свободный стих* именно потому является стихом и даже очень ярко демонстрирует специфику стиха, что при минимальном сходстве сопоставляемых речевых единиц, в нём с максимальной отчётливостью проявляется структурообразующий принцип их приравнивания и двойной сегментации: *ритмического* деления на стихи – строки и *синтаксического* – на предложения и синтагмы. *Ритмическая проза*, напротив, воспринимается как особая разновидность именно прозы, так как, сколь бы ни были многочисленны различного рода повторы, синтаксические параллелизмы, в ней отсутствуют *двойное* членение и заданная равномерность *ритмических* членов. В ритмической прозе единообразие и повторяемость не заданы как общий за-

кон речевого устройства. Первичные ритмические единицы – *колоны* – это одновременно и синтаксические единства – *синтагмы*.

Под *синтагмой* (гр. *syntagma* – вместе построенное, соединённое) в лингвистике понимается первичная ритмико-интонационная и в то же время семантико-синтаксическая единица речи. Понимание речи неразрывно с выделением в предложении (фразе), фразовом компоненте синтагм. Например, в нижеследующем простом предложении естественно выделяются две синтагмы: «Появление Дуни/ произвело обыкновенное своё действие» («Станционный смотритель» А.С.Пушкина). По определению Л.В.Щербы, введшего данный термин, «синтагма» – это фонетическое единство, выражающее единое смысловое целое в процессе речи-мысли...».

Опыты синтагматического членения *художественной прозы* (по сравнению с научными, научно-публицистическими текстами) выявили некоторые закономерности: сравнительную устойчивость слогового объёма синтагм (7-8 слогов) и небольшие отклонения от этой средней величины, ритмическую соотнесённость зачинов и окончаний синтагм и др. Своеобразие ритма художественной прозы мотивирует применение для обозначения её первичной ритмической единицы термина *колон* (гр. *kolon* – член, элемент периода), восходящего к античной поэтике и риторике.

Связи и взаимоотношения колонов во фразовых компонентах и фразах, фраз – в сверхфразовых единствах, прежде всего абзацах, могут быть очень разными. Сравним, например, два отрывка из рассказов.

А.П. Чехов “Человек в футляре”:

Когда в лунную ночь видишь широкую сельскую улицу с её избами, стогами, уснувшими ивами, то на душе становится тихо; в этом своём покое, укрывшись в ночных тенях от трудов, забот и горя, она кротка, печальна, прекрасна, и кажется, что и звёзды смотрят на неё ласково и с умилением, и что зла уже нет, и всё благополучно.

М. Горький “Едут”:

Дует порывами мощный ветер из Хивы, бьётся в чёрные горы Дагестана, отражённый, падает на холодную воду Каспия, развёл у берега острую, короткую волну.

Тысячи белых холмов высоко вздулись на море, кружатся, пляшут, точно расплавленное стекло буйно кипит в огромном котле, рыбаки называют эту игру моря и ветра – толчая.

Ощутимые различия в ритмическом движении этих фраз связаны с целым комплексом ритмико-синтаксических признаков. Это, во-первых, разный характер взаимодействия и объединения колонов: бессознательная связь, «столкновение» относительно самостоятельных колонов, присоединяемых друг к другу у Горького, и цельность плавно и последовательно развёртывающегося союзного синтаксического единства у Чехова. Во-

вторых, у Горького отсутствует ритмико-синтаксическая симметрия в строении и объединении колонов и фраз. У Чехова же ритмико-синтаксическое построение симметрично (трёхчленно). Наконец, в третьих, у Горького преобладают ударные зачины («Дует порывами...») и окончания («волну», «толчея»), у Чехова – безударные («Когда в лунную ночь...», «благополучно»).

Специфика прозаического ритма проявляется в двойной системе соотношений. Во-первых, этот ритм противостоит стихотворному (где единство задано, где приравнены друг к другу отдельные отрезки речи), отталкивается от него. Во-вторых, ритм художественной прозы соотносится с многообразием и изменчивостью естественного ритма речи в её различных функциональных стилях. При этом внутри ритмического единства прозаического произведения могут наблюдаться разные формы ритмической регулярности (вспомним, например, о функциональной роли фрагментов «ритмической прозы» в сложной системе повествования Лермонтова и Гоголя). С отмеченными особенностями ритма связано и более общее качество художественной прозы сравнительно со стихом – перенос центра тяжести с высказываемого в слове субъективного состояния на *изображаемую словом и в слове действительность* в её объективной и субъективной многоплановости.

Такая объективно-изобразительная доминанта по-разному проявляется в различных прозаических жанрах и стилях, но в любом случае конкретный характер отношений между описанием и повествованием, показом и рассказом является одной из основных формообразующих проблем Х.П.

