

Донецький національний університет

Збірник наукових праць, заснований у 1999 р.

*Літературознавчий
збірник*

Випуск 45-46

Донецьк, 2011

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 45-46. – Донецьк: ДонНУ, 2011. – 133 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

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

Редакційна колегія:

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

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

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

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

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

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

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

Домашенко О.В., доктор філологічних наук, доцент;

Сокрута К.Ю. – асистент, технічний редактор;

Платонова Н.А., – комп'ютерна верстка та макетування.

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

Збірник включений до переліку наукових видань України № 4 (Бюлетень ВАК України № 5, 2010).

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

Рецензенти:

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

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2011

Донецкий национальный университет

Сборник научных работ, основанный в 1999 г.

*Литературоведческий
сборник*

Выпуск 45-46

Донецк, 2011

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. – Вып. 45-46. – Донецк: ДонНУ, 2011. – 133 с.

Сборник посвящен актуальным проблемам современного литературоведения.

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

Редакционная коллегия:

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

Кравченко О.А., кандидат филологических наук, доцент –
ответственный за выпуск;

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

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

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

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

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

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

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

Сокрута Е.Ю., ассистент, технический редактор;

Платонова Н.А., – компьютерная верстка и макетирование.

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

Сборник включен в перечень научных изданий Украины № 4 (Бюллетень ВАК Украины № 5, 2010).

Свидетельство про государственную регистрацию печатного средства массовой информации КВ № 4605.

Рецензенты:

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

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецкий национальный университет, 2011

ОТ РЕДАКЦИИ

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

РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.09

Миннуллин О.Р.

ПРИЧАСТНОСТЬ КАК СПОСОБ СУЩЕСТВОВАНИЯ ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА

Причастность – это принадлежность бытия-сознания лирического субъекта смысловой области, которая это бытие-сознание принципиально превышает, включенность сознания в такой контекст, смысл которого не может быть уместен в границы одного сознания. Этот превышающий контекст существует до момента возникновения сознания субъекта и продолжает существовать там, где ему положен некоторый предел.

Необходимой составляющей этого контекста является его аксиологическая сторона: превышающее начало, которому причастен лирический субъект, содержит в себе некую абсолютизированную ценность.

В то же время, причастность есть выражение отношения особенного и всеобщего в лирическом субъекте; через причастность проявляется сосредоточение всеобщего внутри субъекта с его особенными сторонами.

В древней хоровой лирике причастность характеризует отношения, формируемые между отдельным субъектом и хором, к которому присоединяется голос субъекта. В данной ситуации сознание лирического субъекта существует как множественное, а индивидуальное в нем коренным образом причастно всеобщему смыслу. Через песнопения хора происходит репрезентация божества, поэтому субъект-участник хора, причастен через него бытию, являемому этим божеством, т.е. абсолютному.

В новейшее время в относительно малом стихотворении (при минимуме формальных средств) по-своему воспроизводится

древняя хоровая лирическая структура. Древняя причастность преобразуется в особым образом существующем бытии-сознании лирического субъекта. Иными словами, причастность сохраняется, но приобретает обновленный вид.

Понятие «причастности» в различных значениях активно использовал М.М. Бахтин в работе «К философии поступка» [1]. Этот концепт начинает часто появляться в тексте работы, когда ученый анализирует стихотворение А.С. Пушкина «Разлука».

Во-первых, философ неоднократно говорит о причастности субъекта диалога «единственному бытию» или «событию бытия», о «единственной причастности» как пребывании человека в бытии, невозможности занять дистанцию по отношению к своему единственному существованию в мире. В этом случае причастность мыслится как этическая категория вынужденного ответственного участия в бытии.

В другом месте Бахтин говорит об эстетической причастности – причастности созерцателя, который является «внеаходимым» и принципиально «посторонним» по отношению к эстетически созерцаемому им миру. По словам ученого, эстетическая деятельность это специальная, *объективированная причастность*. При этом изнутри эстетической деятельности нельзя выйти в мир героя, который совершает поступки. Эта причастность другая, она противоположна первому типу. Там «включенность» в бытие, здесь – «исключение» из него, дающее возможность эстетического созерцания, а значит, осуществления в другом качестве.

Причастность как способ существования лирического субъекта есть совмещение этих двух противоположных возможностей (ср. понятие «автономная причастность» у М.М. Бахтина). Это оказывается возможным ввиду того, что и сам субъект неоднороден, а существует как отношение героя (укорененного во внешнеэстетически переживаемом мире, мире поступка) и автора (кому принадлежит эстетическая активность созерцателя). И все же лирический субъект – единый человек.

Превышающий одно сознание контекст, область абсолютного, становится явленной в произведении именно через это отношение субъектов разного бытийного плана, существующих в едином событии художественного произведения. Причастность – это

организующий принцип*. Это художественная модель организации лирического целого, где осуществляется творческая попытка «согласовать наше положение как зрителей и как действующих лиц в великой драме существования» [Н. Бор, цит. по: 4, с. 438].

Тематически** причастность может быть реализована по-разному. Наиболее очевидно эта сторона лирики раскрывается в стихотворениях о самой поэзии, в тех лирических произведениях, где присутствует метафорическое изображение творчества, образ творческого бытия. Непосредственное явление причастности как раскрытого в произведении и произведением *образа*, наиболее характерно для классической поэзии (например, «Пророк» А.С. Пушкина). В стихотворении «Цицерон» Ф.И. Тютчева лирический герой, чей образ создается в произведении, оказывается причастным «небожителям», владеющим истиной:

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был -
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил!

* Понятие причастности довольно активно используют и представители украинского литературоведения. Например, в статье М.М. Гиршмана «Литературное произведение как бытие-общение...» помимо прочего говорится о «*причастной* внеаходимости» [2, с. 522] (курсив мой – *О.М.*) как одним из ключевых отношений в событии художественного произведения. В нескольких ином ключе в статье «Порождающее лоно поэзии» о ситуации творчества как ситуации причастности «священной речи» говорит А.В. Домашенко [3, с. 34].

** Напомним, что за темой в древней поэзии стоит как раз фигура бога, к которому данное лирическое высказывание обращено, и который в данном высказывании репрезентируется [см., напр.: 5, с. 94]. Эта древняя лирическая особенность откликается в лирике на протяжении всей ее истории с той лишь разницей, что на место буквально понимаемого божества становится некоторый эмоционально выраженный, «пережитый» бытийный смысл, энергия существования, проникнутая той или иной эмоцией, которую переживает лирический субъект.

Причастность гармонии поэзии, чья «таинственная власть» исцеляет «болящий дух», звучит в стихотворении Е.А. Баратынского «Болящий дух врачует песнопенье...»:

Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей;
И чистоту поэзия святая
И мир отдаст причастнице своей.

(Курсив мой – *О.М.*).

В стихотворениях подобного характера лирический субъект зачастую позиционирует себя в качестве принадлежащего кругу «избранных» Музы, тех, кому был «дан голос», и слышится «музыка сфер». Тогда лирический субъект эстетически «переживает» свое существование именно в этом ключе – как творческий акт сопричастности высшему началу. Например, «Ти знов прийшла, моя печально музо...» Л. В. Костенко:

...Поети ж є і кращі, й щасливіші.
Спасибі, що ти вибрала мене.

Причастность может раскрываться как принадлежность классической литературной традиции, где фигуры поэтов-классиков сближаются по смыслу с фигурами своеобразных пророков, полубогов. «Поэты-пророки», условно говоря, стоят к истине ближе, чем субъект высказывания (лирический субъект стихотворения, относящегося к этому типу). Поэтому через духовно-поэтическое общение с этими поэтами, с традицией, которая за ними стоит, через стремление соотносить себя с их кругом, «поверить» свое «творческое бытие» их бытием, воплощается гарантированность причастности конкретного лирического субъекта тому, что мыслится истинно поэтическим, т.е. в своем роде – причастность области абсолютного. Например, «Пусть нас увидят без возни...» Д. С. Самойлова:

Пусть нас увидят без возни,
Без козней, розни и надсады,

Тогда и скажется: «Они
Из поздней пушкинской плеяды».
Я нас возвысить не хочу.
Мы - послушники ясновидца...
Пока в России Пушкин длится,
Метелям не задуть свечу.

Или обратная ситуация причастности через отрицание в стихотворениях «Старик Державин» и «Вот и все, смежили очи гении...» у того же Давида Самойлова.

В сонете Л. В. Костенко «Пейзаж із пам'яті» («Неповторність») причастность поэзии раскрывается через образ *встречи* лирической героини с поэтом Максимом Рыльским (здесь поэт изображен как представитель ушедшей и, ввиду этого, идеализированной эпохи поэзии). Встреча происходит в некоем эфемерном пространстве лирического пейзажа памяти: фигуры лирической героини и поэта Рыльского являются как силуэты из тумана.

Мгновение встречи двух поэтов, их взгляда друг на друга, оказывается мгновением встречи двух поэтических эпох. Важно, что во взгляде Рыльского присутствует некоторое «неузнавание» и непонимание смысла этой встречи и взгляда. Он существует как бы в другом бытийном измерении, «за гранью» современности, в идеальном прошлом, и зрение его принадлежит этому измерению.

...Він сумно-сумно дивиться на мене, -
хто я така, чого я так дивлюсь.
А я дивлюся... Я хвилююся трюхи...
І розминулись. Тільки силует.
Оце і все. Зустрілись дві епохи.
Дурне дівчатко і старий поет.
Кружляє листя, і не чутно кроків.
Пейзаж, котрому років, років, років.

В финале стихотворения лирическая героиня также переходит в состояние бытия «за гранью» современности, полностью растворяясь в своем воспоминании. Через это воспоминание о встрече со «старым поэтом», через соприкосновение с другим планом бытия (идеальным, завершенным бытием) она становится

причастной тому же бытийному измерению, что и явленный в стихотворении поэт Рыльский.

Из воссозданного в стихотворении пространства исчезают фигуры живых людей, остается только пейзаж, существующий как опредмеченное сознание героини. Иными словами, бытие-сознание существует здесь и как пейзаж, и как воспоминание, и как встреча состоявшегося поэта и поэта, только начинающего свой путь. То, что времени не подвластно – поэзия как память – раскрывается в стихотворении через «текучесть» этого времени, через ситуацию, когда две эпохи соприкоснулись и «разминулись». В финале пейзаж памяти как бы «удаляется» от воспринимающего, что выражено через повторение «...років, років, років», «откликающееся» на «кроків». Однако в своем непрерывном удалении, этот «пейзаж памяти», тем не менее, не исчезает – выстраивается особая *лирическая перспектива в вечность*, через которую осуществляется причастность лирического субъекта этой вечности.

Несколько иной вариант лирической причастности реализуется в собственно пейзажной лирике. Природа зачастую предстает в ней либо в качестве *абсолюта*, в котором растворено сознание лирического субъекта, либо в качестве *собеседника*, диалог с которым дает возможность общения с тем, чему в произведении присвоен смысл абсолюта. А уже через это отношение происходит переживание полноты бытия лирическим субъектом. Такая ситуация широко распространена в лирике. Приведем примеры из поэзии Л. В. Костенко:

Мене із малку люблять всі дерева,
і розуміє бузиновий Пан,
чому верба, від крапель кришталева,
мені сказала: «Здрастуй!» - крізь туман.
Чому ліси чекають мене знову,
на щит піднявши сонце і зорю.
Я їх люблю, я знаю їхню мову.
Я з ними теж мовчанням говорю.

Аналогичная ситуация лирической сопричастности Природе, явленной в стихотворении как подобие своеобразного божества,

открывается в стихотворениях «Вжедесь мене ліси ті виглядають...», «Художник, я, – чи то в музеї Прадо...» и других.

Едва ли возможно назвать все тематические варианты реализации лирической причастности в поэзии. Она может раскрываться в интимной лирике (например, как некий культ служения любви – «Моя любовь! Я перед тобою...» Л. В. Костенко), в стихотворениях религиозного содержания и, вообще, в «духовной» и философской лирике (как причастность поэта истине – например, «На столетие Анны Ахматовой» И. А. Бродского).

Общая идейно-тематическая установка всегда отражается на структуре лирического целого – в стихотворении, в момент эстетического завершения как раз и осуществляется акт причастности лирического субъекта некому Первоначалу – бытийному и поэтическому истоку. Лирическое стихотворение – это всегда актуализация причастности, каждый раз возобновляемое приобщение к вечным ценностям – эстетического и бытийного порядка – пересоздание, прояснение и уточнение этих ценностей, неизменных, но обновляемых.

С одной стороны, к началу момента творчества причастность как бы *заранее дана*, но, с другой стороны, она все же *достигается* в произведении, приобретает высокую степень *выраженности*, становится несомненной. В этом смысле причастность есть некая *поэтическая инициация*, которая всякий раз осуществляется в лирическом произведении.

Рассмотрим более подробно один из возможных вариантов тематической реализации феномена причастности в лирике. Возьмем частую в литературе (в том числе и в лирике) ситуацию встречи лирического субъекта со своими предками, либо умершими родителями – во сне. Здесь ситуация причастности роду может переживаться как «включение» в бытие рода через переосмысление в состоянии сна своего места в бытии и своего родового статуса и как возможный в реальности сна переход границы жизни и смерти и приобщение к вечно длящемуся бытию рода.

Обратимся к стихотворению А. С. Кушнера «Отца и мать, и всех друзей отца...», написанному в 2009 году, в котором присутствует означенный мотив.

Стихотворение Александра Кушнера начинается перечислением близких лирическому субъекту людей, и других, близких этим людям, ушедших из жизни, которые явились ему в виде некого бесконечного «перечня». То, что субъект высказывания воспроизводит «перечень» умерших, прямо проговаривается лишь в четвертой строке. А то, что изначально мы застаем лирического субъекта в состоянии сна, становится ясно лишь под конец первой строфы (восьмистишия) стихотворения.

Отца и мать, и всех друзей отца
 И матери, и всех родных и милых,
 И всех друзей, — и не было конца
 Их перечню, — за темною могилой
 Кивающих и подающих мне
 За далью нечитаемые знаки,
 Я называл по имени во сне
 И наяву, проснувшись в полумраке...

Эффект того, что «перечень» близких умерших составляет бесконечный ряд, достигается благодаря особой «тягучей», *трансовой*, перечислительной интонации, заложенной в первой части стихотворения. Главное средство экспликации этой интонации в данном случае – синтаксис.

Обратим внимание, что первое восьмистишие, равно как и второе, представляет собой одно развернутое сложное предложение; в строфе несколько переносов, что, в свою очередь, «работает» на названную интонацию. В первом предложении (первой строфе) есть стремление как бы «заворожить» внимание воспринимающего. Читатель вынужден внимательно следить за развертыванием предложения, чтобы в итоге суметь собрать воедино его сложно организованную в грамматическом смысле структуру. Первое предложение начинается длинным рядом дополнений, затем прерывается предложением, связанным с этими дополнениями, на него нанизывается еще одно – определительное предложение, и только в конце появляются подлежащее и сказуемое, к которому вышеназванные дополнения относятся («я называл»).

Воспринимающий вынужден следовать за сложным процессом артикуляции смысла (воссоздания мира) лирическим субъектом, не ослабляя ни на мгновение своего внимания, иначе от него ускользнет тонкая смысловая связь между словами, строками и, главное, не будет услышана эта «замороженная» интонация. Эта интонация сходна со своеобразным припоминанием или «отстраненным» говорением, когда субъект речи словно спешит отыскать единственно подходящие слова, чтобы высказать (артикулировать) единственно существующий смысл, только что понятый им – успеть сказать, не сбиться, не позабыть, воссоздать это *понятое* бытие.

Создается впечатление, что субъект высказывания словно запутывается в собственном перечислении и начинает повторять уже названных в своем перечне людей. Это происходит вследствие повторения словосочетания «всех друзей», относящихся сначала к отцу героя, а затем к нему самому. Но это «запутывание» – часть артикуляции главного смысла стихотворения – причастности роду и умершим близким как преодоление страха смерти, переосмысление и *освоение* области смерти.

Мертвые изначально существуют в пространстве, которое отделено от пространства лирического субъекта («за далью»), и к которому он может быть причастен только в этом состоянии трансового сна: «знаки», которые они ему «подают» – «нечитаемые». В этом трансе происходит *называние имен* умерших и, таким образом, преодоление границы двух миров: мира лирического «я» и мира «за темною могилой». Обозначенная граница модифицируется в границу между сном и явью, которая в конце первой строфы растворяется. Нарастание «транса» преобразуется в явлении единого мира живого «я» и мертвых близких, который мы наблюдаем во втором восьмистишии:

Горел ночник, стояла тишина,
Моих гостей часы не торопили,
И смерть была впервые не страшна,
Они там все, они ее обжили,
Они ее заполнили собой,
Дома, квартиры, залы, анфилады,
И я там тоже буду не чужой,

Меня там любят, мне там будут рады.

Все названные «по имени» в первой строфе являются в пространстве комнаты (где «ночник», «часы») лирического героя как бы вызванными «с того света», однако при этом и «тот свет» становится здесь-и-сейчас явленным. Время, свойственное миру живых, упраздняется, и моделируется безвременный мир.

Страх смерти преодолевается через причастность лирического субъекта «тому свету» посредством общения с близкими умершими. Мир «за темною могилой» оказывается не менее «обжитым» (оксюморон), чем мир живых. Преодолевается чуждость «мира иного», он становится для лирического субъекта «своим».

При этом тотальность смерти не только не отменяется, но всецело признается и подчеркивается. Присутствие мертвых становится избыточным: воссозданный мир буквально *перенаселен* ими, все пространства «заполнены» мертвыми близкими и мертвыми близкими мертвых близких. В этом стихотворении обращает на себя, вообще частотный в поэзии Кушнера, образ анфилад – примыкающих друг к другу пространств, уходящих в бесконечную перспективу, которые все «заполнены» мертвецами. Возникает *лирическая перспектива вечности* (в данном случае, понятой пространственно), какую мы наблюдали, рассматривая поэзию Костенко.

Кстати, в этом месте стихотворения («дома, квартиры, залы, анфилады...») вновь становится более выраженной трансовая перечислительная интонация (ее мы отчетливо наблюдали в первой половине стихотворения), временно имплицированная в глубине произведения. В этом перечислении лирическое «я» оказывается интонационно присоединенным к миру мертвых.

Здесь же укажем на контекстуальное значение союза «и», который семь раз встречается в первой половине стихотворения, дважды появляется во второй, как бы поддерживая трансовую перечислительную интонацию: в момент, когда «смерть» становится «впервые не страшна», и в момент, когда субъект речи ощущает себя причастным миру мертвых – «и я там тоже буду не чужой».

Важно подчеркнуть, что в произведении воссоздается особое бытие, где подобная причастность переживается как форма торжества над небытием. Смерть, тотальность которой признается, преобразуется в «обжитое» бытие. Иными словами, небытие само по себе здесь *одушевляется*. В результате чего моделируется мир, несводимый ни на жизнь, ни на смерть, ни на бытие, ни на небытие – художественный мир, где названные онтологические величины соприступуют в эстетическом переживании.

В общих чертах мы обрисовали явление *причастности* в лирической поэзии, однако, безусловно, необходимо его дальнейшее исследование и конкретизация.

Цитированная литература

1. Бахтин М. М. К философии поступка / М. М. Бахтин // Философия и социология науки и техники: Ежегодник АН СССР 1984-1985. – М., 1986. – С. 80–160.
2. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М., 2007
3. Домашенко А. В. Порождающее лоно поэзии/ А. В. Домашенко // Литературоведческий сборник. – Вып.26. – Донецк, 2006. – С. 33 – 48.
4. Бройтман С. Н. Лирика в историческом освещении / С. Н. Бройтман // Теория литературы: в 4 т. / [отв. ред. Л. И. Сазонова]. – М., 2001–2005 – Т. 3: Роды и жанры: основные проблемы в историческом освещении. – 2003. – С. 421–466.
5. Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / [под ред. Н.Д. Тамарченко]. – М., 2004 – Т. 2: Историческая поэтика / С.Н. Бройтман.

Анотація

В статті досліджується явище причетності в ліричній поезії у різних його виявах. Лірична причетність розуміється як приналежність буття-свідомості ліричного суб'єкту сенсу, який перевищує життєві і гносіологічні можливості цього суб'єкту і розуміється як ціннісний і буттєвий абсолют.

Дослідження виконано на матеріалі поезії Ліни Костенко, Давіда Самойлова, Олександра Кушніра та інших ліриків.

Annotation

In article the phenomenon of belonging to lyric poetry in its various manifestations is considered. Lyric involvement is understood as the identity of being-consciousness lyrical subject of meaning, which is above the life and epistemology features of this entity and is understood as a high value and existential absolutes.

Researches are carried out on the material of poetry by Lina Kostenko, David Samoilov, Alexander Kushnir and other.

Стаття надійшла до редакції 25.09.2011
Статья поступила в редакцию 25.09.2011

УДК 82.02.09

Сокрута Е.Ю.

«ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ» В ТВОРЧЕСТВЕ БОРИСА ПАСТЕРНАКА И ИОСИФА БРОДСКОГО

Цель данной статьи – рассмотреть те «определения поэзии», которые предложены самими поэтами в процессе художественного творчества. Творческое мышление, не будучи ни строгим, ни рациональным, обогащает теоретико-литературные представления, когда речь идет о самых значимых аспектах искусства слова. Наглядная необходимость изучения форм творческого мышления, в пространстве которого поэт проявляет стремление к установлению и прояснению собственных умозаключений о природе и сущности поэзии, обнаруживает себя, как только мы задаемся вопросом о фундаментальных понятиях и категориях составляющих основу филологической науки.

В пределах теоретического представления о художественном творчестве мы можем достаточно точно охарактеризовать любое стихотворение с точки зрения его ритмической, синтаксической, композиционной структуры, однако если попросить нас дать *определение* поэзии, возникнет необходимость в уточнении проясняющего контекста.

С точки зрения ритмометрической организации мы можем определить поэзию как речь с двойной сегментацией, этимологии – как производное от греческого «поэсис», хронологии – как всю художественную литературу в отличие от нехудожественной, в ситуации до начала XIX века. Однако ни одна из этих характеристик не является в строгом смысле определением поэзии – все они предполагают, что нам уже известно, что такое поэзия. Большинство литературоведческих словарей подкрепляют данные сведения ссылками на определения, которые дают сами поэты. Так одним из самых известных является краткая характеристика Кольриджа, согласно которой «поэзия есть лучшие слова в лучшем порядке».

Афористичность такого рода формулировок оставляет достаточно пространства для интерпретации, и в то же время,

позволяет почувствовать связь определения с породившей его стихией творчества. В условиях связи самого рассуждающего с творческим процессом, рассуждения носят не умозрительный, но практически постигаемый характер, являясь примером живого знания и некоторым «продолжением» собственно стихотворного опыта, посредством которого поэзия пытается помыслить самое себя.

В литературном наследии Кольриджа нужно особо отметить книгу бесед «Table Talk» – запись его многолетних бесед со слушателями. Эта книга послужила толчком к появлению целого жанра, к которому можно отнести «Разговоры с Гете в последние годы его жизни» Эккермана, «Застольные беседы с Уинстоном Хью Оденом» А. Ансена, в русскоязычной – традиции – «Беседы с Анной Ахматовой» Вяч. Иванова, «Встречи с Борисом Пастернаком» З. Масленниковой, «Разговоры с Иосифом Бродским» С. Волкова и другие.

Возникает определенная традиция, порожденная поэтами, стремившимися говорить не только стихами, но о стихах, проливать свет на сотворенное ими бытие и раскрывать тайны индивидуально-художественного видения законов искусства. Эта задача скорее онтологическая, нежели теоретическая, однако рассмотрение ее индивидуальных решений обогащает, теорию литературы, стремящуюся понять и описать законы гармонии, изучить природу художественного творчества.

Определение поэзии, таким образом, превращается в определение сущности поэзии, с точки зрения ее проявления, поскольку поэт не может объяснить нам сущность поэзии, но может явить ее.

В отечественной литературной традиции в XX веке были созданы два стихотворения, которые носят название «Определение поэзии». Одно из них принадлежит Борису Пастернаку, второе – Иосифу Бродскому. По времени написания их разделяет сорок лет, однако, что гораздо более важно, их разделяет смена эпох, знаменующих переход литературы из одного состояния в другое – из Серебряного века – к ситуации постмодерна.

При этом, разговор об определении сущности поэзии не заканчивается собственно стихами, но продолжается в автопоэтических рассуждениях обоих поэтов, создавая эффект

онтологического эха, обретая внутреннюю традицию. Обращаясь к этим двум стихотворениям для их рассмотрения с учетом универсалий собственно авторской поэтики, мы расширим свои представления о сущности поэзии и сможем сделать несколько обобщений, способствующих пониманию некоторых процессов, происходивших в русской поэзии XX века.

Для подтверждения собственных выводов исследователи довольно часто используют цитаты из стихотворных текстов. Это нельзя назвать рассмотрением авторской поэтики, но, когда Вяч. Иванов указывает на то, что личные формы глагола у Пастернака «стараются не иметь выраженного субъекта» [1, с. 66], он ощущает потребность в том, чтобы его умозаключения оказывались созвучны с мнениями Пастернака. Таким образом, он признает в Пастернаке не «материал», но соратника-мыслителя, к которому можно обратиться за подсказкой или подтверждением собственных выводов.

Пастернаковское «Определение поэзии» входит в книгу «Сестра моя жизнь», в цикл «Заняты философией» [2, с.60]. На первый взгляд, стихотворение представляет собой ряд метафорических примет, случайных черт, которыми поэт с восторженной интонацией наделяет поэзию. Будто по контрасту с названием цикла, в «Определении поэзии» нет спокойного созерцания, но постоянный разгул жизненных сил внахлест и взахлеб:

Это – круто налившийся свист,
Это – щёлканье сдавленных льдинок.
Это – ночь, леденящая лист,
Это – двух соловьёв поединок.

«Это» превращается у Пастернака в «это-формулу», словно поэт, находясь в центре мироздания, указывает на предметы и называет их – и в тот момент, когда он их называет, они становятся таковыми, одновременно становясь поэзией. Это в самом прямом смысле творение бытия словом. Метатекстуальность Пастернака оказывается темой высказывания, демонстрируя обращенность слова на самое себя. Тайна определения в том, что

оно должно стать поэзией, явить поэзию, помочь ей оказаться в своем собственном внутреннем бытийном пространстве.

При этом перед нами не перечень примет, но цельный пейзаж, в котором в первом четверостишии при перекрестной рифмовке, смысловая рифмовка – кольцевая, где первая строка соотносится с четвертой: «круто налившийся свист» – «двух соловьев поединок», а вторая – с третьей: «ночь, леденящая лист» – «щелканье сдавленных льдинок». Это не перечисление, но запечатление. Образы здесь следует воспринимать не в той последовательности, в которой их описывает автор, но в той единовременности, одномоментности в которой они существуют в природе. Во втором четверостишии сотворенный мир наполняется деталями:

Это – сладкий заглохший горох,
Это – слёзы вселенной в лопатках,
Это – с пультов и с флейт – Figaro
Низвергается градом на грядку.

Сам поэт считал эти строки очень важными, написал комментарий, в котором пояснял, что «...лопатками в дореволюционной Москве назывались стручки зеленого гороха... Под слезами вселенной в лопатках разумелся образ звезд, как бы держащихся на внутренней стенке лопнувшего стручка» [3, с.144], а «Figaro» – конечно, опера Моцарта «Женитьба Фигаро». И это простое, в общем-то, объяснение внезапно «закольцовывает» смысл, лишая предметы непроницаемости, превращая их друг в друга: сладкий горох – и слезы Вселенной, которые могут быть и звездами, и горошинами. Слезы в лопатках – то есть опять-таки в стручках гороха, грядки гороха – и низвергающийся потоком Моцарт, градом на грядку – и слезы градом. В этом «кружении» поэзия, не определяется, но рождается, и, тем самым, определяет свое место в мире.

Всё, что ночи так важно сыскать
На глубоких купаленных доньях,
И звезду донести до садка
На трепещущих мокрых ладонях.

Проникаясь ощущением всеобщей нераздельности, мы уже не задаемся вопросом, человек ли несет рыбу в ладонях или ночь – звезду, и почему ладони «трепещущие», хотя трепетать положено рыбе, потому что все суть – одно, и все стремится к одному центру мир обнаруживает необыкновенную цельность: все аспекты бытия связаны, и превращаются один в другой. Искусство определяется в терминах жизни и природы, дополняя друг друга, жизнь и природа предстают как воплощение искусства. Сверхзадача каждого определения – на самом деле стать поэзией. В финале стихотворения мы, фактически присутствуем при творении:

Площе досок в воде – духота.
Небосвод завалился ольхою,
Этим звёздам к лицу б хохотать,
Ан вселенная – место глухое.

Следует отметить, что духота здесь – не климатическая характеристика. Из начала стихотворения мы помним, что в нем описана ночь «леденящая лист» и слышим «щелканье сдавленных льдинок», духота, скорее, онтологическая, потому что именно так в ведической традиции описывается хаос: как нечто глухое и душное, где только слово может сделать бытие звучащим.

Сам Пастернак именовал такое свойство своей поэзии «фактом с живыми последствиями», возводя его начало к софийности – когда рождение стихотворения это еще и рождение смысла, в самом прямом значении – приращение бытия, то, что делает жизнь – живой.

Почти через сорок лет Иосиф Бродский, будучи прекрасно знакомым с творчеством Пастернака, напишет свое «Определение поэзии» [4, с. 87] и посвятит его Федерико Гарсия Лорке, как воплощению ее сущности:

Запоминать пейзажи
за окнами в комнатах женщин,
за окнами в квартирах
родственников,
за окнами в кабинетах
сотрудников.

Запоминать пейзажи
за могилами единоверцев.

...

Лунной ночью
запоминать тяжелые речные волны,
блестящие, словно складки поношенных брюк.
А на рассвете
запоминать белую дорогу,
с которой сворачивают конвоиры,
запоминать,
как восходит солнце
над чужими затылками конвоиров.

На первый взгляд, это стихотворение разительно не похоже на пастернаковское, однако присмотревшись, мы понимаем, что они во многом созвучны: главную роль в обоих текстах играет пейзаж, точнее – природа, а посредством природы весь – мир. Но там, где Пастернак именует мир, заставляет его звучать, используя «это-формулу», Бродский отпускает, прощается – запоминать следует в первую очередь то, с чем расстаешься. И если в первой части стихотворения рядом с нами еще есть люди, пейзажи которых мы запоминаем, есть женщины, родственники, сотрудники, единоверцы – то затем они исчезают, проходят (для Бродского мотив расставания всегда был одним из самых значимых).

И во второй части перед нами – только пейзажи, вернее то, что поэт берет от них: снег, небо на асфальте, мутные потоки дождя, голая земля – и даже это убегает от него, уходит, потому что у Бродского запоминать – не равно удерживать: «Я стараюсь ничего не запоминать. Вспоминать – это очень плохо. Вспоминать – это значит приближаться к смерти» [5, с. 29]. И тут этот автопоэтический принцип реализован буквально – герой стихотворения запоминает свою лунную ночь, тени, волны реки, блестящие как складки поношенных брюк, в которые он наверняка одет – запоминает – и приближается к смерти, шагами, потому что его ведут на расстрел, а следовательно воспоминания эти уже никогда ему не пригодятся. Но в том-то и определение поэзии по Бродскому, что смерть – это лишь начало стихотворения, смертью ничего не заканчивается. Фразой и «А все-таки восходит солнце»

поэт идет дальше смерти, и эта возможность становится определением поэзии.

Для Бродского и его времени поэзия больше не рождается из восторга и восхищения бытием, он начинается уже в небытии, однако начинается – и длится, отнимая у смерти право на окончательность. Рассуждая в своих «table talks» об отдельных аспектах поэзии Бродский начинает со слов «нужно, чтобы» или «должно». Этот высокий уровень требовательности – прежде всего к себе, а затем и ко всей поэзии как высшему роду человеческой деятельности, – зачастую превращает автопоэтические законы в подобие манифеста будущего искусства – такого, каким ему, по мнению Бродского, надлежит быть: «Должно возникать экзистенциальное эхо. Принцип метафизической музыки» [5, с. 21]. Словосочетание «метафизическая музыка» повторяется довольно часто в разных контекстах, и только в одном месте «Диалогов» поэт дает ему разъяснение: «В этом стихотворении главное музыка, т.е. тенденция к такому метафизическому решению: есть ли в том, что ты видишь, нечто важное, центральное?» [5, с. 24]. Музыка здесь связана не только и не столько со звуком, сколько со смыслом: экзистенциальное эхо обязывает каждого что-то слышать в стихотворении, а стихотворение – быть таким, где каждый может что-то слышать.

Автопоэтический принцип Бродского в том, что стихи должны нести благую весть, и принцип метафизической музыки обязывает не только к поиску смысла, но к созданию его: «Способность видеть смысл там, где его нет – главная черта поэта» [5, с. 24]. При этом речь не идет о какой-то необыкновенной обособленности или мудрости поэта, который с высоты своего опыта может разглядеть что-то, недоступное другому взгляду. Опыт, по Бродскому, вообще не самое необходимое условие: «В изящной словесности, как и в музыке, опыт есть нечто вторичное. У материала, которым располагает искусство – своя линейная безотказная динамика. Снаряд посылается вдале динамикой материала» [5, с. 26].

Но вот о динамике материала поэт может говорить сколько угодно долго, поскольку материал поэзии – Язык, одна из центральных категорий в автопоэтике И. Бродского. Динамика материала – характеристика, которая предполагает более тесное знакомство с категориями поэтики Бродского, он говорит об этом

довольно часто. Не поэт рассчитывает на потомство и долгую жизнь, но язык, и то, насколько хорошо поэт владеет языком, от этого зависит способность стихотворения пережить своего создателя и способность Языка реализоваться в том далеком будущем, на которое он претендует: «Вот человек пишет и как бы загадывает на будущее. Язык, которым он пользуется, на это потомство рассчитывает. Что-то такое есть в поэте, в его слухе, что обеспечивает его трудам если не бессмертие, то существование куда более длительное, чем все, что можно себе представить» [5, с. 26].

Бродский – не сторонник «искусства для искусства»: несмотря на предпочтения языка опыту, остается поклонником не лирической, но лиро-эпической или, как говорит он сам, «повествовательной поэзии». Повествовательная поэзия, дающая представление о «масштабе вещей» сложнее для восприятия, чем собственно лирическая, однако хорошая поэзия, по Бродскому, должна быть похожа на жизнь. Она сложна для восприятия, но здесь поэт непреклонен. В его системе обязанности есть не только у поэта, но и у читателя: «Надо привыкнуть читать сюжетную поэзию, пусть это и не прекрасный маленький шедевр, который можно прочесть быстро и легко. Чтение поэзии – это борьба, как и вообще все в жизни» [5, с. 33].

Ответ на вопрос, что такое поэзия сегодня и общие выводы по поводу определения поэзии требуют дальнейших шагов, однако тот факт, что центростремительная сила в русской поэзии века постепенно сменяется центробежной, и чем дальше – тем более удаляется от центра, оказывается поводом для теоретико-литературных размышлений. В целом же, на наш взгляд, необходимо детальное изучение автопоэтического дискурса и включение категорий автопоэтики в целостный анализ художественного произведения.

Цитированная литература

1. Иванов Вяч. Разыскания о поэтике Пастернака – от бури к бабочке // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М., 1999. – Т. 1. – С. 13-140.

2. Пастернак Б.Л. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. / Б.Л.Пастернак – М., 2009.
3. Бройтман С.Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». – М., 2007.
4. Бродский И.А. «Конец прекрасной эпохи: Стихотворения 1964–1971.»// И.А.Бродский. – СПб., 2000.
5. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским./С.Волков. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским./С.Волков – М., 2006.

Анотація

Стаття присвячена визначенню поезії, що дають у однойменних віршах Б. Пастернак та Й. Бродський, порівняльному аналізу цих віршів та зіставленням їх з авторськими висновками про природу та сутність поезії.

Annotation

Article is devoted to the definition of poetry, giving the same name in the poems by Boris Pasternak and Joseph Brodsky, a comparative analysis of these poems and comparing them with the author's conclusions about the nature and essence of poetry.

Стаття надійшла до редакції 13.11.2011
Стаття поступила в редакцію 13.11.2011

УДК 82.09 (045)

Рибалка І.С.

АЛЛОТЕКСТ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Сьогодні поняття «відкритість» впевнено увійшло у лексику літературознавців та літературних критиків. Поруч із цим терміном майже завжди з'являються поняття «інтерпретація» та «текст», на цьому тлі йдеться про різні види рецепції. Міркування на тему відкритості та сприйняття привели до того, що у статті «Аллотекст или открытое произведение?» було запропоновано використовувати для позначення послідовності знаків відправника (автора) термін «текст», у той час, як для позначення того, що народжується під час його рецепції у свідомості адресата з декодованих знаків описувати за допомогою терміна «аллотекст» [1]. У цій статті поставлено за мету визначити різницю між аллотекстом та інтерпретацією.

У 1958 році на XII міжнародному конгресі Умберто Еко запропонував слухачам доповідь під назвою «Проблема відкритого твору». Логічним продовженням цього виступу стала книга «Відкритий твір», що побачила світ у 1962 році. Концепція, викладена у книзі, викликала широку дискусію у наукових колах. Серед найбільш цікавих позитивних та негативних зауважень доречно було б згадати представників італійських наукових кіл, які першими відреагували на появу книги. Ренато Барілілі писав: «Під формою розуміється генеральна міжсуб'єктна установка... своєрідна інституція, спільна для певного часу, середовища, з якого при необхідності можливо відновити історію. Іншими словами, Еко обмалював історію моделей культури» [2, с. 8].

За словами Барілілі книга змістила інтерес до структурної тематики та мистецтва не як до творчого чуда, а як до форми організації матерії. Джованні Урбані свою статтю «Причина причин» присвятив критиці висунутої Еко теорії: «Йдеться про книгу яка розворушила найбільш ледащі голови в італійській критиці, догодив їм тезою, що якщо усі тлумачення творів є хибними, то причину слід шукати у самому творі, а не у недостатньо розвинутих мізках того, хто критикує. Тобто, у силу

того, що будь-який твір – причина всієї тієї нісенітничі, що про нього кажуть, то не має сенсу шукати іншу» [3, с. 11].

Еко уважно слідкував за реакцією на свою книгу і згодом виділив кілька чинників, що вплинули на масштаб та характер дискусії: по-перше, використання понять, що були запозичені з філософії та теорії інформації для пояснення естетичних понять; по-друге, проникнення філософських проблем у галузь рецепції мистецтва. Так, Еко детально описує формулу розрахунку обсягу інформації у повідомленні, а висновки використовує для пояснення неоднозначності сприйняття художнього тексту та закладеної у ньому інформації, пояснюючи це культурно-історичною пам'яттю реципієнта та його емоційним станом у момент сприйняття або наявністю «шуму», що у теорії комунікації має назву ентропії (це кількість інформації, яка припадає на одне елементарне повідомлення джерела, що акумулює статистично незалежні повідомлення) [4, с. 20].

Не зважаючи на широку вживаність понять «відкритість» та «відкритий», досі ще немає їх чіткого тлумачення, бо «винахідник» цього терміна У. Еко у своїх працях уникає будь-яких визначень. Він описує поняття «відкритості» досить розлого, тому, лише ознайомившись з усіма главами книги «Відкритий твір», читач «гадає», що розуміє думку дослідника. Автор ніяк не пояснює відсутність чіткого тлумачення запропонованого ним поняття, але ми спробуємо припустити, враховуючи факт визнання Еко первинності ролі читача у визначенні остаточного тлумачення тексту, що за його задумом саме адресат має дати відповідь на питання, що є відкритий твір.

«Відкритий» або «відкритість» вживається у двох значеннях: широкому та вузькому. Загальне поняття визначається як властивість будь-якого твору мистецтва наповнюватися новими почуттями, емоціями та викликати у свідомості реципієнта нові асоціації, які у свою чергу впливають на розуміння тексту – відкритість першого порядку. Твір з нефіксованою структурою, який вимагає, щоб його переживали та осягали знов і знов, бо він набуває завершеності лише під час кожної окремої рецепції, складаючись як мозаїка із запропонованих автором елементів тлумачиться як той, якому властива відкритість другого порядку.

Відкритість першого порядку обумовлена природою слова-знака, за допомогою якого створений текст (знак здатен змінювати своє значення, тобто розширювати чи звужувати його залежно від сприймаючої сторони). Твори ж із нефіксованою структурою закликають до співпраці з текстом, що породжує множинність сприйняття. Для дослідника «відкритістю другого порядку» – це структурна відкритість [5, с. 69]. У нашій статті мова піде здебільшого про відкритість у її першому, більш загальному, його значенні.

Розмірковуючи про причини відкритості, ми схильні бачити її в природі художнього тексту, який, як слушно зауважили Д. А. Завельська, А. А. Завельський та С. І. Платонов у роботі «Текст та його інтерпретація», не можна дорівнювати тексту документальному, оскільки він не описує реальні конкретні чинники, хоча називає явища та предмети тими ж мовними засобами, але у той же час він не повідомляє нам фактів, ідентичних їх вербальним позначенням [6].

Міркування у цьому напрямку дозволяють нам дійти висновку, що умовно всі тексти можливо поділити на 3 групи (зауважимо лише, що під текстом мається на увазі послідовність знаків). Перша група – це нехудожні тексти, тобто такі послідовності знаків, метою яких є повідомлення певної конкретної інформації (будь-то математичні формули, інструкції з користування, будь-які документи, певною мірою підручники, наукові повідомлення і таке інше). Такі тексти ми називатимемо закритими, вони не передбачають діалогу свідомостей, вони авторитарні. Читання таких текстів передбачає тільки рецепцію.

Автор, створюючи текст, автоматично розкриває його, коли повідомляє читача про художність свого творіння. Текст – це середній елемент схеми комунікації, яку можна уявити у вигляді триелементної структури: автор (адресант) → текст → читач (адресат). Як серединний (проміжний) елемент комунікативного акту текст виявляє свою специфіку в кодуванні і декодуванні. Створення будь-якого художнього твору знаменує інше, у порівнянні з документальним текстом, ступінь складності розуміння: у ньому кількість «другорядних мов, необхідних для його розуміння, значною мірою зростає» [7, с. 46]. Наприклад, щоб більш-менш коректно прочитати «Мандри Гулівера» та отримати

задоволення від книги, необхідно розуміти мову філософії, казки, юриспруденції. Не зайвими також будуть знання мови педагогіки, політики, історії літератури. Такі тексти тяжіють до відкритості, але у той же час вони мають певну завершену структуру, яка корегує рецепцію читача, водночас дозволяє йому вільно мислити, проте спрямовує його думки у певному напрямку. Вони діалогічні за своєю суттю. Тому в наступну групу ми об'єднаємо класичні художні тексти, що знаменуються художньою єдністю («класичний» вживаємо як антонім «постмодерністський»). Такі тексти ми схильні називати умовно відкритими, бо за задумам автора вони є закритими, а природа слова-знака відкриває їх для читача.

Постмодерністські твори віднесемо до останньої групи. Їх характерною рисою є естетичний компроміс між «високим» та «низьким», що складає суть їх поетики та призводить до руйнування художньої цілісності конкретного твору, залучає читача до гри у тлумачення та зумовлює відкритість. Відсутність художньої цілісності таких творів пропонує майже необмежену свободу своєму читачеві, лише запропонувавши йому певні, доволі розпливчаті «правила гри у цей текст», вони надають адресату імпульс для самовираження. Такі тексти ми називатимемо відкритими, бо автор навмисне пропонує своєму читачеві певне коло або поле для тлумачення його задуму.

Для сприйняття вміщеної у художньому тексті інформації читач повинен її декодувати. На нашу думку, спілкування з умовно-відкритими та відкритими текстами може йти двома принципово різними шляхами: рецептивним та рефлексивним.

Шляхи для спілкування з текстом обирає сам читач залежно від власної волі: жага задоволення або пошук істини. Читач, що має бажання отримати естетичну насолоду, від тексту, метою читання вважає гарне дозвілля та настрої, він не хоче шукати приховані змісти та розшифровувати задум автора, який використовує цитати, алюзії та ремінісценції, цитати, пропонує авторські ілюстрації, грає жанрами. У цьому випадку читач виступає здебільшого у ролі реципієнта. Така позиція, тобто лише рецепція тексту, можлива по відношенню як до закритих, так і до умовно-відкритих та відкритих текстів.

Читаць, що розмірковує над текстом, шукає прихований зміст, сприймає текст, як імпульс для самовираження, грає з текстом, намагається декодувати авторські наміри. Такого адресата можна вважати рефлексантом. На нашу думку, рефлексія можлива лише при спілкуванні з умовно-відкритими та відкритими текстами.

Пояснимо причини існування різних способів сприйняття тексту. Текст – це послідовність знаків (слів) і необов'язково друкованих, тому, коли ми кажемо «текст», то що мається на увазі: той текст, який промовив автор, чи той текст, що народився у нас у голові («відношення між текстами є текстом»)? Аллотекстом ми назвали результат кожного окремого акту сприйняття будь-якого знаку: іконічного або вербального, яке перетворюється на певний завершений та структурований текст (наприклад: якщо відправник та адресат говорять однією мовою, то кожен акт комунікації повинен створити аллотекст, це свідчитиме про те, що, принаймі, відправника почули, або прочитали його послання). Це є єдина можлива форма існування тексту-знака відправника у свідомості адресата. Говорити, що аллотекст є абсолютно незалежним від тексту-знака автора було б не зовсім коректно, бо саме текст автора «провокує» до життя аллотекст. Таким чином, аллотекст – це сукупність мимовільних і зумовлених інтенцій читача. Аллотекст є результатом рецепції тексту.

Запропонований нами термін, на нашу думку, є логічним продовженням ідеї французької дослідниці Ю. Крістєвої про два рівні існування мови: рівень генотексту та рівень фенотексту. Генотекст, за Крістєвою, це глибинна основа мови, рівень, що знаходиться за межами лінгвістичних структур мови, це принципова, а не структурна множинність сенсу мови, що має суб'єктивний та комунікативний вектор спрямованості. Генотекст артикулює нестабільні структури, що не здатні до означування, які генерують шаблони висловлювань та передують дискурсу (за допомогою усної чи писемної форми об'єктивізації змісту свідомості). Генотекст – це, так би мовити, «домовний» рівень мови, що у подальшому локалізується у фенотексті [8, с. 134-136]. Аллотекст – остаточний рівень існування мови, це сенс її існування – тобто рецепція навколишнього світу, тому, що цей рівень, хоча і є іманентним та швидкоплинним, може бути цілковито виразним, (таким, що може бути виражений лексичними чи іншими

засобами). Фенотекст у нашій парадигмі постає посередником між генотекстом та аллотекстом, тобто засобом трансформування загального у суб'єктивне.

Вище зазначено, що аллотекст є результатом акту сприйняття тексту і з цього твердження постає нове питання, чи відрізняється аллотекст від інтерпретації? Для відповіді на це питання слід звернутися до визначення цього поняття. Інтерпретація – це дослідницька діяльність, пов'язана з тлумаченням змістової, смислової сторони літературного твору на різних його структурних рівнях через співвіднесення з цілістю вищого порядку [9, с. 91]. Смісловий зміст досліджуваного літературного явища в інтерпретації виявляється через відповідний контекст на тлі сукупностей вищого порядку. Найчастіше інтерпретації піддають літературні твори, але, з точки зору герменевтики, інтерпретація – це є висловлена рефлексія на будь-яке явище навколишнього світу. Для розуміння відмінностей ключовою є фраза «рефлексія». На противагу інтерпретації, аллотекст є рецепцією, він передує рефлексію. Таким чином, можна говорити про те, що аллотекст є поняттям загальним, яке демонструє спроможність читача сприймати текст. Результатом сприйняття тексту читачем-рефлексантом є інтерпретація.

Прийнявши до уваги цей висновок, можемо зауважити, що при роботі з інтерпретацією йдеться про адекватність або коректність тлумачення того чи іншого тексту, бо маємо що порівнювати з текстом-оригіналом. У випадку з аллотекстом, про адекватність або коректність мова йти не може, бо ми не маємо матеріальних свідчень, які підлягали б дослідженню та порівнянню. Аллотекст лише відображає бажання реципієнта сприйняти текст, його створення тільки констатує рецепцію того чи іншого повідомлення.

Цитована література

1. Рибалка І. С. Аллотекст или открытое произведение? // Вістник Маріупольського державного гуманітарного університету. Серія «Філологія» / За заг. ред. Ф.Ф. Кейди. С. 158-165.

2. Urbani G. Causa delle cause / G. Urbani. // Il Punto. 1962. – pp. 12.
3. Barilli R. I numeri razionali di Eco / R. Barilli, Verri. 4, 1964, pp. 24-25
4. Волькенштейн М. В. Энтропия и информация / М. В. Волькенштейн. — М., 2006
5. Эко У. Открытое произведение/У.Эко. – СПб., 2006.
6. Завельский А. А., Текст и его интерпретация. [Электроний ресурс] / А. А. Завельский, Д. А. Завельская, С. И. Платонов. Режим доступа: <http://www.textology.ru/public/interpr.html>
7. Михайлова М. В. Классический текст как проблема современности. //Mixture verborum' 2009: боли нашего времени : ежегодник. Юбилейный выпуск / Под общ. ред. С. А. Лишаева. Самара, 2009 – С. 39-66.
8. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. — М., 1996.
9. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. — К., 1997.

Аннотация

В статье сделана попытка разграничить понятия аллотекста и интерпретации. Автор также предлагает классификацию текстов по степени их открытости.

Annotation

The author of the article tries to draw a line between the terms “allotex” and “interpretation”. There are also proposed the classification of texts based on the level of the openness.

*Стаття надійшла до редакції 5.09.2011
Стаття постуила в редакцію 5.09.2011*

АНТИНОМІЧНІСТЬ СИМВОЛУ: «ТРОЯНДА» Й «ПЕЛЮСТКИ» ТА ДРАМА «КУЛЬТУРКАМПФА»

*Чи має поезія бути всуціль
розділеною? Чи вона має
лишатися єдиною й неподільною?
Або чергувати розділення й
поєднання?*

Ф. Шлегель

Частина перша. «Троянда» й «пелюстки»

Символ віддавна пов'язаний із цілим, і цей факт зазвичай не викликає заперечень. Проте постає питання, як твориться таке символічне ціле, тож спробуємо на нього відповісти, звертаючись передусім до символістських уявлень, що дають дуже широке поле для дослідження категорії символу. Та спочатку вкажемо на етимологію слова «символ» (давньогрец. σύμβολον), що позначало половинки переламаного надвоє предмета, які згодом правила за впізнавальні знаки.

Проте споріднене давньогрецьке дієслово συμβάλλω (етимологію якого не оминули російські символісти) позначало не лише «зливати», «поєднувати», але й зіставляти і навіть «сходитися до бою» [1, с. 1175]. Останні значення найчастіше не акцентуються, втім, символ від початку вміщує в собі досить широкий смисловий спектр. Та не будемо з'ясовувати, чи є символ первинно цілісним або роздільним (адже слово позначало насамперед половинки для впізнавання колись цілого предмета). Підкреслити хотілося б інше – здатність символу до поєднання і роз'єднання, що обертається на проблему визначення характеру цілого.

Таку внутрішню напругу поки умовно назвемо антиномічною. Давньогрецьке ἀντι-voία «означає суперечливість закону щодо іншого, закону ж, або – самого себе», антиномія «є внутрішньою

самосуперечливістю закону, проте просте порушення закону... чи відсутність закону... ще аж ніяк не буде антиномією» [2, с. 447]. Це «conflict of laws», взаємне протиріччя, найгостріше виражене в кантівських антиноміях. Антиномічність є суттєвою ознакою концепції П. Флоренського, який вибудовує в такому дусі власну систему. Так, істина витлумачена ним як «судження самосуперечливе». Водночас істина «не боїться жодних оскаржень», бо сама «говорить проти себе більше, ніж може сказати будь-яке заперечення», проте це самозаперечення «істина поєднує зі ствердженням» [2, с. 137; курсив наш – *Н.К.*]. На переконання П. Флоренського, це протиріччя вирізняється за словесного формулювання. Адже істина як така антиномічною не є, протиріччя з'являються під час її вираження. Символічною фігурою, твердить П. Флоренський, постає апостол Фома, який заперечує заради утвердження. На думку мислителя, кожному втіленню властива суперечливість, оскільки воно «більше самого себе», і «становлячи частину, є в той же час і цілим». Так, символ означено мислителем як «частину, що дорівнює цілому, причому ціле не дорівнює частині» [3, с. 124]. Ця думка образно втілена в афористичному висловлюванні П. Флоренського: «Троянда – не пелюстки, але пелюстки – троянда» [3, с. 125]. Перед нами з'являється єдинороздільне антиномічне ціле.

Абсолютна відповідність ідеї (за логікою П. Флоренського – цілого, ідеї «троянди») та образу (троянда в кожній своїй пелюстці) знищує символ, зводить його до простої алегоричної відповідності. Водночас твориться особливе ємне ціле, позначене суперечливістю, але й гармонійністю ідеї та образу.

Взагалі розуміння символу П. Флоренським вписується і в теоретичні міркування російських символістів, на що звертає увагу О.К. Созіна. Більше того, П. Флоренський розробляє теорію символу, творячи теоретичну поетику символізму поруч із В'яч. Івановим, А. Белім – їхні праці в цьому плані можна навіть назвати «поетиками» (звісно, не без застережень і переосмислено) за аналогією до класицистичних та барокових поетик; просто «поетика» кожного часу трансформується, уже не має містити це слово в назві й виявляється досить життєздатною навіть за посттрадиціоналістської доби. Розробляються питання сутності символу, трагедії і трагічного, катарсису.

Художню символістську поетику П. Флоренський демонструє у своїх поетичних творах – збірнику 1907 року «У вічній блакиті» («В вечной лазури»), де один із віршів навіть присвячено Андрієві Белому, пізнішій незакінченій поемі «Оро» з наявним у ній символічним образом мерзлоти як чогось потаємного, прихованого, але такого, що може розкрити свою сутність. Його сюїта «Зоряна дружба» містить розлогий епіграф із Ф. Ніцше – постаті, знакової для російського символізму.

Ми вже вказували на тезу щодо антиномічності, якої набуває істина у словесній формі. Це твердження реалізується у П. Флоренського й у формі поетичній:

Разведчик чуткий всех вещей
Сокрытой сущности вещей, –
Их вкусозапах, – говорил
О вещеродном ритме сил:
Язык, – двурежущий кинжал, –
Оро в материю вонзал [4, курсив наш – Н.К.].

Мова, змальована тут в антиномічному образі («двурежущий кинжал»). А гра слів («*вещей*» / «*вещей*»), тотожних у цих формах за теперішнім російським правописом, говорить про віщу, приховану за зовнішнім сутність речі, і водночас про зовнішнє втілення.

Концепція П. Флоренського залучається в дослідження символу О. К. Созіною, яка звертає увагу на антиномічність символу в цій теорії, наводячи промовисті цитати. Втім, саме ця риса визначальною для неї не є. Дозволимо собі вказати на одне показове твердження з праці П. Флоренського «Біля вододілів думки», наведене ним у підсумках; тому, гадаємо, особливо значуще: «Символи не вкладаються на площині розсудку, структура їх наскрізь антиномічна. Але ця антиномічність є не запереченням проти них, а навпаки – запорукою їхньої істинності» [3, с. 316].

В естетиці маємо досить своєрідне явище – реалізацію цілого через антиномічну єдність ідеї та образу. У поетиці ж конкретного твору, на нашу думку, символічна антиноміка реалізується

найповніше в антитетичних образах, які стають складниками численних антиномій.

Аналізуючи концепцію символу П. Флоренського, О. К. Созіна зупиняється на образах сходження донизу й підняття в його замальовці «На Маковці». Наведемо цей фрагмент: «Зійди в себе – й побачиш широкі схили. Нижче, полиш страх, спустиись до печери... Краплі часів зриваються зі схилів і падають у глибини мороку. Лункі переходи наповнені звуком, що ширяє: наче відбивають свої удари незчисленні маятники. Як у майстерні годинникаря, наздоганяють і переганяють один одного незчисленні ритми, сплітаються і розплітаються... Сюди, в лоно землі збираються й зоряні потоки, що затвердівають у дорогоцінні камені. Саме тут, під печерними схилами серця, і засяє Зоря Вранішня» [3, с. 10]. Фактично маємо текст на межі художнього й теоретичного. Взагалі ж П. Флоренський дуже показовий «переливанням» теорії у практику й навпаки.

Сам образ печери, що відзначено й О. К. Созіною, апелює до Платона. Проте тут цей символ витлумачено значно оптимістичніше – як можливість сходження вгору після занурення до власних глибин. До речі, платонівські мотиви знаходять реалізацію й у поезії П. Флоренського («На мотив із Платона»), де поєднано образи двох концепцій Еросу з платонівського «Бенкету» (Еросу в оповіді про андрогінів та Еросу як сходження до ідеї Прекрасного):

И вот почудилось, что снова
Душа-близнец ей найдена.
Полёт в Эфир свершать готова
на белых крыльях не одна
[5, с. 105].