Меняется по сравнению со стиховым и художественное время, формируемое прозаическим текстом. Чем более стих в посттрадиционалистскую эпоху тяготеет к лирике и становится основной её формой, тем отчётливее в стихе «субъективное время» извлекается из общего потока, напряжённо выделяется и утверждает себя как всеобщий закон поэтической художественной организации. Специфическое стиховое строение заключает в свои границы, содержит в себе время «я», прямо и непосредственно соотносимое с вечностью. В прозе же всегда актуальна дистанция между временем рассказываемого события и временем рассказывания. Это одна из форм изображения, «раскрытия» объективного временного процесса в его внутренней сложности и многоплановости, и даже вневременное, вечное открывается прежде всего через объективно развёртывающуюся связь времён.

Акцент на изображающее повествование накладывает особый отпечаток на интонационное своеобразие Х.П. И в стихе, и в прозе интонация может быть рассмотрена как объединяющее выражение ритмико-синтаксических отношений в становлении и развёртывании художественного текста. Однако речевая интонация всегда соотносится с более или ме-

нее конкретной внеречевой ситуацией, и вот это отношение радикально меняется в прозаической системе сравнительно со стиховой. В стихе любое предметно-образительное значение подчинено доминирующей интонации, в единстве которой непосредственно выражается единство субъекта, сосредотачивающего в себе весь мир. В прозе же закрепляемая в слове интонация становится компонентом изображаемой ситуации, входит в мир художественного изображения, и здесь возникают специфичные для прозаического художественного целого напряжённые отношения между изображающей и изображаемой интонациями.

В изображаемое включаются не только действия, но и действующие лица с их чувствами, взглядами и голосами, не только рассказываемое, но в той или иной степени – рассказчики, и тем самым возникает необходимость словесного воссоздания в художественном целом многих различных и разнонаправленных интонаций, образующих определённую систему, изоморфную объективному миру с его субъектной многоплановостью и многоголосием. Характерный пример стремления к такой объективности приводил А.Толстой: «...степь, закат, грязная дорога. Едут – счастливый, несчастный и пьяный. Три восприятия, совершенно различных по словарю, по ритмике, по размеру. Вот задача: объективировать жест. Пусть предметы говорят сами за себя. Пусть вы, читатель, глядите не моими глазами на дорогу и трёх людей, а идёте по ней и с пьяным, и со счастливым, и с несчастным».

В единство прозаического художественного произведения вмещаются не только разные стили и жанры речи, но и разные интонации, разные голоса. Потому, по определению М.М.Бахтина, «центральной проблемой теории Х.П. является проблема двуголосого, внутренне-диалогизированного слова во всех его многообразных типах и разновидностях».

При всех многочисленных национально-исторических различиях и особенностях можно утверждать, что становление Х.П. связано прежде всего с эволюцией эпических жанров, с формированием эпоса Нового времени, с развитием романа и «романизацией» других литературных форм.

Взаимодействие стиха и прозы в литературном процессе, сложные связи этих типов речи с различными родами и жанрами литературы, различные формы сочетания стиха и прозы в произведении (одно дело – ритмическая проза с проясняющейся лирико-поэтической доминантой целого, другое – включение стихов в принципиально прозаический тип художественной речи) – круг проблем, недостаточно прояснённых и потому особенно актуальных.

Литература

1. Античные теории языка и стиля. – Л., 1936.

2. Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
3. Бахтин М.М. Слово у Достоевского // Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1973.
4. Белый А. Мастерство Гоголя. – М., 1989.
5. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989.
6. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. – М., 1980.
7. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. – М., 1982.
8. Жирмунский В.М. О ритмической прозе // Русская литература. – 1964. – №4.
9. Кюхельбекер В.К. Поэзия и проза // Литературное наследство. – М., 1953. – Т. 59.
10. Лежнев А.А. Проза Пушкина. – М., 1966.
11. Мандельштам О. Записные книжки 1931-1932 гг. // Вопросы литературы. – 1968. – №4.
12. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. – Воронеж, 1991.
13. Русский и западноевропейский классицизм. Проза. – М., 1982.
14. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. – М., 1965.
15. Чичерин А.В. Идеи и стиль. – М., 1968.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Акимова В.И.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета
- Бельская Л.Л.** – доктор филологических наук, профессор (Израиль)
- Ващенко Ю.А.** – старший преподаватель Харьковского национального университета им. В.И.Каразина
- Гаецкая Н.И.** – аспирантка Донецкого национального университета
- Гиршман М.М.** – доктор филологических наук, профессор Донецкого национального университета
- Гончаренко Э.П.** – кандидат филологических наук, доцент Днепронетровского национального университета
- Данильченко В.И.** – кандидат филологических наук (США)
- Домащенко А.В.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета
- Дубровская О.Т.** – старший преподаватель Дрогобычского государственного педагогического университета им. Ивана Франко
- Жовниренко Б.М.** – аспирантка Донецкого национального университета
- Какосва Л.В.** – аспирантка Донецкого национального университета
- Квашина Л.П.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого гуманитарного института Донецкого национального университета
- Киор В.И.** – соискатель Донецкого национального университета
- Клеофастова Т.В.** – кандидат филологических наук, доцент Киевского лингвистического университета
- Кораблев А.А.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета
- Майборода Н.В.** – соискатель Донецкого национального университета
- Медовников С.В.** – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета
- Мережинская А.Ю.** – докторант Киевского национального университета им. Т.Шевченко
- Мных Л.Н.** – аспирантка Донецкого национального университета
- Наумов С.В.** – преподаватель Краматорского экономико-гуманитарного института
- Николаев Б.И.** – старший преподаватель Киевского государственного лингвистического университета
- Попова Л.Н.** – аспирантка Донецкого национального университета
- Пыпенко О.Ю.** – аспирантка Донецкого национального университета
- Силантьева В.И.** – кандидат филологических наук, доцент Одесского государственного университета
- Филат Т.В.** – кандидат филологических наук, старший преподаватель Днепронетровской медицинской академии
- Чернышова О.А.** – кандидат филологических наук, старший преподаватель Донецкого национального университета