Маємо промовистий образ, коли возз'єднана двоїстість здійснюється до цілого. Образи висхідного й низхідного руху присутні й у поезії П. Флоренського «Amor fati»* з яскравими тютчевськими алюзіями:

* Любовь до року (лат.)

Было время: я подняться
думал вверх струёй фонтанной.
Но, поднявшись до вершины,
низвергался с высоты [5, с. 121].

Повертаючись до образу сходження й низпадіння у замальовці «На Маковці», зробимо наголос на аналогіях П. Флоренського з «незчисленними маятниками» у глибинах печери (сходження донизу), сплетіннями й переплетіннями ритмів. Маятник завдяки своїм хитанням (вгорі *одна точка на вертикалі*, внизу – *хитання з одного боку до іншого – або / або*, – що варіюються у просторі – *на горизонталі*, але зберігають однаковість за формою) є образом, що може доволі чітко витлумачити антиномічну структуру символу.

Власне образи руху догори й донизу – прикметне явище символістської поетики. Гадаємо, що концепції П. Флоренського та В'яч. Іванова щодо висхідного й низхідного руху можуть взагалі допомогти виявити антиномічність символістської поетики завдяки визначенню специфіки символу через вертикаль сходження вгору й низпадіння та локалізацію цієї категорії на ній.

За В'яч. Івановим, «символ *прорізає* всі плани буття» [6, с. 179]. Щось подібне тут відчувається зі згадуваним образом мови як «дворіжучого кинджалу» у П. Флоренського. В івановському баченні символ постає «знаком суперечливим» [6, с. 179], відповідно до слів із Євангелія від Луки [Лк, 2: 34]. На переконання В'яч. Іванова, символ – «промінь, що спадає донизу». Однак без горішньої точки локалізації він би втратив свою сутність. Ця горішня точка – ціле, ідея «троянди» (за термінологією П. Флоренського). В'яч. Іванов твердить, що у символічному мистецтві «поєднуються двоє третім і вищим», причому «символ, це третє, уподібнюється до райдуги, яка спалахнула між словом-променем і вологою душі, що відбила промінь» [6, с. 381]. Проте нас цікавить більше не «третє», а особливості поєднання цих «двох» завдяки висхідному й низхідному рухові. Загалом, на переконання О.К. Созіної, сходження вгору й низпадіння – «найдавніші символи, зміст яких пов'язаний із самим символом як таким» [7, с. 93]. Проте

антиноміка повинна містити й можливість вирішення. В'яч. Іванов одне із завдань символізму вбачає в досягненні катарсису, що, можливо, якраз актуалізує розв'язання антиноміки. «Істинний символізм», говорить він, «іншу ставить собі мету: звільнення душі (κάθαρσις, як подію внутрішнього досвіду)» [6, с. 387].

Учнем і П. Флоренського, і В'яч. Іванова, вважав себе О.Ф. Лосев, а в собі вбачав спільне між ними. Їхні теорії перегукуються з лосевськими поглядами, де категорія символу набуває особливо суттєвого статусу. Ця суголосність апелює до акцентованого вже визначення символу П. Флоренським через «троянду» й «пелюстки», тобто взаємопроникнення явища й сутності. Осмислення антиномічного характеру символічного маємо у праці «Діалектика художньої форми». Хоча у назві праці фігурує слово «діалектика», О.Ф. Лосев звертається передусім до її антиномічного характеру. Діалектичне для нього – «антиноміко-синтетичне» [8, с. 262]. Його естетика вибудовується як система антиномій. Художня форма розглянута в дослідженні як символічна. За словами О.Ф. Лосєва, «вона є особистість... як символ або символ... як особистість»* [8, с. 81]. Символ розглядається у праці через поняття становлення. Дослідник вибудовує кістяк антиномій *художньої форми*, що вже виводить нас на межу естетики та поезики. Крім цього, він висловлює побажання щодо конкретної реалізації цього принципу в русі «від загальної естетики до часткової», причому прикладом останньої постає саме поезика. Такою реалізацією й виявляється звернення до конкретного твору.

Художня форма – «щось *середнє* між смисловою предметністю та інакшістю, яка її відтворює» [8, с. 90]. Проте символічна «метаксюйність» (те *середнє*), за О.Ф. Лосєвим, не зводиться до простої «серединності». За словами В.В. Бичкова, в О.Ф. Лосєва метаксюйність художньої форми виявляється в баченні її як «динамічного й антиномічного *посередника*» [4, с. 21].

За О. Ф. Лосєвим, символ передбачає першообраз, що сам по собі не підлягає вираженню – це, власне, і є ідея «троянди», але слово «першообраз», на нашу думку, краще відповідає

* Під «особистістю» О.Ф. Лосєв розуміє не конкретну людину, а щось подібне до неоплатонічного вчення про розум.

літературознавчому підходу: ідея більшою мірою є філософським поняттям, тому кореляція першообраз / образ видається нам доцільнішою, ніж ідея / образ. Адже в художньому творі навіть «ідея» не може бути суто поняттевою, вона все одно позначена образністю. Так твориться першообраз символічного, який «отримує структуру залежно від оточення» [6, с. 143]. Саме це оточення нас цікавитиме у другій частині.

Сильніший струмінь антиномічного розділення, що, втім зумовлює й поєднання, наявний у концепції К.А. Свасьяна (більш пізні продовження ідеї антиномічності), який стверджує: «Символ... є *передусім* розділення й *опісля* поєднання», «найдосконаліший знак його – меч [пор. з мовою як кинджалом у П. Флоренського – *Н.К.*], що приносить розділення, або *сресь*» [9, с. 215]. Звідси висновок дослідника: «символ – завжди еретичний». У цій «еретичності» фактично міститься антиномія символу, проявлена в російському символізмі з його прагненням подолати естетичне й вийти до релігійної сфери, але таке подолання нашоухується на перепони механізмів художньої творчості. Саме ж прагнення змушує почуватись митців такого типу свого роду «еретиками», відчувати провину, але таку, що стимулює до нових звершень.

Як бачимо, антиномічність символу хронологічно спрямована до загострення, але думка ніби рухається по колу: від різкої кантівської антиноміки через П. Флоренського, для якого антиномії не є настільки взаємозаперечними, та О.Ф. Лосева з його антиноміями, важливішими за синтез, до гострого роз'єднання як функції символічного. Втім, антиномічність символу не вичерпується ним самим, а входить у складніші контексти, розвиваючись у постійних взаємозв'язках *символів*, що реалізуються у поетиці художнього твору.

Частина друга. Драма «культуркампа»

Виникає потреба простежити особливості антиномічності не просто самого символу, а цілих ланцюжків символів. Дозволимо собі знову звернутися до П. Флоренського, за яким філософія – «**драма**, бо символи її – символи рухомі» [3, с. 107]. Ідеться про діалектичний рух символів. Проте подібне можна сказати і про

художню літературу, рух символів у якій теж може відбуватися за законами драми, відмінності ж – у характері цього руху, значно більшому ступені конкретно-чуттєвого втілення. Завдяки поняттю «драми», вважаємо, може бути витлумачений і рух символів у конкретній поезиці. Щоб розкрити особливості цього явища, звернемося до деяких сучасних концепцій символу.

А. Ханзен-Леве пропонує поняття, що яскраво витлумачує символістську поезику – «драма культуркампа» (боротьба культурних елементів), що полягає в розігруванні конфлікту між абстрактними назвами «елементарних культурних систем і кодів», які «часто постають у віршах у вигляді персоніфікованих “символів”» [10, с. 7]. «До таких «героїв» належать, – говорить А. Ханзен-Леве, – «Час», сам «Символ», «Слово», «Мова», «Творчість», релігійні концепти («діонісійство», для нас точніше – «Діоніс»). Ця драма, припустимо, може переростати у трагедію з антиномічно загостреним конфліктом. Вона чітко виявляє рух символів у поезиці, їхні взаємозв'язки, переплетення й конфлікти. Та й сам рух у цьому разі зумовлюється конфліктом символів.

А. Ханзен-Леве вказує на можливість «горизонтальної» (текстуально-естетичної, а для нас насамперед – поетологічної) інтерпретації символістських текстів, тобто можливість знаходження поетичної семантики «й не виходячи з вертикальності якої-небудь моделі еманаций» [10, с. 11]. Ідеться про дослідження символу та символів не з погляду сходження вгору й низпадіння та наявності чогось, що лежить за їх межами, а виходячи з самого тексту. Звичайно, такий підхід не завжди продуктивний і подекуди навіть виявляється контекстуально необумовленим, але певна доцільність у ньому є. Ідеться передусім про введення поняття драми «культуркампа», що побіжно, але досить ємно лунає в цій концепції. Вертикаль і горизонталь – площини, в яких ми працюємо, досліджуючи символістський естетично-поетологічний комплекс. Втім, для нас естетичне в символізмі з його прагненням вийти за свої межі більшою мірою локалізується на вертикалі, тоді як поезика все ж тяжіє до горизонталі.

Аби з'ясувати, де відбувається драма «культуркампа», варто зупинитися на концепції Г. В. Зубко, яка, на наш погляд, поєднує горизонтальну та вертикальну інтерпретації. Для неї символ є своєрідною константою, що виникла за первісних часів і далі

знавала численних трансформацій. Дослідниця виокремлює у структурі символу ядро – «єдинокороздільну цілісність», «вічний складник», що постійно присутній у символі, та периферію, що «відходить від ядра в усі боки» та «“оболонку”, або “шкаралупу” – бачену, зовнішню частину» [11, с. 61-62].

У нашому розумінні ядро – це не просто «першообраз» – термін О. Ф. Лосева, – а й першообраз у загальному співвідношенні з образом. Отже, в цьому ядрі присутнє певне константне співвідношення, але позначене особливою напругою. Адже саме тут можуть поєднуватися антиномічні елементи. Звідси висновок Г.В. Зубко щодо дискретності й не-дискретності ядра, теж витлумаченого як антиномія. Периферія – зона модифікації смислів щодо конкретного часу та реципієнта. Оболонка – місце «взаємодії периферії зі Світом скінченних форм» [11, с. 66]. Г.В. Зубко, розглядаючи питання структури символу, залучає концепцію П. Флоренського, беручи до уваги його думку щодо сітчастої будови мисленнєвої тканини, «з незліченними вузлами окремих думок попарно»; проте, «захопивши на шляху будь-яку комбінацію» думок на цьому колоподібному шляху, «ми повертаємося до неї ж» [3, с. 15].

Г.В. Зубко наголошує, що «вузлики на тканині» поєднані передусім *попарно*, тож «бінарність, очевидно, відображає певний дуже важливий принцип “руху в думці”», за якого протиставлення опозицій «є свого роду рушієм» [11, с. 99]. Видається, що такий «попарний» рух можливий саме на периферії символу, де смисл безкінечно перекомбінується, але постійно взаємодіє з ядром. Саме на периферії відбувається і взаємодія одного символу з іншими, творяться бінарні конфлікти, тут може розіграватися драма «культуркампа».

Подібна драма, на нашу думку, має місце в поезіях Б.І. Антонича, символи в яких просто неможливо розглядати відокремлено один від одного. Маємо обов'язково рухатися від антиномічності символу до низки кількох символів.

Бінарність взаємозаперечних образів втілюється в поезиці Б.І. Антонича через наділення одного символу-сонця чорним і червоним кольорами («Дивно, а одначе таки так...»):

... а сонце –
червоний птах –
чорною тінню
над серцем блудить.
Дивно це, а проте такі так:
сонце – труйлива троянда
(о, не сон це) – трююдить [12, с. 301].

Першообраз сонця реалізується у двох символах – птаха і троянди, смислова напруга твориться завдяки відповідності й невідповідності першообразу та образів. Сам символ сонця-птаха у своїй структурі антиномічно члениться на червоний і чорний кольори на вертикалі низхідного руху (від червоного, який ніби еманується до чорного). Водночас сонце виявляється і «трояндою», що «трююдить», тобто роз'ятрює. Останній образ викликає асоціації з роз'ятренням рани, яке теж є розділенням, порушенням рівноваги.

«Драма культуркампа» розігрується між образами сонця та місяця, «денним» і «нічним» поетом – взаємозаперечними і взаємозамінними («Елегія про перстень молодости»):

... і місяць – мідний птах,
таємна рожа неба, лямпя
поетів та сновид
веде мене в сріблених снах
зигзагом мрії та безумства
понад безодню світу

[12, с. 129-130].

Маємо ті самі образи птаха та квітки, щоправда, рожа і троянда – не одне і те ж, хоча «рожа» може позначати троянду в розмовному мовленні. Єдине, що точно вирізняє сонячний та місячний світи – це образ сну, властивий ночі. Щодо драми «культуркампа», то, гадаємо, у неї можуть вступати не лише образно втілені абстрактні поняття, а й будь-які культурно значущі образи, як, наприклад, Місяць і Сонце.

На наш погляд, драма «культуркампа» – це не просто культурний конфлікт, а конфлікт, часто антиномічний, зумовлений

незліченними додатковими смислами, що накладаються на ядро символу, але не стільки ієрархічно, скільки сітчасто. Це і є суперечливі значення, якими символ «обростає» у процесі свого історичного розвитку.

Таким чином, дослідження антиномічності символу виявляє дуже істотні його особливості як у плані естетики, так і поезики. У плані естетики антиноміка виявляється загальним принципом творення символу, «нероздільної двоєдності», яка ґрунтована на постійному поєднанні й розділенні, що становлять особливе *цiле антиномічного характеру*, причому антиномізм наростає в напрямку взаємовиключення до кінця ХХ століття.

Наша інтерпретація символічного, яке фактично набуває статусу естетичної категорії, ґрунтована в основному на працях П. Флоренського та О. Ф. Лосева, які поруч із В'яч. Івановим розглядаються як чільні представники символістської «поетики» як поетичної теорії, а П. Флоренський та В'яч. Іванов – і практики. Втім, для жодного з них концепція антиномічності саме символу не є основним стрижнем. Ми ж намагаємося вибудувати цю теорію.

Антиномічність береться нами не тільки у значенні двох взаємовиключних смислів символічного образу, а й як двоїста напруга цих смислів. У плані поезики вона може реалізовуватися під час «попарного» руху смислів у структурі символу, створюючи антитетичні образи, породжуючи численні інтерпретації, часом конфліктні, суперечливі. Такий конфлікт постає завдяки певним культурно-світоглядним нашаруванням – тоді відбувається «драма культуркампа», яка також зумовлена бінарною взаємодією кількох символів у системі певної символістської поезики. Відповідно, якщо сутність символічного найкраще може бути схарактеризована через антиномічну напружену єдність «троянди» й «пелюсток», то у площині поезики антиноміка робиться гострішою, символ стає «труйливою трояндою», що «троюдить» (Б. І. Антонич), і навіть «єретичним» образом.

Цитована література

1. Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь / А. Д. Вейсман. – СПб., 1899.

2. Флоренский П. Столп и утверждение истины / П. Флоренский. – М., 2007.
3. Флоренский П. Имена. Сочинения / П. Флоренский. – М., 2006.
4. Флоренский П. Оро. Лирическая поэма [Электронный ресурс] / П. Флоренский. – Режим доступа: <http://www.poesis.ru/poeti-poezia/florenskij/verses.htm>
5. Павел Флоренский и символисты: опыты литературные. Статьи. Переписка / сост. Е. В. Ивановой. – М., 2004.
6. Иванов В. И. По звездам. Борозды и межи / В. И. Иванов; вступ. ст., сост. и примеч. В. В. Сапова. – М., 2007.
7. Созина Е. К. Теория символа и практика художественного анализа – Екатеринбург, 1998.
8. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы / А. Ф. Лосев; вступ. ст. В. В. Бычкова. – М., 2010.
9. Свасьян К. Философия символических форм Э. Кассирера / К. Свасьян – М., 2010.
10. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / А. Ханзен-Лёве; пер. с нем. М. Ю. Некрасова. – СПб., 2003.
11. Зубко Г. В. Древний символ. Истоки. Смысловая структура. Эволюция / Г. В. Зубко. – М., 2010.
12. Антонич Б. І. Повне зібрання творів / Б. І. Антонич. – Л., 2009.

Аннотация

В статье представлено осмысление антиномической природы символа, который предстает как двойственное напряжение и одновременно гармония образа и первообраза. Прослеживается также антиномика цепочек символов как многочисленных реализаций исходного внутреннего противоречия в художественном произведении, что и продемонстрировано на материале лирики Б. И. Антонича.

Annotation

The article presents the interpretation of antinomic nature of symbol, which is presented as a dual tension and simultaneously the

harmony of image and preimage. Attention is also paid to the antinomianism of symbolic chains as multiple realizations of initial inner contradiction in the work of art, and this is clarified in the material of lyrics of Bohdan Ihor Antonych.

Стаття надійшла до редакції 18.10.2011
Статья поступила в редакцию 18.10.2011

УДК 82.02.09

Пугаченко А.В.

ГУМАНІСТИЧНА ОСНОВА ПОЕТИЧНОГО МИСТЕЦТВА У СВІТЛІ ПРОБЛЕМИ ДЕГУМАНІЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА

Може видатися, що немає особливої потреби доводити гуманістичну основу *поетичного мистецтва*, мовляв чи не кожний *художній* твір а рїогї гуманістичний? Можливо, саме цього висновку ми і дійдемо, але, перефразовуючи Хосе Ортегу-і-Гасета, хїд думки, що приведе нас до нього, буде непростим.

Тенденція ототожнювати такі поняття, як «людський», «гуманний» і «гуманістичний», поширена у побуті, неприпустима на рівні науковому, де стає суттєвою перешкодою для дотримання мисленневої охайності.

Наприклад, що мається на увазі у твердженні «Будь-який художній твір – гуманістичний»? Що він створений людиною і заради людини? Або що за змістом він гуманістичний? Чи це висловлювання суголосне думці М. Гайдегера про те, що сутність новоєвропейської епохи – метафізична, а отже і гуманістична, і всі явища цієї епохи несуть відбиток розділеності, яка лежить в основі мислення, що уявляє* [див.: 1]? Лише в останньому випадку мова йтиме про естетичний аспект** художнього твору, тоді як перші два варіанти стосуватимуться етичної (не власне художньої) проблематики. Можливо, цей висновок не зовсім очевидний і потребує коментаря.

* Синонїмом метафізичного можна назвати «розділене». Усі області діяльності людини виходять з ситуації «розділеного» світу, у тому числі й мистецтво. Однак, така ситуація – не єдино можлива.

** Поезія, як відомо, принаймні, з часів Гегеля, є спогляданням і заокругленням (естетичним завершенням) зображуваного світу (сирого життєвого матеріалу) з позиції «позазнаходження». Гуманістична основа поетичного мистецтва проявляється не стільки на рівні змісту, скільки стосується поетичного мистецтва у цілому, його сутнісних характеристик, таких, як абсолютність межі естетичного, образність, наочність, завершеність.

Нелегко, однак, говорити про гуманістичну основу поетичного мистецтва, вживаючи слово «гуманізм» у *будь-якому сенсі*, після того, як його проблемність у свій час по-своєму усвідомили М. Гайдеггер, Х. Ортега-і-Гасет, Т. С. Еліот, О. О. Блок. Однак гуманістичний імпульс Відродження досі хвилює певне коло освічених людей на перший погляд рятівними ідеями самодостатньої цілісної особистості, неповторної творчої індивідуальності, антропоцентризму і людиномірності, тому ми спробуємо довести, що зв'язок гуманізму і поетичного мистецтва проявляється не лише опосередковано (через художній образ, наприклад), але й безпосередньо: власне, такі фундаментальні ознаки поетичної творчості, як художність і образність, які характеризують сферу естетичного на протигагу позаестетичній реальності, є наслідком тієї розмежованості, що має метафізичний, а отже і гуманістичний характер. Зі сказаного впливає:

1. Гуманізм є не лише суто філософською чи етичною, а і теоретико-літературною проблемою.

Коли ми говоримо про гуманізм як сучасну теоретико-літературну проблему, то необхідно мати на увазі міру врахування людського фактору* тим чи іншим дискурсом** і приналежність останнього до сфери естетичного, адже нас цікавить перш за все, як сутнісно пов'язані гуманізм і поетичне мистецтво, а не просто дослідження гуманістичної проблематики у творах.

Предмет зображення може не бути гуманістичним, але це не свідчить про дегуманізацію мистецтва, а от втрата образності, естетичного завершення, перехід до інтерактивного чи нелінійного письма, коли втрачається наративність тексту, а сам твір з уявлюваними героями і гіпотетичним автором доводиться збирати по частинах,*** є проявом дегуманізації мистецтва.

* Матся на увазі в першу чергу естетичний аспект цієї проблеми, а не самовираження автора чи настанова на діалог, і не врахування смаків того чи іншого референтного кола читачів тощо.

** Див. класифікацію дискурсів у монографії О.В. Домашенко «Про інтерпретацію і тлумачення».

*** Див., наприклад, «Шляхи до Раю» П. Корнеля.

Літературознавча грамати́ка повністю ігнорує як особистість, так і художність (текст є безликим, він навіть не потребує автора й індиферентний до читача), а словосполучення «художній твір» і «художній текст» не є еквівалентними. В останньому втрачається художність: образність й індивідуалізованість. Розквіт цього дискурсу є свідченням дегуманізації і, в першу чергу, дегуманізації самого поетичного мистецтва.

Персоналізм, як видно з назви, не ігнорує особистість, але він впадає в іншу крайність – абсолютизує її, оскільки цікавиться переважно полілогом голосів автора, читача, героя і новим смислом, що постійно народжується на перетині їхніх свідомостей. До того ж з історії гуманізму відомо, що від абсолютизації особистості до її повного заперечення – один крок. Початок кінця гуманізму означений тим, що індивід стає на місце Бога, а рецидив цієї події у поетичному мистецтві і в теорії літератури пов'язаний з концепцією автора-творця, який може творити як Бог і навіть краще. Персоналізм хоч і враховує людський фактор, але схильний нівелювати естетичний, адже акцент тут переноситься у комунікативний план.

Гуманізм як *світогляд* пов'язаний і з поетичним уявленням, яким обумовлені межі естетичного, а отже і художньо-значимого. Виниклий з розділеного, він має на меті доповнити неповноцінного індивіда до цільної особистості, довершити недосконалий світ у завершеному й індивідуалізованому образі (крім того, лише в образі, не у житті, може відбутися *завершення*).

Таким чином, на сучасному етапі вираз «гуманістична основа поетичного мистецтва» зберігає своє значення лише у межах ейдосного і у меншій мірі персоналістського дискурсів.

Гуманізм і дегуманізація у поетичному мистецтві (гуманістична проблематика чи її відсутність) обумовлені зовнішніми факторами: впливом культури, мистецтва, науки, соціального життя, політичної ситуації на літературу. Гуманізм і дегуманізація стосовно поетичного мистецтва в цілому обумовлені внутрішніми законами його розвитку.

Повернемося до перших проявів взаємодії гуманізму і поетичного мистецтва. На нашу думку, кардинальна зміна *conditio humana*, а саме – переворот, означений переходом до принципу

людиномірності* у поезії, пов'язаний з творчістю Еврипіда. У комедії Аристофана «Жаби» Еврипід виражає ідеї, які свідчать про гуманізм, що зароджується, адже для нього міра людини – сама людина, причому не лише герой у момент звитяги, а й людина повсякденна: у побуті, у своїх низьких, а не піднесених вчинках. Все, що стосується людини, є для нього і добрим, і прекрасним, і це не суперечить новому світовідчуттю. Тому між ним і Есхілом, який не так тонко відчуває нову міру поетичного, неминучий наступний діалог:

Эсхил:

– О прекрасном должны мы всегда говорить.

Еврипид:

– Это ты, с Ликабет воздвигаю

И с Парнеф громоздя словеса, говоришь о прекрасном и доброму учишь?

Человеческим (курсив наш – *А. П.*) будет наш голос пускай! [2, с. 307]

Слова Еврипіда звучать по-сучасному тому, що ми звикли мислити зсередини нової світобудови, у центрі якої – людина, як міра усіх речей і як критерій гуманності. Ми автоматично переносимо принцип антропоцентризму і на мистецтво, і тут варто нагадати, що Еврипід висміюється у комедії Аристофана «Жаби», тому що абсурдною і смішною видавалася тоді спроба молодшого трагіка утвердити у якості предмета поетичного мистецтва нове світовідчуття як норму, так само, як нам тепер здається абсурдним дегуманізоване мистецтво. Нагадаємо, що античність не знала гуманізму так само, як і гуманності, хоч основа поетичного мистецтва завжди була гуманістичною.^{*} Багато образів античності, проте, мають імпліцитні риси гуманістичної особистості. Про кожного, хто проявив свавілля, тобто вийшов за межі людської

* Проблематичним є саме слово «людиномірність». Хіба може бути людина мірою для самої себе, особливо людина новосвропейської, наскрізь метафізичної епохи, яка вже не є гармонійним цілим? Що вважати мірою – тілесне, душевне чи духовне, і чи не буде ця міра обов'язково суб'єктивною, а, отже, відносною?

міри як, наприклад, цар Іксіон, Сізіф, Тантал, Геракл, ставав богоборцем, або намагався лише вдосконалити існуючу світобудову, як Прометей, можна сказати, що він має риси, характерні для титанів Відродження.

У комедії Аристофана ще один факт заслуговує на увагу. Чому Еврипід викликає іронічне ставлення до себе з боку комічного героя Діоніса? Тому що коли в трагедії вже відбувся перехід до «людського, занадто людського», комедія продовжує дотримуватися традиційного розуміння поезії. Питання про причини консервативності комедії у порівнянні з трагедією потребує окремого розгляду.

Серед жанрів поетичного мистецтва найбільш гуманістичною нам видається трагедія. Вона першою реагує на зміни у світовідчутті людини, що вже сталися, і передбачає майбутні. Трагічний герой, який самостійно вдосконалює, або змінює існуючий лад, привносить у трагедію індивідуалізм, «самостояння», богоборство, людиномірність. Отже, підсумуємо:

2. Розквіт гуманізму і поетичного мистецтва пов'язані з трагічним світовідчуттям.

У тому, що розквіт гуманізму співпадає з розквітом трагедії (а не хорової поезії, наприклад) проявляється особливий, амбівалентний характер їхнього взаємозв'язку.

Перші проблиски гуманізму пов'язані з трагічним світовідчуттям людини, яка втратила онтологічне підґрунтя свого існування, на розквіт гуманізму припадає розквіт трагедії, водночас трагедія гуманізму – це трагедія культури, трагедія мистецтва, трагедія поетичного мистецтва і трагедія у поетичному мистецтві.

3. Трагічний герой часто може мати риси титанізму, що йде ще від Геракла з «Алкести» Еврипіда, а його онтологічна безпідставність розкривається у «Гамлеті» У. Шекспіра:

Хотя бы Геркулес весь мир разнес,
А кот мяучит, и гуляет пес [3, с. 355].

4. Гуманізм і поетичне мистецтво конститууються поза областю онтології, оскільки трагічне світовідчуття є вторинним стосовно неї.

Метафізична сутність гуманізму проявляється і у поетичному мистецтві, оскільки його метою є заокруглення, завершення зображуваного світу з позиції «позазнаходження».

5. Дегуманізація не може бути відновленням втраченого *естетичного* критерію, але вона може призвести до виникнення нової міри поетичного, коли абсолютність межі між поезією і життям втрачає актуальність.

Естетичне апелює до чуттєво-наочного, зорового сприйняття, а не безпосередньо до розуму, і якщо нове мистецтво відмовляється від образу, але претендує при цьому на окремий від життя чи науки статус, то воно впадає у протиріччя з самим собою. Дегуманізація поетичного мистецтва має призводити до зникнення межі естетичного (поетичне уявлення не відбудеться поза образом у царині математичних абстракцій).

6. Щодо поетичного *мистецтва*, то лише у порівнянні з *ποίησις* відкривається спільне з гуманізмом коріння *τέχνη* *. Без цього протиставлення важко усвідомити, яке теоретичне і практичне значення має той факт, що

7. гуманізм і поетичне мистецтво пов'язані і генетично, й історично.

Зародження, розквіт і занепад гуманізму і поетичного мистецтва взаємопов'язані. Цим не стверджується, звичайно, що гуманізм як історико-культурне явище, і поетичне мистецтво – хронологічно одночасні: як поява поетичного мистецтва, так і його занепад віддалені від сплеску гуманізму у XIV – XVI ст. значним історичним проміжком. Але дегуманізація поетичного мистецтва в

* Смысл слововживання *ποίησις* і *τέχνη* запозичені нами з монографії О.В. Домашенка.

XIX – XX ст. – цілком закономірне явище, що плавно витікає зі сплеску гуманізму в епоху Відродження, адже в самому гуманізмі в імпліцитному вигляді міститься зародок дегуманізації. «Генетична» спорідненість гуманізму і поетичного мистецтва проявляється у наступних фактах:

- обов'язковою рисою гуманістичної особистості є настанова на творчість. Розуміння творчості як прирощення буття можливе лише з точки зору гуманізму, оскільки він *ототожнює* буття і суще;

- дегуманізація може виявлятися по-різному. Найбільш помітним проявом явища дегуманізації поетичного мистецтва, є так звана ситуація «межі» (предела*) в поезії XIX – XX ст., що виражає конфлікт між гуманізмом і дегуманізацією і ставить під питання традиційне поетичне мистецтво;

- людина – одвічна проблема поетичного мистецтва, тому дегуманізація свідчить про кризу останнього. Художній твір, оскільки він належить до царини ποιητικῆ τέχνη, не може не бути гуманістичним, однак область поетичного не обмежується τέχνη, тому не все написане доцільно називати «твором». Гімни Піндара, «образки» В. Стефаніка, поезія Ф. Гельдерліна належать до царини ποίσις, отже, естетичний критерій не буде для них адекватним;

- протягом століть гуманізм був ґрунтом, на якому зростала новосвропейська культура, але цей ґрунт сам потребував основи. Література й теорія літератури завжди розв'язувала проблему людини, мало замислюючись над її сутністю. Замислитися над сутністю людини означає усунути конфлікт гуманізму і дегуманізації, яким визначається підоснова поетичного мистецтва у XX ст., і перейти до поезії як присутності. Необхідно пам'ятати при цьому, що смерть гуманізму і усунення його як проблеми – не одне й те саме.

* Смысл понятия «предел» також запозичений з робіт О.В. Домашенка.

Цитована література

1. Хайдеггер М. Время картины мира [Электронный ресурс] / М. Хайдеггер. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Heidegg/Vr_KartMi.php
2. Еврипид. Трагедии / Еврипид. – Т.1. – М., 1980.
3. Шекспир У. Трагедия о Гамлете, принце датском / У. Шекспир. – СПб., 2008.

Аннотация

В статье доказывается, что гуманизм является не только философской или этической, но и теоретико-литературной проблемой, поскольку служит фактором, определяющим сущность новоевропейского искусства, эстетики в целом. В отличие от ποιήσις, ποιητικὴ τέχνη не может не быть гуманистическим, следовательно, дегуманизация влечет за собой деэстетизацию искусства.

Summary

In the article it is proved, that humanism is not only philosophical or ethical problem, but also by a problem of the literary criticism, as it is a factor determining the essence of new European art, and aesthetics as the whole. Unlike ποιήσις, ποιητικὴ τέχνη is humanistic one, consequently, dehumanization entails the deaesthetization of art.

Стаття надійшла до редакції 01.12.2011
Стаття поступила в редакцію 01.12.2011

**РАЗДЕЛ 2.
ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ**

УДК 82.0

Скрипченко Е.В.

**СИТУАЦИЯ ПОЭТ-МУЗА В РОМАНЕ А.С.ПУШКИНА
«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»**

В настоящей статье представлена попытка осмысления творческой судьбы героев романа А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Полученные выводы не претендуют на то, чтобы считаться исчерпывающими и окончательными, но позволяют наметить дальнейшие перспективы нашего исследования.

Сложилось так, что за «Евгением Онегиным» твердо закрепилось звание энциклопедии русской жизни. Однако, на наш взгляд, пушкинский роман можно рассматривать и как своего рода литературную энциклопедию. Оснований для этого немало.

Одной из ключевых тем произведения является тема творчества. Особенности жанра романа, отношения между автором и героем, различие между поэзией и прозой – вот неполный перечень вопросов, затрагиваемых в «Евгении Онегине». Еще более ценным оказывается то, что в романе представлено пушкинское видение природы вдохновения, особенностей творческого процесса, сущности и назначения поэзии. Наряду с сюжетными линиями главных героев, в «Евгении Онегине» присутствует еще одна, участниками которой являются Поэт и его Муза.

Еще до недавних пор история изучения образа Музы у Пушкина ограничивалась множеством остроумных, подчас поэтичных, но, тем не менее, не дающих целостного представления о своем предмете замечаний. Ситуация изменилась, прежде всего, благодаря появлению нескольких фундаментальных работ.

О.Ю. Шокина, автор диссертационного исследования на материале лирики А.С. Пушкина, поэм и романа «Евгений Онегин» [1], считает, что образ Музы является основополагающим и выполняет лейтмотивную функцию, что Муза у Пушкина – «это

ключ, некий набор понятий, который открывает смысловые пласты, это универсальный художественный, поэтический код» [2].

В.Н.Касаткина рассматривает образ Музы в контексте романтического периода в творчестве А.С.Пушкина и отмечает, что «пушкинская муза - это и аллегорическое изображение поэзии, и символ возвышенной красоты, обозначавший божественную природу искусства, в основе которого свободное вдохновение, поэтическое познание многоликости бытия, радостное приобщение к миру прекрасного» [3, с.39].

По мнению С.Г.Семенович, образ Музы у Пушкина отчетливо проявляет себя как *некая глубинная женская ипостась поэта*. Это соответствие, считает исследовательница, обуславливает динамику развития образа Музы: «Пожалуй, ни у одного поэта так отчетливо, как у Пушкина, образ музы так точно не соответствовал ему самому, его возрасту, темпераменту, поведению, отношению к жизни и не менялся бы, не рос, не вырос психологически и духовно вместе с ним» [4, с.50].

Однако на наш взгляд, образ Музы может рассматриваться не только в связи с фигурой автора, но и с фигурой героя. В «Евгении Онегине» изображены три различных творческих ситуации, участниками которых становятся главные герои романа - Онегин, Татьяна, Ленский. Это обстоятельство обусловило цель нашей работы – рассмотреть ситуацию «Поэт-Муза» сквозь призму проблемы героя и понять, чем оборачиваются для персонажей их поэтические искания.

Известно, что согласно пушкинскому замыслу вторая глава романа называлась «Поэт». Именно здесь в произведение вводится образ Владимира Ленского - одухотворенного, восторженного, искреннего молодого поэта, который

«пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной» [5, с.35].

Основным источником вдохновения для Ленского становятся встречи с Ольгой Лариной, его «реальной» возлюбленной.

Характерной чертой впечатлительного Ленского является увлеченность песней собственного сердца. Она же становится

причиной существования его творчества в принципе: написание стихов становится для влюбленного юноши естественным способом выражения чувств. Любовь и поэзия предстают в сознании романтика Ленского как единое целое, а, следовательно, предстают как единое целое Ольга и Муза:

«И мысль об ней одушевила
Его цевницы первый стон» [5, с. 41].

Выбор Ленского вызывает удивление у, казалось бы, далекого от поэзии Онегина, который заявляет приятелю: *«я выбрал бы другую, когда б я был, как ты, поэт»*. Как отмечает С.Г.Бочаров, именно здесь происходит первая завязка отношений Евгения и Татьяны: *«ставя себя гипотетически на идеальное место «поэта», Онегин делает свой идеальный выбор»* [6, с.21]. Кроме того, предпочтение Татьяны Ольге объединяет героя с автором: *«Я прежде сам его любил, Но надоел он мне безмерно»*, - говорит о портрете Ольги Пушкин.

В этих комментариях дается очень точная характеристика Татьяны, которая, в отличие от своей младшей сестры, исполнена поэзии. Эта поэтичность роднит Татьяну Ларину с Владимиром Ленским. Способность к сильным чувствам, возвышенность, поэтичность – вот то, что Ленский искал в Ольге и то, чего не заметил в Татьяне. Одно из возможных, на наш взгляд, объяснений трагизма, которым исполнена поэтическая судьба Владимира Ленского, таково: молодой поэт ищет вдохновения в чувствах к той, в которой нет поэзии*. Под стать портрету вдохновительницы, поэзия Ленского оказывается всего лишь набором общих мест.

Все вышесказанное наводит на мысль о том, что Ленский - *не поэт*. Парадоксальность этого обстоятельства обнаруживается, прежде всего, при сопоставлении образов Ленского и Татьяны. Поэтичность героини оказывается не просто метафорой. Девушка *«от небес одарена воображением мятежным»*: она представляет себя героиней любимых книг, а своего возлюбленного, Онегина, соответственно, героем.

* Ср. у Пушкина: «В чертах у Ольги жизни нет».

В третьей главе романа впечатлительная Таня берется за перо сама. Таким образом перед нами возникает вторая творческая ситуация - написание Татьяной письма Онегину. «Письму Татьяны предшествует обширное авторское отступление, в котором огромное место отведено проблемам специально литературным, - отмечает И.Б.Непомнящий, - ...Все это подготавливает наше восприятие письма как факта прежде всего литературного, а уж потом прикладного» [7, с.70].

Пушкин называет послание Тани *необдуманном*, однако, на наш взгляд, эту характеристику можно расценивать не только как указание на непредусмотрительность Татьяны, но и на характер самого письма – оно не было обдумано героиней, оно было написано ею *в лирическом жару*. И действительно, описание чувств, испытываемых героиней накануне создания текста послания, дает основания предполагать, что Татьяна пребывает в состоянии, именуемом вдохновением:

«Приподнялася грудь, ланиты
Мгновенным пламенем покрыты,
Дыханье замерло в устах,
И в слухе шум, и блеск в очах...» [5, с.58].

В тексте встречаются и другие указания на то, что процесс создания этого письма являет собой творческий акт. В частности, в романе говорится, что девушка пишет «*при вдохновительной луне*». В XX-XXI строфах третьей главы ночное светило упоминается четыре (!) раза. Образ луны сопровождает героиню и в дальнейшем, например в Шестой Главе романа Татьяна «*одна, печальна под окном, Озарена лучом Дианы*» (в греческой мифологии – Селены, в часы которой по воле Аполлона к людям с тонкой душой приходило вдохновение).

Само письмо можно условно разделить на три части. В первой части Татьяна обращается к Онегину как к реальному человеку, с которым судьба свела ее совсем недавно. Далее (начиная с восклицания «*Другой!.. Нет, никому на свете*») адресат письма словно бы сменяется другим. Девушка обращается к нему на Ты и как бы напоминает ему о событиях, происходивших задолго до встречи с Онегиным. В этой части письма трижды встречаются

указания на то, что этот Некто уже разговаривал с ней (подобно тому, как говорят с поэтами Музы): «В душе твой голуб раздавался», «Ты говорил со мной в тиши», «Слова надежды мне шепнул». В завершающей части письма героиня, будто бы очнувшись ото сна, снова обращается к «реальному» Онегину.

Если стихи Ленского становятся следствием увлечения юноши Ольгой, то в случае Татьяны мы наблюдаем скорее обратное:

«Давно ее воображенье,
Сгорая негой и тоской,
Алкало пищи роковой;
Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь;
Душа ждала... кого-нибудь» [5, с.54].

Однако выбор Татьяны падает не на искреннего Ленского, который, был ей скорее *братом* (7, XIV), но на загадочного Онегина. Поистине поразительно, с какой точностью совпадает выбор двух *не поэтов*.

О художественной ценности письма Татьяны в романе говорится дважды. В XXXI строфе третьей главы Пушкин сообщает, что перед нами – «неполный, слабый перевод, С живой картины список бледный». А уже в четвертой главе романа сказано о том, что

«получив посланье Тани,
Онегин живо тронут был:
Язык девических мечтаний
В нем думы роем возмутил» [5, с.77] –

очередное доказательство того, что Евгению присущ не только хороший вкус, но и особое поэтическое чутье.

Отношение Онегина к поэтическому творчеству как таковому постепенно меняется к концу романа. Так, если в первой главе герой *не может отличить ямб от хорея*, то уже во второй главе (в характеристике Ленского) мы встречаем указание на то, что «*один Евгений Мог оценить его дары*». В восьмой же главе говорится о видениях Онегина: «*То сельский дом — и у окна Сидит она... и всё*

она!», а далее - что герой сам «*чуть с ума не своротил, Или не сделался поэтом*».

Выходит, что Пушкин, подобно Платону, ставит безумие на одну чашу весов с поэтическим творчеством. Если античный философ утверждал, что «поэт – существо легкое, крылатое и священное; он может творить лишь тогда, когда делается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка» [8, с.377], Пушкин указывает на то, что всем его героям присуща *странность*: «*Дух пылкий и довольно странный*» - Ленскому, «*Неподражательная странность*» - Онегину; по приезду в Москву Татьяну тоже находят *странной* (46 строфа Седьмой Главы). Рефреном звучат строки предпоследней строфы романа «*Прости ж и ты, мой спутник странный...*».

Вследствие того, что «*сердечное страданье Уже пришло ему невмочь*», Онегин пишет письмо Татьяне – так моделируется в романе и третья творческая ситуация. Однако герой слишком сосредоточен на своих переживаниях, чтобы вслушиваться в шепот Музы. Единственное, что он слышит - *зневный укор* - признак того, что послание адресовано не *смирной девочке, а равнодушной княгине*. На протяжении всего письма Татьяна для Евгения – Вы. Несмотря на то, что герой пишет великолепное любовное послание, он так и не становится поэтом. Как отмечает С.Г.Бочаров, Онегин – «*не поэт*, и это важнейшая его характеристика в романе, которая с разных сторон по-всякому акцентируется в ситуациях романа, и прежде всего это главная «разность» между героем и автором» [6, с.22].

«Евгений Онегин» не просто рассказывает нам историю любви, в нем говорится о любви в принципе и о любви как о принципе творчества и восприятия. В романе представлены три различные творческие ситуации – различные реализации творчества. Владимир Ленский пишет стихи, но эти стихи откровенно плохи. Татьяна занята написанием «обыкновенного» письма, но из-под ее пера выходят строки, восхищающие самого Пушкина. Далекий от поэзии Онегин не пишет стихов, но обладает замечательным поэтическим чутьем, которое подводит его лишь единожды: герой оказывается настолько ослепленным собственными чувствами, что просто не может разглядеть своей Музы в Татьяне.

Итак, ни Ленского, ни Татьяну, ни Онегина нельзя назвать поэтами в полном смысле этого слова. Но в образах героев романа проявляется тот, кто стоит за текстом произведения. Восторженность и одухотворенность Ленского, поэтичность *милого идеала* Татьяны, острый ум и прекрасное поэтическое чутье Онегина – все это штрихи к портрету самого Поэта. Выходит, что самым продуктивным союзом является творческий тандем Пушкина с самой верной и преданной его подругой – Поэзией...

Цитированная литература

1. Шокина О.Ю. Лейтмотивная функция образа Музы в поэтической системе А.С.Пушкина: автореф. дис. на соиск. научн. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / О.Ю.Шокина. - Красноярск, 2000. с.
2. Шокина О.Ю. Образ Музы в поэтике А.С.Пушкина [Электронный ресурс] / О.Ю.Шокина // Сибирская пушкинистика сегодня: Сб. науч. ст. – Новосибирск, 2000. – С.153-172. – Режим доступа: <http://www.prometeus.nsc.ru/museum/texts/sibpush/shokina.ssi>
3. Касаткина В.Н. Романтическая муза Пушкина / В.Н.Касаткина. – М., 2001.
4. Семенова С.Г. Пушкинская философия эроса (в контексте русской мысли конца XIX-XX вв.) / С.Г.Семенова // Вопросы философии. – 2000. – №1. – С.33-55.
5. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений, 1837—1937: В 16 т. / Ред. комитет: М. Горький, Д. Д. Благой, С. М. Бонди и др. – М.; Л., 1937–1959. Т. 6. Евгений Онегин / Ред. Б.В. Томашевский. – 1937.
6. Бочаров С.Г. О реальном и возможном сюжете: «Евгений Онегин» / С.Г.Бочаров // Сюжеты русской литературы. – М., 1999. – С.17-77.
7. Непомнящий И.Б. К вопросу об иллюзорном документе в романе А.С.Пушкина «Евгений Онегин» / И.Б.Непомнящий // Болдинские чтения. – Горький, 1988. – С.163-174.

8. Платон. Собрание сочинений. В 4 т. / Под общ. ред. А.Ф.Лосева, В.Ф.Асмуса, А.А.Тахо-Годи. (Серия «Философское наследие»). — М., 1990. — Т.1. — 1990.

Анотація

Статтю присвячено дослідженню трьох ситуацій «Поет-Муза», учасниками яких є головні герої роману О.С.Пушкіна «Євгеній Онегін». Показано, що жоден союз героя з Музою не є ідеальним. Зроблено висновок, що єдиним вдалим творчим союзом можна вважати союз Пушкіна з його поезією.

Annotation

The article is devoted to investigation of three «Poet-Muse» situations, participants of which are the main heroes of A.S.Pushkin's novel «Eugen Onegin». It is shown, that no hero's union with Muse is perfect. The conclusion is that the only successful creative union is between Pushkin and his poetry.

Стаття надійшла до редакції 20.10.2011
Стаття поступила в редакцію 20.10.2011

УДК 82.-2.09

Казімірова К.В.

КАССАНДРА ЯК ТРАГІЧНИЙ ГЕРОЙ

Питання, яке ми сьогодні ставимо і намагаємось вирішити, полягає у тому, чи можлива трагедія як жанр у ХХ столітті, зокрема на українських теренах. Таке питання постає тому, що існує думка, що трагедія у своєму класичному вигляді закінчується разом з епохою Шекспіра.

Дійсно, у ХХ ст. естетика змінила свої уявлення про трагічне порівняно з класичним його розумінням. Увага зосередилася здебільшого на внутрішньоособистих переживаннях. Історичні та соціальні події вже сприймаються як зовнішні обставини, які не обумовлюють суті трагічного конфлікту. Важливо зазначити, що сучасне розуміння трагічного позначене надзвичайним песимізмом. Все, що припадає на долю людини, що тим чи іншим чином впливає на характер її існування, абсолютно позбавлене, як це було в античності, позитивного, виправдувального, космічного порядку. Про історичну доцільність, що відкрита розумінню не кожної людини, тут також годі говорити. Тобто сучасна трагедія не може позитивно розв'язати чи виправдати трагічний конфлікт, а трагічне в свою чергу індивідуалізується. Божественний початок, чим Г. В. Ф. Гегель називає справжню тему трагедії, не знаходить свого місця в сучасній трагедії [див.:1, с. 575]. Той піднесений герой, що є обранцем, що призначений вирішити ключове протиріччя епохи, вирішити онтологічне питання, повністю вилучається з мистецтва.

У ХХ столітті змінилась концепція особистості. Тепер вона екзистенційно вільною не може бути. Це продиктоване новими умовами саме існування особистості. Вона не кидає виклик вищим силам чи фатуму, не намагається вирішити онтологічне протиріччя, а просто продовжує існувати в непримиренному конфлікті зі всім, що її оточує: зі світом, з іншими та, врешті-решт, із самою собою. І це існування стає невгамовно болісним, проте пасивним. Тому в ХХ ст. і не прийнято говорити про чистий жанр трагедії, а тільки про трагічний початок, трагічний пафос, категорію трагічне.

Твір, який ми будемо розглядати як трагедію, написаний на самому початку ХХ ст. – 1903-1907 роки. Назриває криза історичної

свідомості, підготовлена естетичною програмою реалізму, новими науковими відкриттями і політичними подіями. Література цього часу має відчуття катастрофічності, а трагічне сприйняття епохи відбивається в апокаліптичних мотивах. Відомо, що саме в цей період письменники звертаються до традиційних образів і сюжетів легендарно-міфологічного походження, що грають роль етичного орієнтиру для перехідного часу. Тут стає дуже актуальною тема загибелі цивілізації – античної Трої. Відомо, що сам троянський цикл створюється в перехідний період в житті античного суспільства, коли поряд з економічними змінами відбувається переоцінка морально-етичних принципів. Особливої актуальності набуває інтерпретація конфлікту особи і натовпу. В свою чергу, тема трагічної долі пророка асоціюється з міфом про Кассандру, в якому першочергово піднімається проблема протистояння волі богів. В античній літературі цей міфологічний персонаж широко використовувався: вперше з'являється в поемах Гомера, пізніше в творах грецьких і римських трагіків, але ніде цей образ не виступає як головний. Відзначений пасивністю образ Кассандри не дає можливості античним поетам створити з неї трагічного героя. Антична Кассандра покірпа долі, пасивна перед волею фатуму, вона не в силах змінити ні свою долю, ні долю оточуючих. В XX ст. у письменників знову з'являється інтерес до цієї героїні. Не виключення і Леся Українка.

Дивно, що і вітчизняна, і діаспорська критика Кассандру Лесі Українки визначає як героїню пасивну, що має дар пророцтва та не має можливості донести свої бачення до людей і таким чином врятувати їх. Її називають навіть більше «втільненням ідеї» [див.: 2], ніж жінкою-героїнею. Начебто вона ніяк не впливає на хід подій та не перетворює дійсність. Доведемо протилежне – активність героїні, вирішення нею онтологічного питання і, зрештою, що Кассандра – трагічна героїня.

Вже на початку драми в образі Кассандри знаходимо особу, що вступила в конфлікт з богами. Вона проповідує покірливість Мойрі, що пряде нитки долі:

Що зможуть проти долі всі боги?
Вони законам вічним підлягають
Так, як і смертні, – сонце, місяць, зорі,

То світачі в великім храмі Мойри...
Рабів її благати – і даремне,
І низько, я рабинею рабів
Не хочу бути! [3, с. 468]

Щоб з'ясувати трагедійну сутність героїні, нам треба простежити її стосунки з іншими героями, через протиставлення яким відкривається характер Кассандри як трагічної героїні.

Події, в яких протікає хід твору, масштабні: Троя на грані падіння, трагедія родини, суспільства, історії. Далі ми побачимо, що дія йде від, так би мовити, щастя до нещастя, від незнання до знання. В центрі твору – героїня, яка суттєво відрізняється від інших. Перший діалог – перший конфлікт – перша опозиція – життя і смерть: «До нашої землі торкнулась червоно взута білая нога твоя, Гелено. Ранила ти землю» чи «І ти, і смерть – обидві рідні сестри» [3, с.459]. Отже, бачимо, що Гелена уособлює собою смерть, бо вона причина загибелі Трої, точніше сказати той «механізм», який виступає рушійною силою початку катастрофи. Натомість Кассандра – життя, його ствердження.

Трагічний герой виділяється серед інших (Едіп, наприклад, - наймудріший). Кассандра й сама розуміє власну обраність. Про своє призначення, подароване богами, героїня говорить:

...їх сила в карі, а моя в змаганні... [3, с. 468].

В розмові з Деїфобом стверджує:

Я, брате, й не рабиня, й не царівна,
а більше й менше, ніж вони обидві... [3, с. 496].

Ці слова підкреслюють особливе положення героїні серед інших, її несхожість, навіть протилежність. Їй немає місця ні серед рабинь, ні серед царниць. Чи:

Над всіх старших найстарша Правда... [3, с.497].

Правда і служіння їй – ось покликання Кассандри. Вона інтуїтивно відчуває несправедливий характер війни, що веде Троя і неминучість гибелі своєї вітчизни:

То не слова, я все те бачу, сестри,
що говорю, я бачу: Троя гине... [3, с. 494].

Пророцтво Кассандри – не сформоване і усвідомлене знання, це радше передчуття, візії. До кінця свого призначення героїня не розуміє. Вона тільки бачить правду та говорить її. У міфі пророчий дар – це прокляття богів, але Кассандра Лесі Українки не сприймає його як тягар, не намагається зректись. Вона приймає дар стоїчно, не сумнівається в силі своїх пророцтв, хоч іноді сумнівається в їх природі:

Не страх, не сором і не меч, а я
своєю правдою згубила брата... [3, с. 518].

Відмінність Кассандри від представників своєї родини ми бачимо і в її ставленні до людей, навіть до ворога як перш за все до людини. Цікава сцена суду над ахейським шпигуном Сіноном. Одні вимагають його вбити, інші відпустити. Кассандра знає, що відпускати його не можна і говорить про це, але від неї вимагають не слова, а діла і вкладають в руки меча. За законом саме жриця мусить вбити шпигуна. Доля чужинця і, власне, Трої в руках цариці. Але Кассандра побачила у ворогові людину. Принцип «кров за кров» для неї неприйнятний, хоч рушійною силою здійснення помсти проходить по твору: Гектор – Партокла, Ахілл – Гектора, Паріс – Ахілла, Менелай – Паріса. Також кров дочки Іфігенії вимагає крові батька, за те, що він приніс її в жертву. Епізод з Сіноном є кульмінацією внутрішньої боротьби в душі Кассандри. Цей момент – момент патосу, перипетії та впізнавання. Героїня відмовляється від зовнішньої дії, адже вона *бачить* внутрішній, таємний зв'язок причин і подій: смерть Сінона вже не врятує Трої, як не врятувала її марно пролита кров лідійців. Справа не в Сіноні: від простої військової хитрості окремої людини цілі народи й могутні держави не гинуть. Леся Українка стверджує, що причина

загибелі Трої не зовнішня, а внутрішня: в відсутності внутрішніх потенційних життєвих сил. Троя приречена. Осмислення цього Кассандрою є результатом впізнавання.

Формально фабула твору ніби задумана для того, аби проілюструвати шлях перетворення головної героїні: від намагань щось зробити, попередити словом, до поступового відчуження та остаточного усамітнення. Послідовно через діалоги й протиставлення етичних позицій героїв виявляється екзистенційна самотність Кассандри: відстороненість в антагоністичних стосунках з Геленою, Ономаєм, драматичний розрив із близькими людьми (Поліксеною, Долоном та ін.), що означає поступове відчуження героїні од світу земних почуттів. Усамітнення виходить водночас єдино можливим для Кассандри способом пізнання. Але це поступове пізнання одночасно породжує почуття страху перед буттям. Це почуття присутнє з самого початку та розвивається протягом усього твору. Спочатку це нерозуміння пророкувань головної героїні її оточенням, що наводить жах з кожним наступним віщуванням. Згодом страхи героїв разом з власними почуттями Кассандри трансформуються в загальну картину страху перед невідворотністю гибелі Трої, суцільне відчуття катастрофічності, панічного заціпеніння. Ось це – те відчуття катастрофічності ХХ століття, про яке ми говорили і яке властиве поняттю трагічне. Однак мотив страху в Лесі Українки носить не такий однобічний характер. Він не має на меті навести жах перед апокаліптичними візіями Кассандри, тут цей страх має швидше мобілізуючу функцію. Таким чином, Кассандрині пророкування з її прокляття перетворюються на її силу. Але для чого ця сила? Що вона здатна зробити і що зможе, а головне – що треба вберегти і що залишити після суцільної руйнації? Здатні зберегтись справжні цінності. Краса? Так, але не зовнішня і холодна краса, яку уособлює Гелена.

Зберегтись і відтворитись у житті після руїни здатні, на думку письменниці, лише правда та вчинок. Правда — це те справжнє знання, приховане від усього профанного, що дає змогу проникнути в сутність речей. Вчинок – усвідомлення власної позиції та усвідомлення правди, як вищого закону. Свого втілення вчинок знаходить у жертві. Пізнання правди визначає принципову

життєву позицію Кассандри, кардинально відмінну від позицій інших персонажів, котрі живуть з іншими ціннісними орієнтирами. Пророчиці відкривається правда, що змушує «перевернути» її уявлення про світ. Для неї, як і для трагічних героїв, правда є святе, сильне і дійсне — на протигагу слабкому й профанному реальному світові. Тому світ занедбаних цінностей та упадку перетворюється для Кассандри на фіктивний та примарний, тоді як її пророчі візії сприймаються як правда, як реальність.

Кассандра все неправду говорила.
Нема руїни! Є життя!.. життя!.. [3, с. 542].

Ці слова, проголошені в момент руйнації Трої, не є жорстким сарказмом чи проявом безумства головної героїні. Це ствердження нового світу, поза і післятроянського. Річ у тому, що для Кассандри смерть Трої не є несподіванкою. Ще на початку твору вона на слова Гелени

Ти крикнула до мене: «Кров і смерть!»
Того тобі довіку не забуду.

Відповідає:

Я не тобі те крикнула, Гелено.
Була я в той час новонародженна
і криком болю світ новий стрічала... [3, с. 457].

Тому в момент руйнації міста героїня фактично переживає інші думки, проникаючи крізь час і простір в інше майбутнє - новий світ, народжений з руйнації Трої, з її очищення вогнем. Він можливий і його стверджує головна героїня – трагічна.