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ		4
РАЗДЕЛ 1.	ЮБИЛЕЙ	
* Медовников С.В.	Труды и дни профессора И.И.Стебуна. К 90-летию со дня рождения	5
РАЗДЕЛ 2.	ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	
Кораблев А.А.	О целостном мировоззрении	13
* Домашенко А.В.	Об истоке герменевтики, литературоведческой грамматике и филологической теории	18
Чернышева Е.А.	«Целое героя» в эстетике М.Бахтина	31
Мних Л.М.	Проблеми інтерпретації числової символіки у літературному творі	35
Гончаренко Э.П.	Проблема модернизма в современном литературоведении	41
Майборода Н.В.	Концепція модернізму в літературно-критичних студіях Лесі Українки	62
Силантьева В.И.	«Русский импрессионизм»: его специфика и сублимирующие свойства	67
Мережинская А.Ю.	К проблеме художественного своеобразия русской постмодернистской прозы конца 80-90-х годов	72
РАЗДЕЛ 3.	ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	
Жовніренко Б.М.	Видання спадщини Івана Величковського 1943 і 1972 років: спроба порівняльної характеристики	83
Дубровська О.Т.	Наполеонівська ода в українській літературі початку ХІХ століття: реалізація жанру в «горизонті очікування»	88
* Квашина Л.П.	Элегия Пушкина «Погасло дневное светило...» и жанровая традиция	92
Гаецкая Н.И.	Специфика отношений слова и сюжетного действия в трилогии А.В.Сухова-Кобылина	96
Филат Т.В.	«Я», пространство и время в автодиегетических повестях А.П.Чехова	103
Какоева Л.В.	Про особливості втілення у драматичному творі архетипу жертвопокладання (на ранньохристиянському матеріалі)	122
Ващенко Ю.А.	Особенности пространственно-временной организации романа Г.Шевалье «Клошмерль»	127
Пыпенко О.Ю.	«Все, чем смерть жива...» (проблема смерти в лирическом мире А.Тарковского и Н.Заболоцкого)	134
		203

Николаев Б.И.	Новеллистика В.Некрасова в контексте литературного процесса 60-х годов	144
Наумов С.В.	Жанровое своеобразие поэмы А.Прасолова «Безымянные»	147
Клеофастова Т.В.	Женские образы в романе-эпопее А.Солженицына «Красное колесо»	152
Попова Л.Н.	Время и пространство в романе «Единственная» Р.Баха	162
Киор В.И.	Общечеловеческое в сюжетно-фабульном единстве литературного произведения (на материале романа Алберта Бэла «Клетка»)	168
РАЗДЕЛ 4. МЕТОДИКА		
Бельская Л.Л.	Два «одинокства» И.А.Бунина (из опыта проведения вузовского спецсеминара «Анализ поэтического текста»)	176
РАЗДЕЛ 5. ДИСКУССИИ И ОБЗОРЫ		
Акимова В.И.	Бахтин глазами семиотика	184
РАЗДЕЛ 6. МАРГИНАЛИИ		
Данильченко В.И.	Линия жизни (читательские пометки к стихам Пушкина в Нью-Йоркской публичной библиотеке)	193
РАЗДЕЛ 7. СЛОВАРЬ		
Гиршман М.М.	Художественная проза	196
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ		202

Подписано в печать 29.01.2001 г. Формат 60х90/16. Бумага типографская.
Офс. печать. Усл. печ. л. 12,75. Тираж 300 экз. Заказ № 178

Издательство: Лаборатория компьютерных технологий Донецкого национального университета,
83055, г.Донецк, ул. Университетская, 24

* напечатано: Лаборатория компьютерных технологий Донецкого национального университета,
83055, г.Донецк, ул. Университетская, 24