Тож, сподіваюсь, ми побачили в Касандрі трагічну героїню. Вона не пасивна: відмовляючись від зовнішньої дії (вбивства шпигуна, а фактично, Кассандра відмовляється рятувати Трою), героїня звільняє світ від продовження принципу «кров за кров». Пізнання відкриває героїні Трою як джерело та безкінечне, невпинне продовження ланцюгів зла, тому спалення держави вона

осмислює як вогнене очищення світу від зла та повернення буття до відповідного стану.

Також можна сказати, що ХХ століття хоч і не породжує трагедію у чистому виді, проте залишає цей жанр надзвичайно актуальним.

Цитована література

1. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. – Т. 3. / Под ред. М. Лифшица. – М., 1971.
2. Ржевська В. Усміхнена Кассандра: [Електрон. ресурс] – Режим доступу: <http://myslenedrevo.com.ua/studies/lesja/crit/usmkassandra.html/>
3. Українка Леся. Твори: В 5 т. – Т.2: Драматичні твори. – К., 1951.

Аннотация

В статье доказывается, что существование трагедии как жанра в ХХ столетии возможно, хоть и не в чистом виде. Акцентировано внимание на проблеме воплощения трагического в драме и доказательстве того, что главная героиня является трагической.

Summary

In the article it is proved, that the existence of tragedy as a genre in the ХХ century is possible, though not in pure form. Accented attention on the problem of an embodiment of tragic in the drama and to proving, that a main heroine is tragic.

*Стаття надійшла до редакції 26.11.2011
Стаття поступила в редакцію 26.11.2011*

УДК 821.161.2 – 31.09

Білокінь С. О.

**ТРАДИЦІЙНІ ТА СПЕЦИФІЧНІ ХРОНОТОПИ
ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ПРОЗИ
(на матеріалі української інтелектуальної прози 20-х років
XX століття)**

Сучасний дослідник російської інтелектуальної прози І.Р. Ратке виділяє такі основні її риси: відмова від традиційної міметичності; перенесення організуючої функції з фабульних конструкцій на систему мотивів; раціоналізація композиції; послідовна робота з чужим словом, яка передбачає різні форми його використання в тексті; різноманітна демонстрація авторського присутності в тексті, що виконує деілюзіоністську функцію» [1, с. 7].

І.Р.Ратке також зазначає, що «такі явища як відмова від традиційної фабульності, від звичної пластики у зображенні персонажів, від міметичності, підвищена аналітичність і поява автокоментуючого начала... можуть вважатися проявом більш загальних культурних процесів, спрямованих на посилення аналітичного, інтелектуального начала» [1, с. 8].

Всі описані явища безумовно позначаються на специфіці часопросторової організації інтелектуальної прози. Так, спостерігаємо активне втручання автора в сам процес створення тексту. Авторський коментар тепер стосується не тільки вчинків і внутрішнього світу героїв, але зачіпає самі принципи організації оповіді (наприклад, характеризує роль того чи іншого фрагменту в тексті, визначає специфіку оповідальної структури і т.д.). Часто такий коментар підкреслює сам факт зробленості літературного твору. Отже, авторський хронотоп суттєво змінюється. Авторський коментар, торкається принципів організації тексту, руйнує базове для літератури XIX ст уявлення про мистецький світ як про «певний життєвий простір, що сприймається як ... органічна цілісність і зображується суто сугестивними та наочними, конкретно-образними засобами» [2, с. 395] і стає одним з окремих випадків притаманного епосу дезілюзіонізму, прагнення порушити принцип природності і життєподібності в літературі.

Відповідно змінюється і хронотоп героїв твору. Адже, у поетиці інтелектуального письма стає суто функціоналістське ставлення до персонажа. Він або перетворюється на нарратора, зводиться до власної мовленнєвої маски, або робиться рупором авторських ідей, або стає функцією оповіді, втрачаючи при цьому психологічну умотивованість вчинків. Відповідно, й традиційний хронотоп героя перетворюється на хронотоп персонажа-конструкта, вчинки якого психологічно невмотивовані та часто ірраціональні за своєю природою.

У літературознавстві на сьогоднішній день немає спеціальних досліджень, присвячених аналізу особливостей часо-просторової організації творів, що можуть бути зараховані до інтелектуальної прози.

Однак беззаперечним є факт, що серед жанрових ознак інтелектуальної прози, особливе місце посідає специфічний хронотоп, яким вона характеризується. З приводу взаємозв'язку-взаємозалежності жанру твору із часопростором М. М. Бахтін зазначав, що хронотоп «визначає художню єдність літературного твору у його відношенні до реальної дійсності», а також має «істотне жанрове значення» в літературі: «Можна відверто сказати, що жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом». [3, с. 235].

А. Н. Лейдерман запропонував побудувати «теоретичну модель жанру», в якій наявні два рівні «рівень жанрової домінанти та рівень носія жанру». Процес утворення певної жанрової домінанти дослідник пояснює так: між системами «способів наслідування» та жанровим змістом існує «вибіркова спорідненість». У творі вони утворюють жанрову домінанту, під впливом якої відбувається взаємокоординація та стабілізація конструктивних елементів форми твору».

Носіями жанру дослідник пропонує називати «основні елементи жанрової форми, тобто ті художні зв'язки і образні «одиниці», які виконують у творі конструктивну, «світоутворювальну» роль».

Показовим є той факт, що другим за значенням (першим є суб'єктна організація художнього світу) носієм жанру Лейдерман вважає «просторово-часову організацію, яка є власне конструкцією внутрішньотекстової сфери художнього світу» [4, с. 25].

Отже, виходячи із вчення М.Бахтіна про хронотоп як формально-змістову категорію літератури ми робимо спробу виділити в українській інтелектуальній прозі 20-х років сюжетно-значущі і продуктивні у смислороджущому сенсі окремі хронотопи – як нерозкладні навіть у робочому порядку структури, так би мовити, часо-просторові “згущення”. Також прагнемо виявити характер відношень між ними та призначення (функцію) у художньому тексті. Зокрема як сюжетно-значущі виокремлюємо хронотоп міста, хронотоп кабінету або кімнати, хронотоп зустрічі.

Об'єктом нашого дослідження є романи В. Домонтовича «Доктор Серафікус, В. Підмогильного «Невеличка драма», М. Могилянського «Честь».

Однією з особливостей української інтелектуальної прози 20-х років є те, що ця проза урбаністична. Основним топосом – є місто Київ за часів НЕПу. До початку ХХ ст. образ міста в літературі пройшов складну еволюцію, набув нової естетичної «наповненості» і функціональної заданості в структурі твору.

У 20-30-ті роки ХХ ст. спрямованість західноєвропейської і української культурно-історичної парадигм значною мірою вибудовувалась на заданих літературою естетичних критеріях світорозуміння, з одного боку, і під впливом урбаністичних процесів, – з другого.

Література першої третини ХХ століття формує інтелектуально-чуттєве сприйняття міста, розширює горизонти його осягнення, породжує ситуацію, коли, за висловлюванням Лідії Стародубцевої, «"урбанізується" не лише ландшафт землі, не лише спосіб життя людства, а й думка людини: місто стає фундаментальним елементом мови образного мислення і метафорою свідомості... Місто й свідомість стають структурно, поняттєво, образно подібні» [5, с. 87].

Автори досліджуваних інтелектуальних романів подали зображення лише окремих абстрактних локусів міста та уламки уявлень і вражень від нього.

У творах не йдеться про конкретний київський пляж, каварню, скверик, бібліотеку, загс, адже це скоріше абстрактні пляж, каварня, скверик, бібліотека, загс, що наявні у будь-якому великому місті. Тут варто згадати висловлювання Ю.Лотмана стосовно того, що «доволі істотним показником буде питання про

простір, в який дія не може бути перенесена. Перелік того, де ті чи інші події не можуть відбуватись, окреслить межі світу модельованого тексту» [6, с.258]. Дійсно у досліджуваних творах спостерігається ситуація, коли дія може бути перенесена до іншого міста, але, наприклад, не може відбуватися на селі. Міський хронотоп, як бачимо, є такою умовною „межею світу” у цих творах. Історії, які розповідаються, є міськими, вони просто не могли б відбутися поза містом, адже герої існують лише в межах урбаністичного хронотопу.

У досліджуваних творах української інтелектуальної прози хронотоп міста можна назвати, перефразовуючи відомий термін Володимира Топорова «мінус – часопростором». Місто постає як абстракція, як ідея міста, як своєрідний тип простору, як символ певної свідомості, а не конкретне географічне місто. Воно схематичне, умовне.

Найбільш абстрактним є Київ у «Невеличкій драмі» В. Підмогильного, де майже всі події розгортаються у кімнаті Марти Висоцької і при цьому не важливо, в якому саме місті знаходиться її будинок.

У межах аналізованих творів інтелектуальної прози місто зображено фрагментарно, уривчасто, схематично, тут ми спостерігаємо ситуацію руйнування цілісності міста, яку Юрій Лотман описує так: «технізація міста ...приводить до зруйнування міста як своєрідного історичного організму» [7, с.326].

Серед традиційних хронотопів особливого значення у межах української інтелектуальної прози 20-х років набувають хронотоп кабінету та хронотоп кімнати. Ці хронотопи виконують сюжетотвірну роль у романах, «вони є організаційними центрами основних сюжетних подій роману», в них зав'язуються і розв'язуються сюжетні вузли.

Хронотоп дороги в інтелектуальному романі суттєво трансформується: часто реальні переміщення у просторі замінюються на уявні (Серафікусу легше поїхати на Гаїті, ніж перетнути 2 метри коридору, що відділяють його кімнату від кімнати молоді дівчини Тасі) або подорож персонажа залишається нереалізованою мрією (бажання Марти поїхати до Канева в «Невеличкій драмі»).

Стійкий взаємозв'язок між хронотопом дороги та зустрічі наявний тільки в романі «Честь» М.Могилянського. У аналізованих творах Домонтовича та Підмогильного можемо спостерігати поєднання хронотопів зустрічі та кабінету або кімнати, що свідчить про прагнення авторів до максимального звуження зображуваного хронотопу.

Отже, у досліджуваних творах майже не відтворений конкретно історичний час і місце подій, адже письменників інтелектуалів В. Петрова-Домонтовича, В. Підмогильного, М. Могилянського не цікавило історично достовірне зображення доби. Вони концентрували свої творчі зусилля на передачі її загального духу та провідних ідей.

Крім традиційних хронотопів в інтелектуальній прозі ми виділяємо 2 типи специфічних хронотопів:

1) інваріанти традиційних хронотопів, що є характерними для інтелектуальної прози:

- хронотоп порогу між науковим та реальним світом як інваріант хронотопу порогу;

2) «хронотопи свідомості»:

- хронотоп формування власної теорії;

- хронотоп розгортання основної ідеї.

Відповідно організовуючи художню структуру, хронотоп порога між книжковим, науковим світом та реальним життям несе значне змістотворче навантаження у межах творів української інтелектуальної прози 20-х років.

Тут можемо говорити про хронотоп порога між науковим та реальним світом, наявність якого є найчастіше актуальною для головного героя твору. Головний герой інтелектуальної прози – зазвичай високоосвічена людина, справжній інтелектуал, тобто яскравий репрезентант наукового, книжкового світу.

Реальне життя вривається у його книжкове різними шляхами: його «приносять» з собою інші персонажі твору, воно прагне «достукатися» до героя у вигляді різних природних явищ, але найбільшою «провокацією» справжнього, некнижкового життя є кохання.

Долання або спроба подолання порогу між науковим та реальним світом є одним з найважливіших, знакових моментів у житті героя-інтелектуала. Перехід межі світів означає зміну

життєвих пріоритетів та орієнтирів. Спільним вектором руху є спрямованість героя-науковця з книжного, наукового світу до реального життя, найсильнішим проявом якого є кохання.

Проте, у кожному з аналізованих інтелектуальних романів цей перехід має різні наслідки: просте та безболісне повернення до наукового світу у випадку з Юрієм Славенком; руйнація цілісності особистості професора Комахи, «зависання» героя між двома світами у «Докторі Серафікусі»; фатальне зіткнення двох світів професійного (наукового) та реального для хірурга Каліна, яке закінчується самогубством.

«Хронотопи свідомості» є, на нашу думку, специфічними хронотопами, що властиві інтелектуальній прозі як жанру. Ми вважаємо можливим виділяти «хронотопи свідомості», спираючись на висловлювання М. М. Бахтіна, що «Всі абстрактні елементи роману – філософські та соціальні узагальнення, ідеї ... – тяжіють до хронотопу, через нього наповнюються плоттю та кров'ю» [3, с.399].

Специфіка часо-просторової організації твору інтелектуальної прози відбивається у смислопороджуючому взаємозв'язку між зображенням та осмисленням часу та простору, цей взаємозв'язок постійно підкреслюється та прояснюється. Зображення та осмислення постають як форми існування думуючої людини. Таким чином, «хронотоп свідомості» – це часо-просторове «згущення», матеріалізацією якого є рух думки людини у часі.

Хронотоп формування власної теорії є актуальним та реалізується на рівні персонажа твору інтелектуальної прози. Теорія, вироблена персонажем, завжди базується на певній глобальній ідеї. Це найважливіша для героя ідея, своєрідне гасло його існування.

Так, в українській інтелектуальній прозі 20-х років ХХ століття такими ідеями є ідея професійної честі – для Дмитра Андрійовича Каліна («Честь»); ідея «серафічного», безстатєвого існування – для Василя Хрисанфоновича Комахи («Доктор Серафікус»); ідея раціоналізації та регламентування життя – для Юрія Славенка («Невеличка драма»).

Хронотоп розгортання основної ідеї у творі інтелектуальної прози завжди реалізується на рівні автора. Основна ідея твору має своє часо-просторове вираження, вона розгортається та

унаочнується автором протягом зображення перед читачем естетичної реальності кожного конкретного твору. Заради представлення цієї ідеї власне й пишеться художній твір.

Якщо згадати бахтінське висловлювання про те, що «входження до сфери смислів реалізується тільки через браму хронотопу» [3, с.406], то на нашу думку, «хронотопи свідомості» найбільш наближені до сфери смислів літературного твору, адже вони відбивають часопростір мисленневої діяльності на рівні героя та на рівні автора.

Отже, у межах такого жанрового різновиду як інтелектуальна проза функціонують як традиційні, так і специфічні хронотопи, серед останніх провідну роль відіграють «хронотопи свідомості».

Цитована література

1. Ратке И. Р. Русская интеллектуальная проза 20-х годов XX века (Б. Пильняк, Е. Замятин, В. Набоков): автореферат дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец.: 10.01.01. / И. Р. Ратке. – Волгоград, 2005.
2. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. / Э. Ауэрбах – М.-СПб., 2000.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики /М. М. Бахтин – М., 1975.
4. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы / Н. Л. Лейдерман – Свердловск, 1982.
5. Стародубцева Л. В. Город как метафора урбанизируемого сознания /Л. В. Стародубцева // Урбанизация в формировании социокультурного пространства: сб. науч. трудов. – М, 1999.
6. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова / Ю. М. Лотман – М., 1988.
7. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров /Ю. М. Лотман / Семиосфера. – СПб, 2000.

Аннотация

В статье рассмотрены традиционные и специфические хронотопы интеллектуальной прозы на материале украинской интеллектуальной прозы 20-х годов XX столетия. Как специфические хронотопы интеллектуальной прозы предложено выделять «хронотопы сознания» – пространственно-временные «уплотнения», материализацией которых является движение человеческой мысли во времени.

Annotation

In article are considered traditional and specific chronotops of intellectual prose on a material of the Ukrainian intellectual prose of 20th years XX centuries. As specific chronotops of intellectual prose it is offered to allocate «chronotops of consciousnesses» – the time-space «consolidations» which materialization is movement of human thought in time.

Стаття надійшла до редакції 30.10.2011
Статья поступила в редакцию 30.10.2011

**СПЕЦИФИКА СЛОВА В РОМАНЕ М.БУЛГАКОВА
"МАСТЕР И МАРГАРИТА"**

Статья посвящена проблеме художественного слова в поэтике итогового произведения М.Булгакова – «Мастер и Маргарита». Являясь едва ли не важнейшей для творчества писателя, данная проблема касается как общих родо-жанровых характеристик (слово в романе), так и авторской идейно-образной системы (тема вавилонского смешения языков, многоязычия героев, различных речевых жанров). В этом научном контексте опорными для нас являются фундаментальные литературоведческие работы (М. М. Бахтин), а также специальные исследования по булгаковедению (И. Белобровцева, С. Кульюс, А. А. Кораблёв, Е. А. Иваньшина, М. С. Петровский и др.). Цель статьи состоит в том, чтобы рассмотреть основные этапы формирования булгаковской теоретико-литературной концепции, связанные с идеей художественного слова в «Мастере и Маргарите».

Постановка и рассмотрение вопроса о специфике слова в «Мастере и Маргарите» небезосновательно апеллирует к самой художественной материи произведения, к тому языковому и речевому концентрату, который реализуется в сложной жанровой форме. Анализируя предысторию романного слова, М. М. Бахтин отмечал, что "язык в романе не только изображает, но и сам служит предметом изображения" [1, с. 416], – таким образом, рассматриваемый жанр может быть охарактеризован как образы языков, состоящих в диалогических отношениях и в своём единстве представляющих литературный язык эпохи.

Данная черта прямо связана с генетической памятью жанра, так как первоначально термин «роман» применялся к группе произведений на романских языках. Последние восходят к латыни (впоследствии ставшей своеобразным маркером письменной традиции, книжности, церемониала), однако развивались на основе некогда единого народно-латинского языка (преимущественно устная традиция). Отсюда своеобразная синтетичность романа как жанра – она проявляется в способности апеллировать

одновременно к различным языкам и их функциям, к различным стилям и, вероятно, родовым началам.

В контексте бахтинской идеи о генезисе романного слова, его способности объективировать строго лирическое, эпическое, драматическое вплоть до смешения, целесообразно проанализировать некоторые аспекты, связанные с художественно-языковым спецификом конкретного произведения.

Рассматривая в «Мастере и Маргарите» слово именно как романное, с подчёркиванием и актуализацией жанровой природы, следует учитывать генетическую связь романного слова с *многоязычием и смехом* (М. М. Бахтин).

Прежде всего, обратим внимание на то, как в булгаковском романе разнопланово раскрывается тема многоязычия. Имплицитно она осуществляется через речевые зоны героев и самих героев, которые играют едва ли не важнейшие роли: полиглотом является Мастер, его герой Понтий Пилат, Иешуа. Можно предположить, что знание языков в булгаковском художественном мире является признаком не только просвещения, но и посвящения в онтологические тайны. Примечателен в этом контексте эпизод из чернового варианта романа, а именно – сцена приготовления к великому балу у сатаны: «Да, ещё, – Коровьев шепнул, – языки, – дунул Маргарите в лоб».

Происходящее во время мессы выглядит как возможность ментальной сопричастности Маргариты и тех иностранцев, которые приглашены на бал; данный момент сопричастности со стороны Маргариты – её сочувствие, радость, внимание к гостям – осуществляется, по-видимому, через ментально-языковую сферу. Не зря великий бал у сатаны обнаруживает некоторое сходство с вавилонским столпотворением: между приглашёнными и хозяевами бала улавливается наличие единой словесно-языковой сферы или, точнее сказать, похожесть онтологических установок, реализуемых через единую словесную сферу, по своему функционированию напоминающую язык людей, строящих вавилонскую башню и сам город.

Вавилонское смешение языков, ниспосланное богом за дерзновение проникнуть в сакральное пространство, приводит к разрушению единой языковой сферы, а, значит, разрушается и причастное ей сообщество. Любопытно, что в завершении

сатанинского бала едва ли не по той же причине происходит ритуальное убийство барона Майгеля: он – наушник и шпион, который лишается жизни за «развитую разговорчивость», «чрезвычайную любознательность», а точнее – желание проникнуть в пространство Воланда и приближённых, чтобы огласить увиденное.

Заметим: барон Майгель во время бала описан как принципиально молчащий субъект, чем, вероятно, подчёркивается не только эмоциональное состояние героя, но и его исключённость из области действия и говорения присутствующих на воландовской мессе, чуждость и невозможность идентифицировать собственную позицию в речи среди гостей дьявола, свиты. Возможно, что косвенным следствием появления Майгеля как потенциального носителя чужого слова становится завершение сакрально-языкового действия чёрной мессы: «Толпы гостей стали терять свой облик. И фрачники и женщины распались в прах. Тление на глазах Маргариты охватило зал, над ним потёк запах склепа».

Стоит подчеркнуть, что в «Мастере и Маргарите» Булгаков прямо указывает на взаимосвязь между библейским сказанием о башне в Вавилоне и проделками Воланда со свитой. Сеанс чёрной магии в Варьете, похожий на репетицию великого бала, протекает в атмосфере пародийного взаимопонимания: девица со шрамом на шее (вероятно, Гелла) тарыхтит по-французски. Но удивительно было то, что «её с полуслова понимали все женщины, даже те из них, что не знали ни одного французского слова». Такого рода отсутствие языкового барьера сменяется ожидаемым – в контексте библейского сказания о Вавилоне – финалом: «...в Варьете после всего этого началось что-то вроде столпотворения вавилонского", "...слышались адские взрывы хохота, бешеные крики, заглушаемые золотым звоном тарелок из оркестра».

На наш взгляд, принципиально важно, что с темой смешанных языков едва ли не всегда связан Воланд со своими приближёнными. Так или иначе, их деятельность соприкасается с работой со словом: например, одна из ипостасей Коровьева – переводчик; в финале романа выясняется, что он сочинил каламбур о свете и тьме. Надо полагать, что это сочинение имело художественно-образительную ценность, раз за его написанием последовало наказание.

Нет повода для сомнений и в том, что свита Воланда – это мастера разговорного жанра, использующие знание психологических тонкостей беседы, публичной речи, доверительных диалогов и т.д. Без труда можно вспомнить словесные выходы Бегемота, трескотню Коровьева, Азазелло с его точными формулировками, умением уговаривать и т.д.

Также в тексте подчёркивается свободное владение свитой устойчивыми выражениями конкретного национального языка – стоит привести в виде примера речь одного из воландовских приближённых: «Произошло подсчитывание, пересыпаемое шуточками и прибаутками Коровьева, вроде «денежка счёт любит», «свой глазок – смотрок» и прочего такого же».

В этой логике закономерно, что сам Воланд является полиглотом – знание иностранных языков (хотя трудно сказать, какой язык является родным для булгаковского дьявола) не выглядит как ролевой приём, как только игра; скорее, оно даёт специфический ключ к пониманию ментально-языкового плана человека как такового, будь то москвич или житель Ершалаима.

Между тем, заметим, что Воланд говорит с то появляющимся, то исчезающим акцентом, Азазелло гнусавит, речь Коровьева сравнивается с трескотнёй; эти особенности произношения косвенно указывают на искажение языка, на котором говорят герои. И если верно, что язык в определённой мере характеризует носителя, отражает внутренний мир говорящего, то становится очевидным: у булгаковских героев внутренний мир очевидно искажён; они имеют отношение к кривому бытию, на что прямо указывает как портрет (кривоглазие, асимметрия лица, наличие животных черт и т.п.), так и специфически маркированное произношение.

Акцент, гнусавость и тому подобные особенности нарушают речевой строй языка и, возможно, повествования. К тому же, как отмечает Р. Джулиани, для воландовской свиты (это в значительной мере касается и самого мессира) зачастую характерно специфическое "выкрикивание", генетически связанное с кукольным театром: происходит голосовое выделение каждого слова реплики, в результате чего смысл высказывания либо затемняется, либо нивелируется в пользу чисто голосового (звукового, шумового) акцента.

Итак, обозначенные особенности произношения могут быть интерпретированы следующим образом: с одной стороны, они – всего лишь дополнение к облику героя, с другой – являются факторами, которые воздействуют на звуковую оболочку произносимого, искажая тем самым его внутреннюю форму. И если попытаться отыскать антипода такому искривлённому обращению со словом и воплощению в нём, то, надо полагать, это будет Иешуа*.

Иешуа является полиглотом. Этот факт несколько удивляет Пилата, но внимательными исследователями было отмечено: во время допроса прокуратором язык меняется девять раз (Гаспаров Б. М. [2]), что не оставляет и следа от сомнений в знаниях Иешуа: он действительно владеет греческим, арамейским, латинским.

На наш взгляд, в сцене допроса кульминационным является вопрос Пилата о том, не является ли арестант врачом. И тогда значение приобретает не столько языки, на которых говорят, сколько понимание участниками диалога внутренней формы произносимых слов.

По-видимому, в рассматриваемом эпизоде слово "врач" актуализирует собственную этимологию: от древнерусского "врати" в значении "говорить", заговаривать, подвергать языковому воздействию. (В этом смысле правомерно заметить и определённое сходство между сферами деятельности Булгакова: врач – писатель.) Неспроста Иешуа, в образе которого ощутима идея Логоса, стремится именно словом изменить окружающий его мир. Эта мысль обрамляет роман Мастера: в самом начале, в сцене допроса Га-Ноцри мечтает поговорить с Марком Крысобоём и таким образом изменить его; словом же – греческим ли, арамейским или латинским – Иешуа потенциально может повлиять на Пилата. Бесконечность этого языкового, подчас диалогического влияния, раскрывается в эпилоге романа о Пилате: отпущенный Мастером на

* Примечательно, что с учеником Иешуа – Левиём Матвеем – Воланд хотя и говорит по поводу одного и того же, но разговор происходит на разных языках. Здесь "разные языки" не в смысле полиглотства, а, скорее, в значении принадлежности к разным ведомствам: язык Воланда принципиально отличается от человеческого.

свободу, римский прокуратор желает договориться с Га-Ноцри о том, о чём не успел; и, как утверждает Воланд, "может быть, до чего-нибудь они договорятся".

Рассмотрев частные примеры, в которых представлено очевидное многоязычие (герой как полиглот), перейдём к более сложным моментам, когда речь героев и само повествование является многоязычным, то есть представляет собой взаимодействие, а зачастую и взаимопроникновение, различных языковых пластов. Для этого обратимся к концептуально значимой для нас бахтинской статье.

Идея М. М. Бахтина о возможности романного слова объективировать сугубо эпическое, лирическое, драматическое начало вплоть до смешения вполне может быть применима к булгаковской поэтике. Можно заметить следующее: многоязычие как наличие нескольких языковых пластов, функционирующих в самых различных сферах – быт, официальное общение, искусство, советская культура, апеллирует в «Мастере и Маргарите» к известным трём родовым началам.

О драматическом компоненте булгаковского романа писали многие исследователи; фундаментальное значение этого родового начала для Булгакова, быть может, лучше всего в научной литературе отражает стремление литературоведов создать применительно к творчеству данного автора особую типологию, в соответствии с которой каждый роман писателя может быть назван театральным (М. С. Петровский [3], С. Максудов [4], Е. А. Иваньшина* [5]). Условившись, что в контексте авторского творчества драматическое связано с темой театра, отметим следующее.

Уже с первой главы «Мастера и Маргариты» заметно, как много герои *говорят* (ср. с табуированием – «Никогда не

* В автореферате на соискание учёной степени доктора наук Е.А.Иваньшина [5] связывает театр со смешением языков, которое является, по мнению исследователя, конструктивным принципом булгаковского творчества. «Принцип языкового смешения осознан самим текстом, - пишет Е.А.Иваньшина, - и выведен в сферу метасемантики» [5, с.9]. Исследователь также утверждает, что у Булгакова многоязычие есть необходимое условие для текстопорождения.

разговаривайте с неизвестными»): почти вся глава состоит из диалогов Бездомного и Берлиоза.

Их беседа в романе выглядит как драматический фрагмент или даже микропьеса, что, быть может, во многом и способствует появлению героев, связанных с идеей сцены, – Воланда и свиты.

Мысль о том, что Воланд – актёр, а его приближённые – труппа (эта идея в вариациях высказывалась А. З. Вулисом [6], Р. Джулиани [7], Е. А. Яблоковым [8], И. Е. Ерыкаловой [9] и др.), подтверждает факт стилистического многоязычия речи этих героев. Театр, проникая в самые разнообразные сферы жизни, охватывает соответственно всевозможные языковые пласты, будь то ругательства, официально-деловые разговоры, нейтральные беседы, паясничание и т.д. Сравним, например, реплики Коровьева: «Пойду приму триста капель эфирной валерьянки», «Так вот, чтобы убедиться в том, что Достоевский – писатель, неужели же нужно спрашивать у него удостоверение?», «...я позволю себе смелость посоветовать вам, Маргарита Николаевна, никогда и ничего не бояться». И именно в драматическом искусстве слово, вне зависимости от его стилевой принадлежности, выступает зачастую эквивалентом действия: за воландовским обещанием отрезать голову, несмотря на кажущуюся несуразность, незамедлительно следует процесс декапитации.

Концептуально важная идея театра, усиленная использованием слов единого семантического поля – балаган, петрушка, суфлёр, фокусник, фокус, клетчатый, рыжий, шут и т.д. – демонстрирует, что для воландовской свиты сценическим пространством является вся жизнь во всех её проявлениях, игра в которую и с которой не знает запретных тем, запретных языков.

Не менее важно, чем драматическое, эпическое начало в романе. Его несомненная компонента для булгаковского творчества отмечалась в исследовательской литературе в связи пристальным вниманием писателя к истории, самому ходу исторического процесса, протеканию событийного ряда во времени: Булгакову «словно на роду было написано стать летописцем. Последовательно, начиная с первых лет революции, он описывает всё то, что кажется ему важным, не подлежащим забвению. Даже тон его нередко стилизован под летописный < >» [10, с. 113]. Это эпическое летописание зачастую связано у автора с

изобразительностью повествования: хронологически и пространственно удалённые от советской Москвы, ершалаимские герои и события не выглядят блеклыми, напротив – можно заметить едва ли не оптическую точность и яркость булгаковской системы образов вне зависимости от их принадлежности к тому или иному континууму.

Само наличие эпического компонента позволяет повествованию развёртываться в пространстве и во времени – таким образом как бы воссоздаётся многомерная модель художественного мира, внутри которой живут герои из разных исторических эпох. Также в данном случае многомерность булгаковского пространства коррелирует со стилистической многомерностью художественного слова в произведении. И в этой логике действительно язык романа «нельзя уложить в одной плоскости, вытянуть в одну линию. Это система пересекающихся плоскостей. И различные плоскости в разной степени отходят от этого авторского центра» [1].

Если эпическое в «Мастере и Маргарите» способствует развёртыванию повествования вплоть до осязаемой структурности пространства, то лирический компонент, вкрапленный в прозаический текст, метрически и ритмически его маркирует. Так, И. Белобровцева и С. Кульюс в главе «Маргарита», где очевидно наличие лирических отступлений, выделяют элементы метрической прозы, «вплоть до наличия хоря («Кто сказал тебе, что нет на свете...») и амфибрахия («За мной, мой читатель, и только за мной...»)» [11, с. 339]. Здесь, на наш взгляд, ритм и размер способствуют возникновению суггестии и повышенному психологизму булгаковской прозы.

Рассматривая в связи с темой многоязычия известные родовые начала, которые имеют место быть в «Мастере и Маргарите», важно обратить внимание на статью Р. Джулиани [7] о взаимодействии некоторых жанров театра и романа Булгакова. Исследовательница подчёркивает, что композиция романа напоминает вертеп, в верхнем ярусе которого разыгрывается мистерия страданий Христа. Здесь «булгаковский язык вливается в русло литературного языка, созданного великой традицией русского романа, приближаясь к объективности исторического повествования» [7, с. 323]. Нижний же уровень вмещает в себя

московский пласт, где «повествование приближается к разговорной речи, приобретает живость бытового языка» [7, с. 324].

Соглашаясь с данными тезисами, добавим: отмеченные языковые сферы, равно как и связанные с ними родовые начала, не существуют в изоляции друг от друга, они взаимодействуют и взаимопроникают, демонстрируя динамику и богатство языка художественного произведения. Зачастую между этими сферами происходит едва ли не важнейший для поэтики процесс – *смешение*; надо полагать, что следствием этого процесса является значимое и характерное для Булгакова явление – *смех*.

В «Мастере и Маргарите» это явление отражает не столько эмоциональное состояние, сколько обнаруживает принадлежность к обрядово-ритуальной сфере. Поясним: временной срез ершалаимских и московских глав затрагивает Пасху. В тексте прямо речь идёт о Пасхе иудейской – празднике опресноков, который проходит в Ершалаиме: «Город был залит праздничными огнями. Во всех окнах играло пламя светильников, и отовсюду, сливаясь в нестройный хор, звучали славословия». Вероятно, что параллельно ершалаимскому церемониалу в честь праздника опресноков в московских главах звучит так называемый «пасхальный смех» (термин М. М. Бахтина [12]). Он в духе *parodia sacra* как бы выворачивает наизнанку происходящее в Ершалаиме, так что направленность его напоминает устойчивое выражение *и смех, и грех*.

По-видимому, правомерно говорить даже о проявлении целого пласта смеховой культуры в «Мастере и Маргарите». Он может быть практически обнаружен в связи с теми признаками, которые выделял М. М. Бахтин в известной работе [12]. Обрядово-зрелищные формы, а именно – празднества карнавального типа, различные площадные действия, связаны с Воландом и его свитой: карнавальным по своей сути является великий бал у сатаны [13], площадными действиями выглядят те сценки, которые разыгрывают шуты – Коровьев и Бегемот (на манер Петрушки, балагана и т.д.).

Язык воландовских приближённых пестрит различными формами и жанрами фамильярно-площадной речи. Прежде всего, это всевозможные *ругательства*: вспомним, как длинно и даже непечатно ругается Маргарита на толстяка в главе «Полёт», рефреном по ходу повествования звучат чертыхания в вариациях (к

чёртовой матери, чёрт знает где, чёрт знает как и т.д.). Пример *пародийной клятвы* можно найти в доносе Коровьева на председателя домкома Босого; донос заканчивается так: «Но заклинаю держать в тайне моё имя. Опасаюсь мести вышеизложенного председателя». (Заметим, что она антагонична подлинной, которую даёт Бездомный мастеру как ученик учителю в знак отрешения от прошлой жизни, от плохих стихов: «Обещаю и клянусь! – торжественно произнёс Иван».)

Важным в словесно-ритуальном смысле является и сцена оплакивания покойника: дьявольский переводчик одновременно и прославляет, и *осмеивает* Берлиоза. Даже дядя погибшего Максимилиан Поплавский (один из умнейших людей в Киеве, как говорит о нём повествователь) принимает Коровьева за сердечно сочувствующего. Между тем, эффектная сцена оплакивания Берлиоза, к смерти которого рыдающий был причастен, заканчивается вполне ироническими словами дьявольского подручного: «Нет, не могу больше! Пойду приму триста капель эфирной валерьянки!».

Можно заметить, что свита Воланда в гротескной форме реализует собственную причастность к пласту народной смеховой культуры посредством сочинения разного рода документов, пестрящих каламбурами и всяческими языковыми приёмами, что вызывает весьма специфический трагико-иронический эффект. Напомним телеграмму, которую отправляет Бегемот Поплавскому от лица погибшего Берлиоза: «Меня только что зарезало трамваем на Патриарших. Похороны пятницу, три часа дня. Приезжай. Берлиоз». Или же оправдательный документ для супруги Николая Ивановича: «Сим удостоверяю, что предъявитель сего Николай Иванович провел упомянутую ночь на балу у сатаны, будучи привлечён туда в качестве перевозочного средства... поставь, Гелла, скобку! В скобке пиши «боров». Подпись – Бегемот». Вместо даты появляется слово «уплочено» и т.д.

В духе *смеховой риторики* построены и шуточные прения Бегемота с Геллой, Бегемота с Коровьевым; вероятно, к влиянию смеховой культуры можно отнести и фамильярно-площадное обращение воландовской свиты с москвичами (как правило, с целью их разоблачения): буфетчиком Соковым, Семплеяровым, Лиходеевым, Римским и многими другими. По отношению к

персонажам, которым предстоит быть осмеянными, происходит внедрение в их личное пространство – как правило, подразумевающее телесный контакт и прямое воздействие: можно вспомнить, как в первой же главе Воланд вынуждает Берлиоза и Бездомного раздвинуться, чтобы сесть на лавку между собеседниками, а после пожимает руку редактору; Воланд со свитой вторгаются в нехорошую квартиру – личное пространство Стёпы Лиходеева, вторжение это заканчивается выбрасыванием директора Варьете в Ялту и т.д.

Итак, являясь подлинно романным, исторически связанным со смехом и многоязычием, слово в «Мастере и Маргарите» способствует возникновению специфического прозаического разноречия. В произведении оно представлено как многомерное взаимодействие "различных национальных и социальных языков, диалектов и речевых манер (языков сословий и социальных или региональных групп, профессиональных <> жаргонов)" [14, с. 199].

Любой из обозначенных элементов представляет собой уже не столько принадлежащий к единой языковой системе ярус, сколько созданный автором и периодически воссоздаваемый читателем *образ* языка. На наш взгляд, именно этот образ способствует пространственному восприятию художественного произведения, его временной протяжённости, пространственной структуры и наличию визуального в литературе.

Как можно заметить, образ языка небезосновательно апеллирует к фигуре автора, к проблеме взаимоотношений творца и воспроизводимого им – вслед за сакральным глаголом – слова человеческого. В контексте булгаковского творчества эта проблема прямо связана с едва ли не древнейшей функцией языка – магической, тем более, что идея магичности слова получила широкий резонанс в современной писателю философской мысли России (П. А. Флоренский, А. Белый и др.). В таком случае, вероятно, правомерно заметить в булгаковской литературно-теоретической концепции черты формирования онтологической поэтики.

Цитированная литература

1. Бахтин М. М. Из предыстории романного слова // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
2. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века /Б.М.Гаспаров – М., 1994.
3. Петровский М. Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова. – К., 2001.
4. Максудов С. "Мастер и Маргарита" – театральный роман в пяти измерениях (пространство, время, этика) // Новый журнал <Нью-Йорк>, 1995. – № 196. – С. 202 – 244.
5. Иваньшина Е. А. Культурная память и логика текстопорождения в творчестве М. А. Булгакова. Автореф. дис... док. филол. наук. – Воронеж, 2010.
6. Вулис А. З. Роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита". – М., 1991.
7. Джулиани Р. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита"//М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. – М., 1988.
8. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. – М., 2001.
9. Ерыкалова И. Е. Фантастика Булгакова: Творческая история. Текстология. Литературный контекст. – СПб., 2007.
10. Кораблёв А. А. Пределы филологии. – Новосибирск, 2008.
11. Белобровцева И., Кульбюс С. Роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита". Комментарий. – М., 2007.
12. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // М. М. Бахтин Литературно-критические статьи. – М., 1986.
13. Кушлина О., Смирнов Ю. Некоторые вопросы поэтики романа "Мастер и Маргарита" //М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. – М., 1988.
14. Тмарченко Н. Д. Разноречие прозаическое // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008.

Анотація

У статті розглядається специфіка художнього слова в літературному творі – романі М.Булгакова "Майстер і Маргарита".

Annotation

The article is dedicated to peculiarities of the language of fiction (in the novel "The Master and Margarita" by Mikhail Bulgakov).

Стаття надійшла до редакції 08.11.2011
Статья поступила в редакцию 08.11.2011

УДК 82-293

Клименко Я.С.

ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ ОПЕРНЫХ ЛИБРЕТТО М. А. БУЛГАКОВА

Логика рассмотрение стиля любого произведения может быть различной. Согласно определению М. М. Гиршмана, «стиль – закономерно согласованное единство всех элементов содержательной формы, в синтезе которых проявляется творческая индивидуальность» [1].

Исходя из этого, можно говорить о двуплановом характере этой категории. Во-первых, форма, которая в данном случае является первостепенной, и, во-вторых, содержание, которое формально обусловлено. К формальным составляющим этого единства относятся жанр произведения, композиция, стилистика. Содержательный аспект находится в области тематики, проблематики, художественного мира произведения. Таким образом, мы можем охарактеризовать стиль оперных либретто, проанализировав обе вышеуказанные составляющие, определив их точки соприкосновения, которые и будут являться стилевыми особенностями этих произведений.

Характеристика стиля произведения может также базироваться на положении о двойственности данной категории, которая проявляется в наличии «общего, того, что объединяет рассматриваемое явление с какими-то другими», и индивидуального, особенного, относящегося к специфике текста [2, с. 487]. С одной стороны, такое представление о стиле может показаться противоречивым, ведь «стиль – это человек» [3]. Каждый человек, как известно, индивидуален, а соответственно и стиль – это проявление его индивидуальности, неповторимости. Но с другой стороны, уникальность и своеобразие складывается из типичных, общих черт и параметров, которые не могут не проявиться вследствие отсутствия изолированности, что чревато взаимопроникновением и взаимовлиянием. Индивидуальность складывается путем набора этих черт и их функционирования в конкретное время, в конкретных условиях. Набор этих характеристик, которые и определяют стиль произведений, мы будем

черпать из трех источников – жанра, эпохи и личности творца. В данной работе мы попытаемся охарактеризовать стиль либретто, взяв за основу именно эту логическую модель.

Жанровая сущность и заданная тематика (историческая) и пафос (героический) во многом определили стиль либретто М.А. Булгакова. Дело в том, что писатель был изначально озадачен формальными составляющими текста. Эта первоочередная ориентация на форму стала ключевым фактором в определении стиля. Так, в творческом мире Булгакова возникло противоречие, некий диссонанс между стремящимся к воплощению замыслом и необходимостью его воплощения именно в данной форме. Решить этот внутренний конфликт автору все же пришлось, как истинный писатель, не писать он не мог. Двойственность того положения, в котором оказался либреттист, определила и наличие противоположных стилевых доминант в оперных либретто. Таким образом, выделяются стилевые доминанты, относящиеся к жанровому стилю, стилю времени или эпохальному стилю (речь идет как об эпохе изображаемых событий, так и о времени создания произведений) и индивидуальному стилю писателя.

Оперное либретто, несмотря на долгую историю оперного искусства, можно назвать жанром архаичным, потому что доминирующими характеристиками в нем остаются статичность, условность, возвышенность, риторичность, пафосность. Оперные постановки, появившиеся на заре развития этого вида искусства, и поныне считаются шедеврами оперной сцены.

Особенности жанрового стиля проявились в либретто следующими стилевыми доминантами: лаконизм, легкопроизносимость и порой примитивность текста, схематизм сюжета, простота композиционного построения, преобладание сюжетности над психологизмом и тем более над описательностью, определенный темпоритм, который характеризуется напевностью, присущей народным песням. Этот темпоритм создается в основном на лексическом уровне благодаря большому количеству повторов, риторических вопросов, восклицаний, анафор, усиленных, проявляющихся на разных синтаксических уровнях. Характер этих стилистических фигур максимально эмоционален. Эти аспекты стиля можно рассматривать и как недостаток, например, для высокохудожественного драматического текста, и как характерную,

отличительную черту, в частности для музыкально-драматических текстов. Собственно говоря, стилистический аспект в либретто играет одну из ведущих ролей именно для воплощения жанрового стиля. Вышеперечисленные особенности либретто характерны для произведения «Минин и Пожарский». Этот текст насыщен историзмами, просторечиями и архаизмами, что вполне оправдано тематикой произведения. Употребление вышеназванных стилистических фигур обширно и иллюстрируется следующей лексикой: «холоп», «чернец», «ротмистр», «ратный», «воевода», «аль», «пушай», «неужто», «мешкать», «толковать», «сказ», «наказ», «сбирать», «чаять», «доброхот», «злодей», «полон», «сыскать», «град», «нетути», «злато» [4], и многие другие. Введение в текст подобных элементов характерно для исторического произведения и призвано погрузить реципиента в атмосферу описываемых событий, приблизить его к персонажам либретто и создать художественный мир, максимально совпадающий с действительностью того времени.

Еще одна существенная черта стилистического фона либретто это наличие возвышенной и эмоционально окрашенной лексики: «погибель», «смиренный», «презренный», «всевеликий», «глас», «глад», «пасть», «окаянный», «испепелить», «проклятый», «празднолюбец», «безлепица», «треклятый», «дерзостный», «изменник», «ясновельможный», «злодей», «сгинуть» [4].

Возвышенный, одический стиль воплощен также в большом количестве патетических фраз и высказываний. Так, например: «сон от глаз уходит»; «распалися тучи грозные»; «испил я чашу поругания»; «избыть беду самим измыслить надо»; «я подыму с земли сей храбрых, с собою в бой их поведу и изгону врагов с земли»; «мне подвиг совершить не удалось...тоска меня терзает»; «освободим отечество или погибнем»; «смело пойдем мы на штурм вражьих башен, с немцами нам даже дьявол не страшен»; «я жив еще, но силы угасают» и другие [4].

Продолжая тему героического пафоса и доминирования одической речи в либретто, следует обратить внимание на употребление автором в репликах персонажей большого количества риторических вопросов и восклицаний, сопровождаемых многократными повторами отдельных слов и целых синтаксических конструкций. Реплика, не требующая

прямого ответа, усиливается повторяющимися единицами. Кроме того, подобная патетика характерна для лирических жанров, в частности близка к песне. Приведем несколько примеров:

«И если не подыметесь народ, погибнем под ярмом, погибнем!»
«Луна, луна, за что меня сгубила?»
«Кто пожалеет их, тот потеряет все, тот потеряет жизнь!»
«Сон бесконечный, приди, приди и погаси и слух и зренья
усталого раба!»
Ужель богом забыт наш край?»
«Мы победим, мы победим!»
«Хотим с тобой страдать! Хотим с тобой на подвиг!»
«Смерть врагам! Смерть врагам!»
«Что может быть краше, чем слава? В бою, на бивуаке в
бессонные ночи о чем я мечтаю? О ней!»
«Тоскливый час, о час бессонный!»
«Подмоги дайте мне, подмоги!» [4]

А что касается непосредственно песенных форм в либретто, то вполне естественным является неоднократное повторение строк и строф.

Многочисленные эпитеты и определения усиливают в либретто заданный эмоциональный настрой. Употребленные после определяемого слова они придают тексту напевность и музыкальность, причем напевность эта сродни народным песням. В данной форме инверсии наиболее ярко проявляется пафос героических народных песен, явно ощущается их связь с рассматриваемыми нами разновидностью жанра оперного либретто и оперы. Приведем несколько примеров: «сон вечный», «чернец безумный», «рассвет осенний и печальный», «судей неправедных поборы», «прихоть боярская», «старость проклятая», «слава безмерная», «слава великая», «одежда казацкая», «в странах прекрасных», «гетман великий», «края бесценные мои», «взор нежный», «сила великая», «люди добрые», «рать несметная», «соколы черноперые», «в темнице сырой» и другие [4].

Произведение богато метафорами, которые в основном можно отнести к военно-героической тематике. Их роль заключается в

усилении эмоционального фона произведения, создании элементов художественности.

Итак, произведение М. А. Булгакова «Минин и Пожарский» можно отнести к разновидности лирико-драматического жанра. Его стилистическая составляющая демонстрирует наличие в нем музыкальной тональности, напевности, близкой к древнерусским народным героическим песням. Преобладание возвышенной лексики, риторических вопросов, восклицаний, эпитетов, инверсии и повторов, а также наличие рифмовки, определенного ритма и метрики свидетельствует о возможности и даже необходимости музыкального сопровождения этого текста. Изначально создаваемое автором для оперной постановки произведение вполне соответствует всем ее требованиям, обладает самыми необходимыми качествами - эмоциональностью и музыкальностью.

Как отмечает булгаковед Н. Шафер, стилю различных оперных либретто свойственны напыщенность, гиперболический пафос, ходульность и гипертрофия чувств, что дает повод говорить об «оперных страстях», представляющих собой пародию на истинные человеческие эмоции [5; с.5]. Булгакову с его любовью к оперной условности также не было чуждо стремление воплотить это в своих либретто.

Так, например, дуэт Ефросиньи и Алексея из либретто «Петр Великий» напоминает Н. Шаферу ироничную имитацию дуэта Альфреда и Виолетты из оперы Верди «Травиата», а дуэт Рашели и Люсьена из либретто «Рашель» - арию Елецкого из оперы П. Чайковского «Пиковая дама». Литературовед отмечает, что Булгаков «щедро насыщает свои произведения цитатами из различных опер, причем иногда в «чистом» виде, те есть без изменений» [5, с. 6].

Сюжетная схематичность наиболее ярко проявляется в либретто «Черное море». События развиваются настолько стремительно и настолько резко сменяют друг друга, что лишают произведения глубины и закономерной, логической причинно-следственной связи между событиями, ввиду чего создается эффект скорее эскизной зарисовки нежели развернутого действия.

Композиция всех либретто линейна и проста с одной сюжетной линией, которая обрастает одноплановой локальной проблематикой. Так, например, в либретто «Рашель» события

развиваются в хронологическом порядке, изображают один эпизод из жизни главной героини. В центре сюжетной линии находится образ Рашель – еврейки, проститутки, благодаря которому автор ставит проблему соотношения внутренней духовной порядочности и внешнего общественного порока.

Стиль эпохи также значительно повлиял на общую стилевую картину либретто. Дело в том, что в то время (конец 30-х годов XX века) в искусстве приветствовались произведения на историческую тематику в ракурсе героического прославления угодных власти политических деятелей и народных масс. Отсюда, конечно же, возникает приподнятая эмоциональность, возвышенность, одичность речи, гиперболизация некоторых «нужных» моментов, условность, причем совершенно иного рода, нежели оперная условность. Явно гиперболизирован в либретто «Черное море» образ генерала Михайлова, прототипом которого был Фрунзе, образ Минина в произведении «Минин и Пожарский».

Изображая исторические события, автор стремится передать колорит эпохи, те настроения, которые царили в то время и, конечно же, свое отношение к тому или иному историческому событию. Булгаков учитывает традиции изображенных им времени и картины мира и стилизует свой текст согласно этому. Все это делается для создания эффекта художественной правды.

Несмотря на значительную долю изначально заданных жанром и исторической эпохой стилевых доминант в либретто ярко проступает истинно булгаковский почерк. Так, например, в данных произведениях присутствует ирония, в частности даже самоирония, фарсовость, следование собственным творческим принципам (достойное изображение отрицательных персонажей, стремление показать собственное видение тех или иных проблем), введение в произведение образов-символов, психологизм в обрисовке персонажей, подтекст, собственно авторская интертекстуальность, которая проявляется в соприкосновении некоторых тем, идей, образов, мотивов, проблем, представленных в либретто с другими произведениями автора.

Психологизм наиболее отчетливо проступает при создании образов Рашели и Петра, Минина, Пожарского в одноименных либретто. Герои раскрываются перед нами с разных сторон, проявляют себя порой в противоположных ситуациях. Для

создания образа Петра Булгаков, например, представляет ряд ситуаций, судя по которым у читателя складывается представление о таких чертах характера царя как жесткость, справедливость, вспыльчивость, неприятие лжи и лукавства и других проявлений низости, что впоследствии логически подводит к предопределенности исхода конфликта между Петром и его сыном Алексеем.

В либретто «Минин и Пожарский» князь Дмитрий Пожарский представлен зрителям не просто бесстрашным и бескомпромиссным героем, а человеком со своими душевными переживаниями, которому свойственно сомневаться, который не уверен в своих силах и силах народа.

Практически все персонажи разноплановы, обладают свойственными именно им качествами. Хотя в либретто явно ощущается деление персонажей на положительных и отрицательных, Булгаков, тем не менее, наделяет негативных героев качествами, достойными уважения, а героев - присущими каждому человеку недостатками и пороками. Поступки действующих лиц обусловлены их характером и представленными в либретто ситуациями.

Интекстуальность, то есть интертекст внутри произведений одного автора, присуща всем произведениям Булгакова, в этом проявляется авторский стиль. Писатель узнаваем и в либретто. Наиболее ярко интекстуальность проявляется в двух либретто Булгакова «Черное море» и «Минин и Пожарский». Так, например, произведение «Черное море» тесно соприкасается с пьесой «Бег». Это же либретто является примером использования самоиронии, фарсовости и пародии в индивидуальном стиле писателя. Либретто является некой пародией на пьесу «Бег»: одинаковая тематика, схожая расстановка персонажей, но абсолютно противоположная идейная, стилистическая, композиционная насыщенность, настолько противоположная, что вызывает ощущение нарочитости, будто сам автор играет с авторством: «Бег» – это Булгаков истинный, а «Черное море» – это Булгаков советский, если бы такой существовал. Сам факт написания либретто «Черное море» – ирония автора над самим собой, над своим положением, над тем, что он вынужден создавать бледную копию своей пьесы.

Выбор стиля также исходит из концепции произведения. Так, например, воплощению идеи о том, что социальные и национальные признаки не являются определяющими для установления наличия или отсутствия человеческих качеств, способствовало достойное изображение отрицательных персонажей (поляков, Збровского в либретто «Минин и Пожарский») или же возведение в ранг положительных тех образов, которые являются падшими с точки зрения общественной морали (Рашель из одноименного произведения).

Таким образом, стиль либретто Булгакова складывается из стиля жанрового, стиля эпохи и индивидуального авторского стиля. Преобладающее количество стилевых доминант, представленных в либретто, относится к стилю жанра и стилю эпохи. Их можно назвать количественными доминантами, которые соотносятся больше с формой, нежели с содержанием произведения. Их наличие было необходимым условием существования этих произведений, это не зависящая от авторского желания данность и предопределенность. Собственно авторские стилевые доминанты, несмотря на меньшее количество, играют ключевую смыслообразующую роль. Их можно отнести к содержательному аспекту произведения. Стиль либретто предопределен первичностью формы, а не содержания. Иными словами, замысел «подгонялся» под форму, а не наоборот.

Совмещение трех аспектов стиля, а точнее сочетание объективного и изначально заданного (жанр, тематика, пафос) и субъективного способствует созданию оригинальности, непохожести и даже некой неожиданности. Оригинальны и неожиданны эти произведения в ракурсе булгаковского творчества как несвойственный и непривычный для него жанр и в ракурсе либреттологии как тексты великого мастера.

Цитированная литература

1. Гиршман М. М. Стиль как литературоведческая категория / М. М. Гиршман. – Донецк, 1985

2. Успенский Б. А. Семиотические проблемы стиля в лингвистическом освещении / Б. А. Успенский // Труды по знаковым системам. IV. – Тарту, 1969
3. Бюффон Ж. Цитаты / Ж. Бюффон // Электронный ресурс: http://citatu.com.ua/byuffon_zh/
4. Булгаков М. А. Минин и Пожарский / М. А. Булгаков // Оперные либретто. [Составление, вступительная статья и комментарии Н. Г. Шафера] – Павлодар, 1998. – С. 24 - 49
5. Шафер Н. Г. Булгаков – либреттист / М. А. Булгаков // Оперные либретто. [составление, вступительная статья и комментарии Н. Г. Шафера] – Павлодар, 1998. – С. 3-21

Анотація

В статті розглядаються особливості стилю оперних лібрето М. Булгакова, виокремлюються основні стильові доміанти у цих творах, які поділяються на три групи: доміанти, що належать до жанрового, епохального та індивідуального стилів.

Annotation

The article is devoted to the peculiarities of the style of Bulgakov's libretti. The main style dominants are distinguished. They are divided into three groups: the dominants that refer to style of genre, epoch and author's individuality

*Стаття надійшла до редакції 08.11.2011
Статья поступила в редакцию 08.11.2011*

УДК 82-2(091):821.1.111 Стоппард

Галицкая Е.Г.

ПОЭТИКА ПЬЕСЫ Т. СТОППАРДА «ИНДИЙСКАЯ ТУШЬ»

Том Стоппард – известный британский драматург второй половины XX века, творчество которого вызывает интерес читателей, зрителей и исследователей на родине и за рубежом. В англоязычных странах исследовательский интерес к стоппардовской драме возник уже в конце 1960-х годов после появления пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». На постсоветском пространстве творчество драматурга оказалось в поле зрения литературоведов в силу объективных причин лишь в 1990-е годы и поэтому представляет сегодня широкое поле для рассмотрения, что особенно актуально для пьес 90-х годов XX века в связи с их относительной новизной. Пьеса «Индийская тушь» (Indian Ink, 1995), хотя и неоднократно становилась материалом для исследования в работах О.В. Степановой [1], Л.Л. Мармазовой [2], В.Е. Беляевой [3], Л.В. Бондаренко [4], еще не была объектом отдельного исследования и нуждается в дальнейшем более глубоком и детальном изучении. Целью данной статьи является рассмотрение поэтологического своеобразия пьесы Т. Стоппарда «Индийская тушь».

Известно, что не все исследователи причисляют художественный метод Стоппарда к постмодернистской парадигме. Так, например, В.Е. Беляева вслед за М.В. Хейвеллом соглашается с этим лишь отчасти и называет Стоппарда «гуманным постмодернистом» [3, с. 23]. Мы, опираясь на концепцию Л.Л. Мармазовой, рассматриваем пьесу «Индийская тушь» как постмодернистскую интеллектуальную драму, поэтика которой отличается постмодернистским инструментарием. Постмодернистская и экзистенциалистская философские концепции, заложенные в пьесе, опрокидываются в систему приемов основанных на децентрации, ризомности, интертекстуальности, двойном кодировании, эпистемологической неуверенности, игре. Все это находит отражение в сюжетно-композиционных особенностях пьесы.

Прежде всего следует отметить особенности хронотопа, который, по Бахтину, является одним из основных сюжето- и смыслопорождающих факторов [5, с. 398,406]. События пьесы Стоппарда разворачиваются поочередно в двух темпоральных плоскостях (30-х и 80-х годах XX века) и локализованы то в колониальной Индии, то в постколониальной Индии и Британии. При этом актуальный (более современный) и ретроспективный хронотопы находятся в динамическом взаимодействии. Ремарка, предваряющая начало сценического действия, свидетельствует о том, что эффект стирания пространственно-временных границ является сознательной авторской установкой. Стоппард указывает: «It is not intended that the stage be demarcated between India and England, or past and present. Floor space and even furniture, may be common. /Совсем необязательно, чтобы на сцене были четкие разграничения между Индией и Англией и даже между прошлым и настоящим. Площадь пола, а также мебель могут быть общими/ (перевод наш. – Е. Г.)» [6, с. 366]. Сближению хронотопов также способствует одновременное пребывание на сцене персонажей, которые представляют различные эпохи. Иногда при этом перекрестные реплики героев, принадлежащих разным историческим хронотопам, якобы «случайно» настолько логично дополняют друг друга, что могли бы стать диалогом, если бы герои слышали друг друга. Вот, например:

Pike (герой-биограф из 1980-х годов – Е. Г.) Dr Alfred Guppy had been the Crewe family doctor since the move from Derbyshire to London in 1913. His notes on FC's illness, with reference to pulmonary congestion, are first dated 1926.

Flora (событие отнесено к 1930-му году – Е. Г.) Oh, shut up!

В переводе:

Пайк. Доктор Альфред Гуппи был врачом семейства Кру с тех пор, как они переехали в Лондон в 1913 году из графства Дербишир. Его первое упоминание о болезни легких ФК приходится на 1926 год.

Флора. О-о-о, замолчи! (перевод наш – Е. Г.) [6, с. 413].

Далее становится понятно, что реплика героини касается надоедливо лающей собаки возле дома, однако, трудно избавиться от впечатления, что ей явно неприятно упоминание биографом болезни, от которой ей суждено в скором времени скончаться. Взаимодействие хронотопов также осуществляется и при помощи писем, написанных главной героиней Флорой Кру в 1930-м году и перечитываемых ее престарелой сестрой Элеонорой Суон уже в 1980-х. Сценическое время написания писем, разворачивания описанных в них событий и чтения самих писем часто совпадает, что, равно как и все вышеописанное, способствует моделированию на сцене состояния «радикальной плюральности», столь характерной для постмодернистского мироощущения. Такой «изломанный», многоуровневый, подвижный хронотоп отражает представление о мире как о хаосмосе (некая «гармонизация» мира осуществляется благодаря упомянутым виртуальным диалогам), лабиринте или ризоме, где преобладает ощущение зыбкой изменчивой реальности, в которой оказывается человек XX столетия. Кроме того, моменты сближения хронотопов постулируют снятие временных (настоящее – прошлое) и географических (восток – запад) оппозиций, иными словами – постмодернистскую децентрацию субъекта, основанную на тезисе об универсальности проблем человеческого существования. И действительно, герои стоппардовой пьесы, противопоставленные во времени и пространстве, затрагивают одни и те же темы поиска исторической и личной истины, взаимоотношений между людьми, национальной самоидентификации.

Говоря о системе персонажей в пьесе, следует отметить, что герои находятся на сцене преимущественно парами. Как правило, это мужчина и женщина, представляющие различные культуры и/или разные возрасты. Главная героиня пьесы, британская поэтесса Флора Кру, появляется то в дуэте с индийским художником Нирадом Дасом, то с британским чиновником в Индии Дэвидом Дюренсом, то с индийским Раджой. Пожилая сестра поэтессы, Элеонора Суон, большую часть сценического времени проводит за чаепитием с молодым индусом Энишем Дасом или с американским биографом Элдоном Пайком. Такая парность (то оппозиционная, то изоморфная/параллельная) также актуализирует постмодернистскую децентрацию и в плане приёма восходит к

экспрессионистской немецкой драме, где каждая психологическая и/или социальная ипостась героя была представлена на сцене отдельным актёром. В случае изоморфности здесь также можно говорить об экзистенциалистской установке на интересубъективацию. Некоторые пары (например, Элеонора Суон и Элдон Пайк) сохраняют непреодоленные и потому напряжённые субъектно-объектные отношения до конца пьесы, а некоторым (Флоре и Дасу, Элеоноре и Энишу) удается под покровом лунного света и тайны хотя бы на мгновение слиться с Другим в акте понимания.

Интеллектуальность стоппардовской драмы «Индийская тушь» напрямую связана и с интертекстуальностью, которая становится одним из мощных смыслообразующих механизмов пьесы. Чем выше степень культурной компетенции читателя/зрителя, тем больше у него возможностей обнаружить и дешифровать многочисленные интертекстуальные коды. Интертекстуальный аспект представлен в пьесе Стоппарда «Индийская тушь» довольно широко. Среди наиболее значимых интертекстуальных источников мы назовем индийскую мифологию и эстетику (миф о Радхе и Кришне, учение о расе), роман Э. М. Форстера «Путь в Индию» (*A Passage to India*), поэзию Р. Киплинга, стихотворение П. Б. Шелли «Озимандия» (*Ozymandias*), роман британской художницы и писательницы Э. Иден «Путешествие по стране» (*Up the Country*), а также культурно-исторический контекст. Посредством интертекста усложняются и углубляются образы главных персонажей пьесы, равно как и ключевые образы тайны, любви, луны и сети. Кроме того, интертекст участвует в воссоздании ризомной картины мира, где нет ничего окончательного и однозначного.

Интеллектуальность постмодернистской драмы Стоппарда «Индийская тушь» проявлена также благодаря игре и двойному кодированию. Игра реализуется в пьесе на уровне ситуативных парадоксов, вскрывающих коммуникативные нестыковки, основанные на ментальных различиях. Велико, например, осуждение Нирадом Дасом того факта, что сестра Флоры находится в отношениях с женатым мужчиной и ждет от него ребенка. Однако недвусмысленная связь замужней пастушки Радхи с богом Вишну преисполнена для Нирада сакральным смыслом. На вербальном уровне игра воплощается в игре слов и смыслов, также имеющих

«двойное дно», демонстрирующих многомерность или, иными словами, ризоморфность языка, человеческой культуры и сознания. Вот один из наиболее иллюстративных примеров. После оживленного спора с Нирадом Дасом у Флоры Кру случается приступ удушья, что заставляет ее принять душ и обнаженной лечь в постель, защищенную антимоскитной сеткой. Дас располагается на стуле рядом с кроватью, что побуждает Флору задать вопрос: «**Flora** ... Can you see me through the net from over there? **Das** Barely. **Flora** Is that no or yes? / **Флора** ... Видно ли Вам меня оттуда из-за сетки? **Дас** Едва. **Флора** Это «да» или «нет»?»/ (перевод наш. – Е. Г.)» [6, с. 427]. Слово «сетка» в данном контексте может обозначать конкретный предмет, а может выступать экзистенциальным символом, знаменующим невозможность адекватного контакта между двумя «я», одиночество и разобщенность людей. Вопрос Флоры: «Видно ли Вам меня оттуда из-за сетки?» может быть истолкован в связи с этим, как: «Сможете ли вы понять меня как человек человека или как мужчина женщину или как индус британку?» Между Флорой и Дасом, как и между людьми вообще, существует множество преград, оплетающих героев, как сеть, и препятствующих взаимопониманию. Флора Кру обращена на христианских традициях викторианского Запада, а Нирад Дас – на тонких, основанных на чувстве, восточных традициях. К тому же каждый герой имеет свой уникальный жизненный опыт и принадлежит противоположному полу, что также вызывает определенные коммуникативные затруднения. Здесь можно говорить и о форстеровской аллюзии, развиваемой в вышеупомянутом романе как идея сети, в данном случае – символе господства Британии над Индией, что вполне возможно, учитывая неоднократные споры героев на политическую тематику. Ответ Даса на вопрос Флоры «barely» также может означать и «едва», и «еле-еле», и «вполне», и «абсолютно». А как сочетание адъектива «bare» с наречеобразующим суффиксом «-ly» слово может иметь перевод «голо». В итоге, остается загадкой, видит ли Нирад Флору еле-еле, абсолютно, или же он видит ее обнаженность. Выраженный головной, спекулятивный характер игры проявляется, как видим, на мельчайших поэтологических уровнях – от сюжетно-композиционного до вербального.

Игра также подпитывает концепцию децентрации, так как демонстрирует неуспокоенность мира, невозможность определения единого центра. Игра с несостоявшимися научными исследованиями воплощается в образе биографа Элдона Пайка, который путем скрупулезного накопления фактов безуспешно пытается разоблачить все тайны и загадки жизни главной героини. Игра продолжает расшатывать сциентистскую модель мира, которая больше не способна адекватно объяснять тайны человеческого бытия (ср.: эпистемологическая неуверенность). Взамен предлагается иррациональная концепция постижения действительности, основанная на чувстве и искусстве. Именно в кратковременные моменты максимального сближения двух человеческих «я» герои стоппардовской пьесы создают произведения искусства, будь то картина или стихотворение.

Таким образом, поэтологический анализ сюжетно-композиционных особенностей пьесы Т. Стоппарда «Индийская тушь» дает нам все основания заключить, что пьеса не только отражает постмодернистское мировидение с присущими ему характеристиками, но и обладает всеми признаками интеллектуализма.

Цитированная литература

1. Степанова О.В. Пьесы Т. Стоппарда 1990-х гг.: своеобразие пространственно-временной организации / О.В. Степанова // Известия Уральского государственного университета. – 2006. – № 41.
2. Мармазова Л.Л. Поетика постмодерністської інтелектуальної драми Т. Стоппарда: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Л.Л. Мармазова. – Дніпропетровськ, 2006.
3. Беляева В.Е. Принципы поэтики драматургии Тома Стоппарда: автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литература народов Европы и Америки)» / В.Е. Беляева. – М., 2007.

4. Бондаренко Л.В. Интеллектуальна драма Тома Стоппарда у культурно-історичному та літературному контексті: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Л.В. Бондаренко. – Сімферополь, 2009.
5. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975.
6. Stoppard T. Indian Ink / T. Stoppard // Stoppard T. Plays. – V.5 – L., 1999.

Анотація

В статті розглядаються особливості поетики п'єси Т. Стоппарда «Індійські чорнила». Доводиться, що п'єса належить до постмодерністської парадигми, що актуалізується у численних прийомах на всіх сюжетно-композиційних рівнях твору. Розглядаються деякі риси розумової спекуляції (інтертекстуальність, багаторівнева гра), що дає підстави для визначення п'єси як постмодерністської інтелектуальної драми.

Summary

The article deals with the peculiarities of poetics of Tom Stoppard's play Indian Ink. It is being proved that the play belongs to postmodernist paradigm which reveals itself in manifold features on all levels of the plot and the composition. Some aspects of mental speculation (like intertextuality, play on different levels) are studied which gives all the grounds for rating the play as postmodernist intellectual drama.

Стаття надійшла до редакції 15.10.2011
Статья поступила в редакцию 15.10.2011

УДК 82.02.09

Кошин Е.

МАКГАФФИН ХИЧКОКА В ФИКЦИОНАЛЬНОМ ДИСКУРСЕ

Под фикциональностью дискурса современные исследователи понимают «не столько факт вымышленности референтов, о которых говорится в дискурсе, сколько свойство самого дискурса — его определяющую *способность* к художественной репрезентации и, соответственно, к «вымыслообразованию» (термин В. Изера)» [1, с. 3]. Изучение единиц фикционального дискурса, в рамках которого генерируется вымысел как ген сюжета и основа художественной повествовательности, возможно в рамках двух подходов. Семантический подход изучает роль референции и природу фикциональных сущностей. Прагматический подход фокусируется на производстве и восприятии вымысла — в частности, на деятельности образования вымысла, включая конвенции и интенции. В рамках данной работы нами предпринята попытка применить оба подхода для рассмотрения макгаффина как трансмедийного и трансисторического явления, представляющего собой особую теоретическую проблему.

1

Термин «макгаффин» в широкий оборот ввел кинорежиссер Альфред Хичкок. Под макгаффином обычно понимают предмет, вокруг обладания которым строится фабульная сторона произведения (как правило, но не обязательно, развлекательного нарратива). Это своего рода механическая формула для конструирования сюжета: завязка построена на поисках того или иного предмета, о котором по ходу действия в драматических перипетиях зачастую забывают. В интервью Трюффо Хичкок называет макгаффин своего рода дыркой от бублика: «Макгаффин — это ничто» [2, с. 73] (MacGuffin is nothing at all). Классический пример Макгаффина встречаем в фильме Хичкока «Иностранный корреспондент». Главному герою нужно узнать содержание одного тайного пункта в голландско-бельгийском договоре. Все

приключения главного персонажа связаны с достижением им этой цели. Но что это за договор, зачем он нужен, что там за секретный пункт — в эти «ненужные мелочи» зрителя не посвящают.

Термин возник из анекдота. В поезде едут два человека. Один спрашивает: «Что это там, на багажной полке?» Второй отвечает: «О, это Макгаффин». — «А что такое Макгаффин?» — «Это приспособление для ловли львов в горах Шотландии». — «Но ведь в горной Шотландии не водятся львы!» — «Ну, значит, и Макгаффина никакого нет». Альтернативные варианты концовки: 1) «Ну и это не Макгаффин!». 2) «Видишь — сработало!». Прочтем все версии вместе: объект является ничем, это «совершенное ничто», на самом деле, это не Макгаффин, но он работает. Он не объясняет финал, он на самом деле не делает ничего кроме как, возможно, **отвлекает** реципиента, в то время как он хочет понять его значение. Иногда его даже не показывают. Трюффо замечает, что «Макгаффину нет нужды быть важным или серьезным, и даже предпочтительно, чтобы он обернулся чем-нибудь тривиальным и даже абсурдным» [2, с. 74]. Верификация Макгаффина происходит с помощью **принципа взаимозаменяемости**. К примеру, в истории с грабежом Макгаффин может быть равно как Моной Лизой, так и бесценным бриллиантом. Остальная история (т.е. сюжет кражи) останется такой же. Итак, макгаффин — это «ничто», пустое место, чистый повод, единственная роль которого состоит в том, чтобы привести историю в движение. Это — чистая видимость: сам по себе он решительно неважен и отсутствует в силу структурной необходимости; его обозначение саморефлексивно и заключается в том, что он имеет значение и жизненно необходим для персонажей.

Макгаффин присущ не только кинематографу, но и многим другим нарративам — видеоиграм, мифологии, комиксам и, конечно, произведениям художественной литературы. Абсурдная деталь, необходимая персонажам, существовала в фикциональных дискурсах задолго до Хичкока. Макгаффином можно считать неизвестных масштабов наследство Федора Карамазова, 12 стульев у Ильфа и Петрова, несущий изобилие чудо-предмет Сампо в «Калевале», кольцо Нибелунгов у Вагнера и многое другое. Яркий пример литературного Макгаффина — тувелька Золушки. В полночь все дары феи исчезают: карета превращается в тыкву, кучера — в мышей. Тувелька же остается (и теряется) лишь для

того, чтобы запустить историю в движение, читатель не обращает внимания на логическую неувязку. «Бессмысленно пробовать постичь природу Макгаффина логическим путем, она неподвластна логике» [2, с. 73], — утверждает Хичкок.

2

Разговор о макгаффине как **трансмедийном** явлении требует прояснения генетической общности кино и литературы. Чуть более чем столетний диалог кинематографа и литературы обеспечил в рамках двух медиа взаимопроникновение как содержательных моментов (в том числе, на уровне готовых нарративов — в случаях экранизации литературных произведений и новеллизации фильмов), так и формальных приемов (например, использование монтажного принципа в литературе). Осмысление этой связи оказывается зависимым в тот или иной момент времени от художественных и теоретических тенденций, а также от технического прогресса. Так, Ю. Тынянов провозглашает немой еще кинематограф искусством «абстрактного слова» в противовес театру, который «строится на цельном, неразложенном слове (смысл, мимика, звук)» [3, с. 322]; кроме того, он выделяет в качестве значимых характеристик кинематографа его бесцветность (бескрасочность) и плоскостность [3, с. 334-336]. Появление звука, цвета и объема деактуализирует подобные рассуждения. Отметим, что в кинематографических студиях формалистов литература выступает как источник аналогий, более того, формальные приемы кино (как заимствованные из литературы, так и непосредственно кинематографические, такие как «наплыв») называются здесь «словами». Тем не менее, Шкловскому, Эйхенбауму и Тынянову не удалось создать непротиворечивую грамматику киноязыка — лингвистические методы не смогли преодолеть визуальность кино*.

В позднейшее время Ю. Лотман склонен рассматривать кино уже как «некоторый образец для метаязыковых механизмов современной культуры» [4, с. 148], отмечая способность киноязыка

* О попытках построения теории кино русскими формалистами см.: Левченко Я. Контуры ненаписанной теории: кинематографический сюжет русских формалистов. – Новое литературное обозрение. – 2008. – № 92.

«объединять два семиотических полюса — уровень семиотизированных вещей и уровень наиболее развитого и усложненного семиозиса» [4, с. 150]. Указанный «уровень семиотизированных вещей» принадлежит фикциональному миру как фильма, так и произведения литературы, выражаясь в иконических знаках в кино и в слове в литературе. Литературу и кино роднит, прежде всего, нарративность: как утверждает Ю. Лотман в книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», «динамический нарративный (повествовательный) текст, который... осуществляется средствами изображений, зримых иконических знаков, составляет сущность кино» [5, с. 38]. «Семиотизированные вещи», описываемые словами или изображенные иконическими знаками, являются единицами фикционального дискурса. Макгаффин в таком случае следует обозначить как явление переходное (трансмедийное), которое сходным образом функционирует в фикциональном дискурсе фильма и литературного произведения.

Возникший в фильмах Хичкока в 30-е годы, макгаффин адекватен модернистской поэтике абсурда. Однако явление макгаффина в текстах, охватывающих и мифологию, и современную литературу, и драматургию Шекспира*, позволяют нам предположить, что макгаффин — явление не только трансмедийного, но и **трансисторического характера**. Макгаффин, по-видимому, **имеет мифологический генезис**. Его можно рассматривать и как церемониальный предмет в ритуальной мистерии, и как предмет, за которым отправляется в путешествие герой мифа. Буквально каждый подвиг Геракла — это поиск или добыча макгаффина (шкура Немейского льва, яблоки Гесперид). В Эпосе о Гильгамеше герой собирается отметить свою дружбу с

* А. Митта считает макгаффином снадобье монаха Лоренцо, которое на сутки превратило Джульетту в подобие хладного трупa. Абсурдно само лекарство, позволяющее человеку не дышать сутки. Тем более, во времена Шекспира. Бернард Шоу сказал о Шекспире: «Когда вам что-то кажется нелогичным, забудьте о логике, слушайте музыку». См.: Митта А.Н. Кино между адом и раем. – М., 2005. – С. 426-427. Также Маржери Гарбер вводит понятие «шекспировского макгаффина» для обозначения отношений с текстами Шекспира критиков и редакторов. См.: Marjorie B. Garber. Quotation marks. – New York, 2003. – pp. 147-176

Энкиду походом в кедровую рощу и убийством стражника Хумбабу. Цели этого похода нет логического обоснования даже в контексте эпоса*.

Сомнительно, что к исторической изменчивости макгаффина можно подходить по-дарвиновски. Более того, маловероятно, что макгаффин как явление вообще подвергается каким-либо изменениям вплоть до осмысления его как теоретического понятия. Оформление макгаффина как научной реальности открывает дорогу смысловым играм и флуктуациям. Употребление этого понятия в различных областях гуманитарной мысли становится возможным в непрямом значении (в психологии и философии), а также в пародийном контексте непосредственно в художественной нарративной практике**. Здесь, по-видимому, происходит процесс обратной связи явления и понятия, рождающегося и развертывающегося в определенной речевой практике, аналогичный примененному Мишелем Фуко в «Истории сексуальности» [6, с. 11-13].

3

Прагматический подход к макгаффину как к вымышленной сущности требует некоторых дополнительных пояснений. Согласно Д. Серлю, прагматическая граница фикционального дискурса определяется авторским намерением производить высказывания, которые по своей форме являются утверждениями, будучи по сути мнимыми утверждениями, создающими видимость речевых актов, которые на самом деле не совершаются: «иллюзии, притворно совершаемые говорящим и составляющие художественное произведение, оказываются возможными вследствие

* Логично предположить, что нам просто неизвестны некоторые факты мифологического или сакрального характера, позволяющие обосновать данную цель. Тем не менее, с точки зрения «неискушенного» современного читателя перед нами классический макгаффин.

** Так, в романах о Гарри Поттере макгаффин используется и как сюжетный прием (философский камень, дары смерти), и как пародийный референт телевизионно-кинематографической реальности – ведущего прогноза погоды Роулинг неспроста именует Джоном МакГаффином, апеллируя к осведомленному (взрослому) читателю.

существования набора конвенций, которые приостанавливают нормальное действие правил, связывающих иллокутивные акты и мир» [7]. Возражая Серлю, Ж. Женетт указывает на иллокутивную серьезность мнимых речевых актов [8, с. 487-494]. Эти подходы Т. Павел называет сегрегационистскими, т.е. «характеризующими содержание фикциональных текстов как чистое воображение вне значения истинности» [9, с. 11]*. Они основываются на атомарном понимании текста, который распадается на автономные и сохраняющие свой коммуникативный статус составляющие.

Адекватность приложения понятия «притворства» по отношению к макгаффину неочевидна. Трансмедийность (и потому иконичность) макгаффина вступает в противоречие с теорией речевых актов, В силу принципа взаимозаменяемости макгаффин достаточно легко обнажает свою вымышленную природу. Даже если верно сказать, что создатель вымысла притворяется, что делает что-то (например, производит серьезные утверждения), автор/исполнитель не может делать это изолированно. Адекватный подход должен признавать, что включена аудитория, потому что только реципиент способен распознать макгаффин. Другой вопрос заключается в том, что читатель не заинтересован в обнажении приема, макгаффин помогает ему идентифицировать себя с персонажем. Вспомним Хичкока: «Значение имеет лишь одно: чтобы планы, документы или тайны в фильме казались для персонажей необыкновенно важными. А для меня, рассказчика, они никакого интереса не представляют» [2, с. 73]. Именно поэтому макгаффин чрезвычайно важен и для читателя. Согласно Серлю, референция в фикциональном дискурсе может быть как мнимой, так и реальной. Если макгаффин и существует в нашей актуальной реальности, его семантическая пустота и возможность заменить на другой макгаффин дезавуируют референцию.

Более тонкий подход в рамках прагматики фикции предлагает К. Уолтон. Он отрицает притворство, в частности, потому что этот термин предлагает одностороннее действие со стороны создателя вымысла. Вымысел по существу – общая деятельность, включающая аудиторию нарратива так же, как и его создателя,

* Здесь и далее перевод англоязычных источников мой – *Е.К.*

деятельность, которую Уолтон считает более подходяще назвать «игрой понарошку» (make-believe). Он также отрицает утверждение Серля о том, что вымысел — это материал лингвистического притворства: для знака в любом медиа, «быть фикциональным — означает выполнять функцию реквизита в игре в «понарошку»» [10, с. 106]. В качестве парадигмы такой игры Уолтон берет детскую игру, использующую реквизит (кукла воображается живым ребенком, а игрушечное ружье — настоящим), который является «генератором фикциональных истин» [10, с. 37]. В том числе в понятие «реквизит» включены автор и читатель, которые оказываются репрезентациями себя же в игре [10, с. 210-215].

Описание макгаффина в качестве «реквизита» вполне легитимно. Людический характер Макгаффина очевиден. Он проявляется, во-первых, как то, **ради чего играют**, как цель выигрыша или как **приз**, ставка, заклад, который можно получить за игру. Во-вторых, Макгаффин сам может быть **игровым объектом**, в манипуляциях с которым и состоит цель игры. Подход Уолтона ценен тем, что позволяет учитывать трансмедийность макгаффина — понимание вымысла Уолтоном тождественно для всех репрезентационных искусств.

4

Статусная проблематика единиц фикционального дискурса предполагает наличие онтологической границы. Так, фикциональные единицы замкнуты в пределах сообщения и не могут быть вынесены в сферу реальности, так как вне данного сообщения они не имеют смысла. Сегрегационизму Серля и Женетта Т. Павел противопоставляет интеграционизм, «который провозглашает, что нельзя провести границу между фикциональными и нефикциональными описаниями актуального мира» [9, с. 11]. В рамках семантики фикции подобное определение касается, прежде всего, теории возможных миров, современной адаптации понятия Лейбница, разработанной в рамках аналитической философии. В 1970-е группа теоретиков ([9], [11], [12]) предложили методологию возможных миров для решения литературных проблем.

В основе теории лежит идея о том, что реальность – это вселенная как сумма воображимого, составленная из множества отдельных элементов, иерархически структурированная оппозицией центра системы («реальный мир») и всех остальных членов набора («возможные миры»), соединенных с центром «отношением достижимости». Согласно Д. Льюису, «актуальный мир» обозначает «мир, в котором я расположен», а все возможные миры являются актуальными с точки зрения их обитателей [13, с. 48-52].

Теория возможных миров позволяет иначе взглянуть на вопросы истины в произведениях литературы без сведения текстов к репрезентации реальности (точнее, к классической теории мимесиса как подражания). Фикциональные утверждения автоматически истинны в своем собственном фикциональном мире в силу конвенции, которая придает декларативный смысл фикциональным утверждениям: за исключением того, что автор текста полагает ненадежным, фикциональный текст дает воображаемое существование мирам, объектам и положениям дел просто описывая их. Таким образом, фикциональный текст устанавливает новый актуальный мир, который навязывает свои законы читателю и определяет собственный горизонт возможностей. Льюиз формулирует условия истины для утверждений о вымысле следующим образом: «Предложение вида “В художественном произведении f ” истинно нетривиальным образом тогда и только тогда, когда какой бы мир W ни был одним из миров коллективных представлений сообщества, в котором возникло f , существует некоторый мир, в котором f рассказывается как достоверный факт и f является истинным и который отличается от мира W , если взвесить все различия, меньше, чем любой мир, в котором f рассказывается как достоверный факт и f не является истинным. Оно истинно тривиальным образом тогда и только тогда, когда не существует возможных миров, в которых f рассказывается как достоверный факт» [13, с. 64].

Этот анализ влечет за собой «принцип минимального отклонения» (Райан), фундаментальный для феноменологии чтения, утверждающий, что когда читатель конструирует фикциональный мир, он заполняет пробелы в тексте исходя из подобия фикционального мира своей экспериментальной

реальности. Принцип минимального отклонения предполагает, что фикциональные миры, как и возможные, – онтологически полноценные сущности: каждое предположение *p* в равной степени истинно или ложно в этих мирах. Согласно читательскому воображению, неразрешимые предположения оказываются пропущенной информацией, а не онтологической неполнотой [11, с. 48-60].

Долезель, однако, рассматривает незавершенность как отличительную черту фикционального существования: заполняя пробелы, читатель сводит онтологическое разнообразие в фикциональных мирах к единой структуре. Заполнение пробелов нейтрализует эффект стратегий показывания и упрятывания, регулирующих раскрытие нарративной информации [12, с. 169-172]. Несущественно, к примеру, что визуальная информация и фамилия героя умалчиваются в «Процессе» Кафки.

5

Для того чтобы охарактеризовать макгаффин как фигуру художественной незавершенности, семантической лакуны, важно понять референциальный механизм макгаффина. Для этого необходимо сравнить его с другими объектами (сущностями) фикционального мира, которые «не сводимы к единственному смыслу на уровне восприятия», но «вовлечены в «круговорот» смыслов и через коннотацию соотносятся со множеством значений, которые... [читатель] «прикладывает» к нему» [14, с. 206]. Объект функционирует как означаемое, поэтому материальная часть (означающее) и значение (референт) самостоятельного интереса не представляют.

Любой фикциональный объект включается в общий процесс фикционализации (процесса порождения вымысла). Этот процесс в зависимости от разницы значений объекта в фикциональном мире и всех возможных и фикциональных мирах (включая актуальный) может быть, во-первых, *нейтральным (Ноль-фикциональность)*: означаемое равно референту. В данном фикциональном мире объект не приобретает новых смыслов, но означает единичный объект из класса таких же объектов во всех адекватных мирах. У Чехова: «Митя надел фуражку с кокардой». Объект имеет

эстетическую ценность или в ряду других объектов в комплексном объекте-системе с иным типом фикциональности, или если они имеют эстетическое значение в актуальном мире или других фикциональных мирах (трансфикциональность). *Метафорическая фикциональность (Плюс-фикциональность)* создает новый объект «по сходству». Означаемое больше референта; объект приобретает новое значение (выражает незнакомое) или совокупность значений. Так, платок Дездемоны выступает метафорой любви.. *Метонимическая фикциональность (Минус-фикциональность)* создает объект по смежности. Означаемое меньше референта или заменено другим означаемым. Объект референтен другому объекту или ряду объектов. Так, «знаки Зодиака» у Заболоцкого в синекдохической логике *pars pro toto* — это все звездное небо, космос или часть космоса.

Макгаффин — радикальный частный случай метонимического объекта. Нам почти никогда не известно содержание Макгаффина, он — возвышенное идеальное означающее за пределами письма. С. Жижек констатирует: «Макгаффины означают только то, что они означают, они означают означивание как таковое, действительное их содержание не имеет значения. Они одновременно находятся в самом центре действия и совершенно не имеют к нему никакого отношения; высшая степень значения — то, за чем гонятся все на свете — совпадает с отсутствием значения» [15, с. 40]. Сам объект — это исчезающая точка, пустое место; ему не нужно, чтобы его показывали, достаточно словесного напоминания о нем. Жижек считает Макгаффин примером *objet petit a* Лакана, который есть «пустота, функционирующая как объект желания» [16, с.80], запускающий метонимическое скольжение, вызванное нехваткой реального и подверженное всевозможным интерпретациям, так как в конечном итоге оно совпадает с собственной интерпретацией. Здесь происходит «переход от одного означающего к другому, бесконечное производство новых означающих, которые ретроактивно наполняют смыслом предшествующую цепь» [15, с. 237].

Эту семантическую рекурсивность можно считать одной из важнейших характеристик макгаффина как творчески осознанной незавершенности, на уровне композиционной формы сознательно оставляющей возможность интерпретации, но при этом

являющейся на уровне фикционального мира онтологически полной (завершенной) сущностью. Потому что с точки зрения «актуального мира» мир вымысла является созданным дискурсом не-актуальным возможным миром, наполненным онтологически неполными (незавершенными) сущностями, но с точки зрения читателя, вовлеченного в текст, текстуально актуальный мир реален в воображении, и фикциональные объекты являются, таким образом, сущностями онтологически полными.

Понятие макгаффина предлагает иную оптику в противовес традиционным подходам к интерпретации произведений художественной литературы. Семантическая пустота макгаффина очевидно вступает в конфликт с теми методами, которые направлены на поиск «смысла» в произведении. Макгаффин, наряду со сходными феноменами, по сути, легитимизирует Т. С. Элиот в «Назначении поэзии» (предварительно оговаривая тщетность поиска смысла в поэзии): «Основная функция «значения» стихотворения, в обычном смысле, может (так как здесь опять-таки речь идет не о всей поэзии, а лишь о некоторой ее части) заключаться в том, чтобы поддерживать отвлеченное и спокойное состояние читателя в то время, пока стихотворение оказывает на него свое действие: так же, как воображаемый грабитель всегда имеет при себе хороший кусок мяса для сторожевого пса» [17, с. 145].

Цитированная литература

1. Черкасов Р.В. Фикциональный дискурс в литературе: проблема репрезентации./Р.В.Черкасов – Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2007.
2. Трюффо Ф. Хичкок/Ф. Трюффо. – М., 1996.
3. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино./Ю.Н.Тынянов. – М., 1977.
4. Лотман Ю.М. Место киноискусства в механизме культуры // Труды по знаковым системам./Ю.М.Лотман – Вып. 8. – Тарту, 1977.
5. Ю. М. Лотман. Семиотика кино и проблемы киноэстетики/Ю.М.Лотман. – Таллин, 1973.
6. Каллер Д. Теория литературы. Краткое введение. – М., 2006.

7. Дж. Сёрль, Логический статус художественного дискурса // Логос. Философско-литературный журнал. – 1999. - № 3 (13).*
8. Женетт Ж. Вымысел и слог (Fictio et dictio) //Ж. Женетт Фигуры: В 2 т. — Т. 2. — М., 1998.
9. Pavel T. Fictional Worlds. – Cambridge, Mass., 1986.
10. Walton K. Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts. – Cambridge, Mass., 1990.
11. Ryan M.- L. Possible Worlds. Artificial Intelligence and Narrative Theory. – Bloomington, 1991.
12. Dolezel L. Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds. – Baltimore, 1998.
13. Льюиз Д. Истинность в вымысле //Логос. Философско-литературный журнал. – 1999. – № 3 (13).
14. Пави П. Словарь театра. – М, 1991.
15. Жижек С. То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока)/С.Жижек – М., 2004.
16. Жижек С. Возвышенный Объект Идеологии/С. Жижек – М., 1999.
17. Элиот Т. С. Назначение поэзии — М., 1997.

Анотація

Стаття присвячена дослідженню терміну «макгаффі́н» - предмет, що будує фабульну сторону роману , та його функції у фікціональному дискурсі художнього твору.

Annotation

The article investigates the term "makhaffin", as a subject that constructs fable side of the novel and its function in fictional discourse of art.

*Стаття надійшла до редакції 06.12.2011
Статья поступила в редакцию 06.12.2011*

РАЗДЕЛ 3 - ЭССЕ

Мартынова Т.

**ЭТИКА КОНЦЕПТУАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ
ФИЛОЛОГА XXI ВЕКА**

*Ведь я – сочинитель,
Человек, называющий всё по имени,
Отнимающий аромат у живого цветка.*
А. Блок

В данной статье мы попытаемся рассмотреть и прояснить давно знакомые фундаментальные понятия, необходимые для самосознания Филолога: филология XXI века – какая она? Что значит концептуальное мышление филолога? Какими мнениями и знаниями о действительности наполнена эта непрерывно конструируемая система сегодня? Какова этика филолога XXI века? Есть ли в ней необходимость в век «семантической амнезии», «конца искусства», «торжественных и печальных похорон авторства», безнадежно ушедшего целого художественного высказывания? Должна ли филологическая мысль скитаться в поисках смысла собственной смерти, горько оплакивать потерю целостности слова и художника, как демиурга, как мастера?

Вопросы громоздятся один на одном, безостановочно, они влекут и порождают друг друга. Постараемся уловить то хрупкое мгновение, когда вопрос еще не достаточно определен, чтобы лицемерие ответа не прокралось под маской вопроса, и его голос тайком не прозвучал в самом синтаксисе вопроса. Вернемся к началу, т.е к истории вопроса: «Филология – служба понимания». Филология – Любовь к Знанию, Любовь к Слову, или Любословие. Система знаний о тексте, способах его толкования и интерпретации, необходимых для научной работы над письменными памятниками – формой общественного сознания, хранилищем человеческого опыта, интуитивно-художественного, эмоционально-художественного понимания себя и мира. Филология помогает преодолеть «лоскутной язык» чужого опыта,

чужого контекста. Раскрыть глубину и смысл текста. Не абстрактные процессы, а человеческое понимание и переживание происходящих событий. Главное что бы удовольствие от чтения, эмоциональный всплеск и разрядка, удивление от познания нового, от расширения сферы чувственного опыта – одним словом классический катарсис не был подменен обобщенным гедонизмом.

Литература – это не только искусство слова, это искусство преодоления слова, приобретения словом особой «легкости» от того, в какие сочетания входят слова. Над всеми смыслами отдельных слов в тексте, над текстом витает еще некий сверхсмысл, который и превращает текст из простой знаковой системы в систему художественную. Сочетания слов, а только они рождают в тексте ассоциации, выявляют в слове необходимые оттенки смысла, создают эмоциональность текста

Задача филолога – объяснить эту магию слов. Понимание текста есть понимание всей стоящей за текстом жизни своей эпохи, поэтому филология есть связь всех связей. Она нужна текстологам, источниковедам, историкам литературы и историкам науки, она нужна историкам искусства, ибо в основе каждого из искусств, в самых его «глубинных глубинах» лежат слово и связь слов. Она нужна всем, кто пользуется языком, словом, слово связано с любыми формами бытия, с любым познанием бытия: слово, а еще точнее, сочетания слов. Отсюда ясно, что филология лежит в основе не только науки, но и всей человеческой культуры. Знание и творчество оформляются через слово, и через преодоление косности слова рождается культура.

С. С. Аверинцев считал, что филология «самозаконная форма знания, которая определяется не столько границами предмета, сколько подходом к нему», она - единство гуманитарных дисциплин, «изучающих духовную культуру человека через языковой и стилистический анализ письменных памятников». Филология «вбирает в свой кругозор всю ширину и глубину человеческого бытия, прежде всего бытия духовного», «служит самопознанию культуры». Она помогает понять человеку Другого, и через это иную культуру, другое пространство и время. Предмет филологии – «весь человеческий мир, но мир организованный и увиденный через текст».

М. М. Бахтин указывал на то, что надо понимать текст, как его понимал автор данного текста. Но понимание может быть и должно быть лучшим. Могучее и глубокое творчество во многом бывает бессознательным и многоосмысленным. В понимании оно восполняется сознанием и раскрывается многообразием смыслов. Таким образом, понимание восполняет текст: оно - активно и носит творческий характер. Творческое понимание продолжает творчество". Итак, основными категориями филологического дискурса являются текст и смысл. Филология есть служба понимания и помогает выполнению одной из главных задач человека – понять Другого, не превращая его ни в поддающуюся «исчислению» вещь, ни в отражение собственных эмоций. Эта задача стоит перед каждым отдельным человеком, но также перед каждой эпохой, перед всем человечеством. Филология призвана помочь человеку обрести себя, свое Слово, а значит и свое лицо.

Первый дар, первый завет данный Богом человеку – давать имена всем и всему, что сотворил Господь. Давать имена – это онтологическое призвание человека. Дать Имя – это значит постичь сущность. Что бы постичь сущность, необходимо всмотреться вслушаться в глубину. Поэт – это сосредоточенное вслушивание в слово. Поэзия – словесное оформление молчания. Это рамка вокруг. Главный принцип ученого: «миро-воз-зрение - силиться взирать на мир, а не на методологические экраны». Филолог стремится к постижению человека в истории и динамике становления, понимания себя и мира... и Слова в его человеческом и божественном содержании.

«Филолог – важный человек современности, нужнейший современности человек, говорящий о «высшей математике гуманитарных наук», как об уровне мало еще достигнутом» - говорит С. С. Аверенцев. И своей жизнью явивший нам такой пример. Он простыми чертами описывал духовные эпохи и основные духовные принципы, направления жизни человеческой от тех до наших времен. Историческое и Вечное – дар так увидеть и так сказать, близко понятно. Кратчайшие обоснования, конгениальное высказывание в двух словах об огромных вещах.

«Чтобы быть услышанным...слух должен быть подготовлен. Глухое и сложное время. Размер человека, дающего свое имя

эпохе...» - наставляет нас С.С. Аверинцев. Как же нам, филологам XXI века помочь себе и Другому понять, увидеть ловушки современного мировоззренческого кризиса, в концепции которого лежит мир как действительность лишенная смысла, лишенная логики, мир как нагромождение случайностей, фрагментарностей, тотальной иронии...? Как вернуть «литературе после литературы» утерянную ценность слова. Слово осталось, а его наполнение сильно изменилось, и неоспоримый дар слова - изображать и организовывать пространство – остался, но слишком в искаженном виде. Анекдотичность, нарушение норм и гармонии стало «естественным» течением жизни. А творчество, как восстановление симметрии и равновесия погрузилось в иллюзию самопредставления. Культ личности, одержимой «творческим» проектом под названием «презентация себя». Все хотим быть великими, потому что не умеем быть нормальными.

Основные задачи Филологии, как проявляющего смысл и истину в смене мировоззрений, которые ставились в момент ее рождения: придать, вернуть к совершенному состоянию «исказившийся» текст, прошедший сквозь историческую обработку критикой, рецензиями и примечаниями, а также создать единое точное толкование текста. Эти классические задачи, вместе с ростом рефлексии над словесным творчеством, дополнились пониманием и выявление приемов языка, художественного слова, раскрытием смысла образной системы автора, «тайны мастерства». Филология пониматься как наука о Духе, изучающая духовное развитие, духовный опыт человечества. Текст, язык, слово рассматривается как передача различных видов опыта восприятия мира другому человеку путем создания образов внутреннего мира, основанных на чувственных восприятиях, возникающих в ответ на слышимые или читаемые слова, видимые изображения и осязаемые предметы.

В момент рождения Филологии, когда было написано первое произведение или «сказано первое слово», текст и слово были сакральны. Все что говорилось, а тем более писалось – это священо, это диалог человека с Богом, даже скорее слушание. Чело-Век вслушивался во Вечность и пытался расслышать возвещающую Истину с Небес, поэтому и толкования текстов было сакрально, необходимо для более здорового понимания «словес

Бога», Откровения, и адекватного их исполнения. От этого зависела успешность развития человека.

Со временем, человек, обогащаясь понятиями и образами начал все более и более говорить сам, чем слышать Другого. На первых этапах это было необходимо как процесс становления самосознания, обретение своего слова, своей речи. К концу XX века человек так выговорился, что потерял всякую ценность слова, значимость, авторитет. Все стало известно, все стало не важно, все превратилось в кич, пародию на саму пародию. Появилась огромная масса теорий, систем и концепций не только по поводу «смерти Бога», но уже и смерти, автора, читателя...человека. Сейчас, в XXI речь потеряла свою идентичность, она теперь не рождена в глубинах личного сознания, это социальное Нечто или Ничто, которое вливается в умы и уши людей и правит балом, т.е их жизнью.

Конечно, индивидуальное сознание существует и формируется в отношении к другим сознаниям, но несмотря на сою имманентную социальность сознание все же не должно терять своей индивидуальности. «Неслиянность с другими сознаниями гарантируется тем, что оно вступает в диалог с другими сознаниями со своей неповторимой позиции». То есть для успешной самоидентификации, для сохранения индивидуального сознания нам необходимо держаться законов Диалога. Тут к нам на помощь приходит «практическая» философия – этика, наука о «совместном общежитии, сплывающем обществе», которая пытается ответить на главный вопрос: «что и как мы должны делать?»

Чтобы диалог состоялся, необходимы несколько условий: первое – обратиться к тому, с кем ты желаешь войти в диалог. Это на первый взгляд простое и понятное условие скрывает две необходимости – *обратиться к тому...* т.е необходимо узнавание того к кому обращаешься, выбор «языка», понимание его, знать *имя* с кем хочешь говорить, проникновение в суть того, к кому обращаешься; *желание* говорить - это действительно моя активная позиция, не вынужденное заполнение пустоты неким звуком ...

Второе – необходимо уметь молчать, когда говорит собеседник, сказав, замолчать и ждать ответа. Тоже довольно простое и

понятное правило. Но как часто мы спешим «помочь» собеседнику с ответом, подсказать «правильное» слово, поторопить с «рождением» мысли, или запрограммировать его ответ, своим предыдущим обращением. Мы не умеем молчать «напряженно и любяще». У нас все уже известно и все сказано, а речь, это всего лишь изживающая себя привычка. Ни вопрошающему, ни отвечающему нет дела до смысла текста, это всего лишь наполнитель пустоты, материал для забавы.

Третье условие – готовность услышать неожиданное, новое, порою разочаровывающее, принять даже молчание. Готовность принять твоего *желанного* собеседника, а не концепт собеседника, мое представление о нем, которое давно и окончательно уже сформировано. Для этого необходимо настойчивое состояние изумленности Другим.

Обратиться к Другому – это значит умалиться, быть понятным, доступным, вместить инаковость Ближнего. Замолчать, - значит дать возможность раскрыться собеседнику, открыть для себя Другого и раскрыться для Другого в вопрошающем молчании.

«Если ты хочешь говорить, дожись сначала молчание, или выйди в молчание, как счастливый Аверинцев».

Чтобы не потеряться в «инаковости» другого и «принципиально непознаваемой «друговости» нам возможно может помочь концептуальное мышление.

Концептуальное мышление, как способность мыслить и оперировать знаниями, переводя их в концепции, концентрированные, сведенные знания по нескольким направлениям, связанные общими понятиями и тесно переплетенные внутренним смыслом – стержнем. Концептуальное мышление – первый шаг вглубь целого неизведанного континента мыслительных форм. Граница означенного молчания, из которого должно родиться слово. Это мышление возможно развивать как экстенсивно, т.е. вширь, накапливая множество взглядов, теорий, подходов, так и в глубь – постоянно докапываясь до сути, до смысла человеческого слова, человеческой мысли, человеческого поступка, стремиться познать Причинность вещи, живущей в ней и одушевляющей ее. Но этот «первый шаг вглубь» - шаг и в бездну противоречий. Способность «видеть» нечто, что связывает различные знания об одном явлении, чревата к сведению явления

одной природы к инородной концепции и теории, слабо имеющей к этому явлению отношение. Концептуальное мышление не является последней стадией мудрости, наоборот, это маленький шаг к решению практических задач с неожиданными последствиями, а порою и осложнениями.

Концептуальное мышление – высокая неопределенность, размытость ситуации в которой принимаем решение. Оно помещает между нами и Реальностью некоторый набор познавательных моделей – так называемых концептуальных схем. В этой ситуации мы не можем однозначно утверждать каковы они «на самом деле», т.к. мы не можем непосредственно увидеть каковы они на самом деле, мы можем только сказать каковы они с точки зрения принятой нами концепции. Едва сделав шаг в сторону того, что «реальность на самом деле такова», каковой мы ее «на самом деле» видим, как тут же между нами и Реальностью встает концепция.

Концептуальное мышление – это всегда альтернатива. Она исходит из того, что мы видим не Реальность как таковую, а собственные понятия о ней. Эти понятия являются нашим инструментом, который может ошибаться, фальшивить, не подходить.

И тем не менее мы вынуждены каждый раз, каждое мгновение опосредованное познание образа, возникающего в нашем уме превращать в некое сознательно употребляемое орудие, мы вынуждены принимать решения. Здесь приходит на помощь наш Опыт, т.е мудрость. Опыт личный, не проверенный временем, но проверенный собственным лбом, выверенный сердцем, или опыт человечества, зафиксированный в культуре, записанный в литературе, и пережитый поколениями, отработанный веками.

От легендарных времен Соломона, царя писцов и мудрецов, при котором выработались культурные стандарты мысли и поведения писцов земель Ближнего Востока и до эпохи эллинизма, константой традиции остается нерасторжимое единство сакрального интеллектуализма, предполагающего праведность как неперемненное условие тонкости ума, но и тонкость ума – неперемненное условие полноценной праведности:

*Только тот, кто посвящает свою душу размышлению
О законе Всевышнего, будет искать мудрости всех
Древних и упражняться в пророчествах.
Он будет замечать сказания мужей именитых и
углубляться в тонкие обороты притчей; будет
исследовать
сокровенный смысл изречений и заниматься загадками
притчей.
Сердце свое он направит к тому, чтобы с раннего утра
обращаться ко Господу, Творцу его...*

Сир.39:1-3,6,10

Напротив тому:

*в лукавую душу не войдет премудрость и не будет
обитать в теле,
порабощенном греху.*

Прем 1:4

Все древние филологи-писцы должны были обладать самым главным, определяющим качеством- всматриваться в Логос и вслушиваться в Слово, т.е каждое мгновение всем своим существом предстоять пред Господом, и учиться от Него, через Него словесам, которые будут необходимы и понятны всем людям.

«Будьте святы как Я Свят» - эта святость не просто набор, обладание какими то определенными качествами. Это стояние в святости, это выбор, это стремление быть в ней. Это движение вверх, порою с падениями, но главное не забывать подниматься и идти, а из падений брать с собой самое ценное – опыт подниматься и понимание даже не столько причины, сколько признаков падения. Тогда Фил-о-Лог становится проводником, идущим вперед, который может на понятном и доступном языке объяснить грядущим за ним куда и за чем идем, и как узнать, о приближении....

Святость – это не отлитый из золота добродетели памятник, а способность движение вперед и вверх, это и умение не падать, но и умение вставать. «кто не искушен, тот не искушен».

Есть ли злодеи – гениальные ученые? Вопрос их «злодейства», вернее нашей оценки...мы не знаем что это было для него, самого человека – падение или преодоление. Так же и гениальность может носить весьма не точный характер: это яркость, четкость прорисовки какой-либо научной лакуны, дающей место для последователей... Но как это проясняет Смысл, как это приближает человека к Истине. Эти знания идут на созидание, на творение мира в постоянном рождении, или разрушение каждого, кто войдет в эту область... Слова из Библии в «поствербальную» эпоху, где у слова отнята изначальная ценность и авторитет, могут показаться банальными, впрочем как всё, что имеет здравый смысл. Как тяжело, а порой не возможно совершить такой простейший и крайне необходимейший акт для осознания же самого себя - расслышать Другого за ворохом моих представлений о нем и о себе. Культура XXI века – эгоцентричная культура «одержимости проектом о самом себе».

Другой для нас даже перестал существовать и как ад и как проблема, он стал вещью, предметом в моем осуществлении себя. Но в любом случае выбор за нами, за каждым, где быть и в чем стоять: либо радостный, работающий, открывающий и утверждающий ум, где нет никакого рабства...великолепная тихая задумчивость, где можно расслышать метафизическое, философское, интеллектуальное художественное, чувственное, душевное, духовное напряжения человека на протяжении веков, заметить отражение этого опыта в нашей жизни, всмотреться к чему это приводит и может привести; или быть погруженным в грязную возню с собой и порождением новых «концептов концепций».

«Делать нечего,
Опять приходится думать»
Л. Рубинштейн. «Духи времени»

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Білокінь С.О.* – асистент кафедри теорії літератури і художньої культури Донецького національного університету
- Галицька Є.Г.* – викладач кафедри світової літератури Донецького національного університету
- Казімірова К.В.* – аспірант Донецького національного університету
- Клименко Я.С.* – аспірант Горлівського державного педагогічного інституту
- Колтакова Н.Г.* – аспірант Донецького національного університету
- Кошин Є.А.* – аспірант Донецького національного університету
- Мартинова Т.* – здобувач Донецького національного університету
- Міннуллін О.Р.* – асистент кафедри теорії літератури і художньої культури Донецького національного університету
- Панчехіна М.Н.* – аспірант Донецького національного університету
- Пугаченко А.В.* – аспірант Донецького національного університету
- Рибалка І.С.* – викладач Маріупольського державного університету
- Скріпченко О.В.* – аспірант Донецького національного університету
- Сокрута К.Ю.* – асистент кафедри теорії літератури і художньої культури Донецького національного університету

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Белоконь С.А. – ассистент кафедры теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета

Галицкая Е.Г. – преподаватель кафедры мировой литературы Донецкого национального университета

Казиминова Е.В. – аспирант Донецкого национального университета

Клименко Я.С. – аспирант Горловского государственного педагогического института

Колтакова Н.Г. – аспирант Донецкого национального университета

Кошин Е.А. – аспирант Донецкого национального университета

Мартынова Т. – соискатель Донецкого национального университета

Миннуллин О.Р. – ассистент кафедры теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета

Панчехина М.Н. - аспирант Донецкого национального университета

Пугаченко А.В. – аспирант Донецкого национального университета

Рыбалка И.С. – преподаватель Мариупольского государственного университета

Скрипченко Е.В. – аспирант Донецкого национального университета

Сокрута Е.Ю. – ассистент кафедры теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета

ЗМІСТ

РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Міннуллін О.Р.	Причетність як спосіб існування ліричного суб'єкта	6
Сокрута К.Ю.	До питання про визначення поезії	18
Рибалка І.С.	Аллотекст та інтерпретація	27
Колтакова Н.Г.	Антиномічність символу: «троянда» й «пелюстки» та драма «культуркампа»	34
Пугаченко А.В.	Гуманістичка основа поетичного мистецтва у світлі проблемі дегуманізації мистецтва	47

РАЗДЕЛ 2. ПОЕТИКА ТА ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Скріпченко О.В.	Ситуація «Поет» – «Муза» в романі О.С. Пушкіна «Євгеній Онегін»	55
Казімірова К.В.	Кассандра як трагічний герой	63
Білокінь С.О.	Традиційні та специфічні хронотопи інтелектуальної прози (на матеріалі української інтелектуальної прози 20-х років ХХ століття)	70
Панчехіна М.Н.	Специфіка слова в романі М. Булгакова «Майстер і Маргарита»	78
Клименко Я.С.	Особливості стилю оперних лібрето М.А. Булгакова	91
Галицька Є.Г.	Поетика п'єси Т.Стоппарда «Індійська туш»	100
Кошин Є.	МакГафін Хічкока в фікціональному дискурсі	107

ЕСЕ

Мартинова Т.	Етика концептуального мислення філолога ХХІ століття	119
Відомості про авторів		128

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Миннуллин О.Р.	Причастность как способ существования лирического субъекта	6
Сокрута Е.Ю.	К вопросу об определении поэзии	18
Рыбалка И.С.	Аллотекст и интерпретация	27
Колтакова Н.Г.	Антиномичность символа: «роза» и «лепески» и драма «культуркампа»	34
Пугаченко А.В.	Гуманистическая основа поэтического искусства в свете проблемы дегуманизации искусства	47

РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Скрипченко Е.В.	Ситуация «Поэт-Муза» в романе А.С.Пушкина «Евгений Онегин»	55
Казиминова Е.В.	Кассандра как трагический герой	63
Белоконь С.О.	Традиционные и специфические хронотопы интеллектуальной прозы (на материале украинской интеллектуальной прозы 20-х гг. XX века)	70
Панчехина М.Н.	Специфика слова в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»	78
Клименко Я.С.	Особенности стиля оперных либретто М.А. Булгакова	91
Галицкая Е.Г.	Поэтика пьесы Т. Стоппарда «Индийская тушь»	100
Кошин Е.	Макгафин Хичкока в фикциональном дискурсе	107

ЭССЕ

Мартынова Т.	Этика концептуального мышления филолога XXI века	119
Сведения об авторах		129

Требования к оформлению статей “Литературоведческого сборника”

Для публикации материалов в сборнике необходимо представить текст статьи в виде контрольной распечатки и дискеты с файлом, содержащем эту статью. Статья на дискете должна быть предоставлена в формате Microsoft Word 97, набрана шрифтом Times New Roman, размер шрифта – 14, междустрочный интервал – одинарный, отступы по краям полей страницы – 2,5 см.

На первой странице печатаются: УДК; ФИО автора; название статьи. В конце статьи обязательны аннотации: на украинском и английском языках (если статья на русском языке); на русском и английском (если статья на украинском языке); на русском и украинском языках (если статья на английском); на русском, украинском и английском (если статья публикуется на любом другом языке, кроме названных).

В конце статьи приводится список литературы (под заголовком **“Цитированная литература”**), оформленный в соответствии с требованиями ВАК Украины. Литература в тексте статьи подается в порядке появления, без указания издательств и общего количества страниц. В теле статьи она отмечается в квадратных скобках: [1, с.]. Сноски ставятся внизу страницы и обозначаются звездочками “*”. Страницы нумеруются карандашом в контрольной распечатке.

Согласно постановлению ВАК Украины от 15.01.2003 № 7-01/1 в содержательное оформление статьи должны входить такие элементы: а) постановка проблемы в общем виде и ее связь с важными научными или практическими заданиями; б) анализ последних исследований и публикаций, в которых начато решение данной проблемы и на какие опирается автор, выделение нерешенных раньше частей общей проблемы, которым посвящена статья; в) формулирование целей статьи (постановка задания); г) подача основного материала исследования с полным обоснованием полученных научных результатов; д) выводы из данного исследования и перспективы дальнейших поисков в данном направлении.

На отдельном листе подаются общие сведения об авторе: имя, фамилия, отчество (полностью), место работы, звание, должность, контактная информация (адрес (рабочий или домашний), номер телефона, электронный, адрес).

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 45-46. – Донецьк: ДонНУ, 2011. – 133 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

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

Рецензенти:

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

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2011

Підписано до друку 05.01.2012 р. Формат 60x84 1/16.

Ум. друк. арк. 8,31. Друк лазерний. Зам. № 437. Накл. 300 прим.

Надруковано в ТОВ «Цифрова типографія»

Адреса: м. Донецьк, вул. Челюскінців, 291а, тел.: (062) 388-07-31, 388-07-30