

Донецкий национальный университет

*Литературоведческий
сборник*

Выпуск 5/6

Донецк 2001

ББК Ш4я43
Л 642

Литературоведческий сборник. – Вып. 5/6. – Донецк: ДонНУ, 2001. – 328 с.

Сборник посвящен актуальным проблемам современного литературоведения.

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

Редакционная коллегия:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Шестакова Э.Г., кандидат филолог. наук.

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

Рецензенты:

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

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецкий национальный университет, 2001

© Коллектив авторов



*Посвящается 75-летию
заслуженного профессора университета Глазго,
почетного доктора Донецкого национального университета
Питера Генри*

ОТ РЕДАКЦИИ

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

РАЗДЕЛ 1. ЮБИЛЕИ

Медовников С.В.

ВСЕВОЛОД ГАРШИН В МИРОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ

ББК Ш*43(Рос)

Всеволод Гаршин никогда не относился к числу забытых писателей. Его место в русской литературе оставалось неизменным: где-то во втором ряду. Его рассказы и повести издавались регулярно при всех режимах и общественных настроениях – благо все его произведения умещались в одном томе. Торжественных юбилеев, шумных приливов общественного внимания, актуальных прочтений – ничего этого не было в посмертной судьбе Гаршина. И вот, наконец, и, может быть, впервые произошло крупное культурное событие, связанное с именем писателя, в котором, по емкому высказыванию его авторитетного исследователя профессора Г.А.Бялого, «чудесным образом сконцентрировалась вся суровая требовательность и вся сердечная теплота русской литературы».

Гаршинский трехтомник [1] точнее всего можно определить словом «собрание». Но прежде чем это уникальное издание стало собранием, оно прошло трудный и длительный, временами просто мучительно медленный, путь «собираания». Этот международный проект действительно должен быть отмечен высшим знаком сложности. В трех томах «собрания» более 80-ти разноязыких авторов из 14-ти стран – от Голландии до Новой Зеландии.

Несколько забегаю вперед, хочу сказать и еще об одном «уровне разнообразия»: издание являет собой не только своеобразную «лигу наций», но и маленькую литературоведческую энциклопедию, в которой представлены различные направления, школы, методики, существующие в современной науке о литературе. О сложной композиции издания о его многоэтажном, чрезвычайно трудоемком научном аппарате речь пойдет ниже. Теперь же самое время сказать о главном, о первопричине.

Идея объединить усилия всех «гаршиноведов» мира и собрать лучшие работы в одном большом фолианте принадлежит ученому-филологу из Великобритании профессору Питеру Генри, автору многочисленных статей и книг о русской литературе. Работы английского литературоведа о Чехове, Бунине, Паустовском хорошо известны специалистам и высоко ими ценятся. Помимо этого, Питер Генри – талантливый переводчик, замечательный редактор и неутомимый популяризатор произведений русских писателей. И все-таки самым большим его научным увлечением и самой пылкой привязанностью стало творчество Всеволода Гаршина, уроженца донецкого края. Много лет отдал английский ученый не только глубокому и всестороннему исследованию самых разных аспектов жизни и художественного наследия

автора «Красного цветка», но и организационным заботам – созданию единого, можно сказать, всемирного дискурса изучения творчества русского писателя. Многочисленные научные контакты, переговоры, переписка, чтение лекций и выступления на конференциях в разных концах мира – все это содержательные начала жизни британского филолога.

Питер Генри дважды побывал в Донецке. Студенты и преподаватели местного университета с большим интересом познакомились с его размышлениями о русской литературе, с тем, как ее воспринимают в странах английского языка. И, конечно, пребывание английского русиста на родине Гаршина способствовало значительному продвижению общего большого дела.

В Донецке английский филолог нашел немало единомышленников и соратников как в университете, так и за его пределами. Особая роль в сплочении разнородных сил и организации практической работы принадлежит заведующему кафедрой теории литературы и художественной культуры профессору Михаилу Гиршману. Так сложился и триумvirат основных редакторов: кроме Питера Генри и Михаила Гиршмана в него вошел также писатель Владимир Порудоминский, автор книг о Гаршине и русских художниках.

Архитектоника трехтомного издания представляет собой довольно сложное соединение нескольких разных композиционных подходов. С одной стороны, налицо жанровый принцип составления: и в первом и втором томах расположены крупные статьи и очерки, в третьем – по преимуществу, тезисы и сообщения. Но это лишь одна линия раздела. Каждый том имеет свои тематические приоритеты. В первом – после целой подборки справочных и информационно-технических рубрик и обстоятельного «Введения» В.Порудоминского – видное место занимает биографический раздел. Здесь особо пристальное внимание привлекают две публикации Алексея Владимировича Гаршина, внучатого племянника писателя и последнего представителя рода Гаршиных в России. А.В.Гаршин был старшим научным сотрудником одного из научно-исследовательских институтов Санкт-Петербурга и много лет разыскивал и собирал материалы и документы о своем знаменитом деде. Он, автор многих публикаций и книг о Всеволоде Гаршине, принимал непосредственное участие в подготовке и составлении этих сборников. А.В.Гаршин умер, не дождаввшись их выхода в свет.

В этом же томе опубликованы два неизданных и одно неизвестное ранее письмо Гаршина и его записная книжка 1886 года. Любой первоисточник большого писателя не имеет цены, а записная книжка – хранительница творческих тайн, необходимый рабочий инструмент. Записная книжка – это драгоценная россыпь мимолетных мыслей, золотые крошки со стола великана. Следует учитывать, однако, что гаршинские записные книжки далеки от классических образцов этого документального жанра. Эталон-

ными считаются записные книжки А.П.Чехова. К тому же записи автора «Четырех дней» чрезвычайно лаконичны и отрывисты, многие страницы незаполнены или утрачены, а некоторые фразы зачеркнуты. Эта рукопись нашего соотечественника может даже разочаровать поначалу. Но только невнимательного и очень нетерпеливого читателя. Эти телеграфно-краткие, словно из небытия всплывшие строки, несут в себе ни с чем не сравнимый аромат подлинности бытия, неотменимую достоверность малых житейских подробностей. Особенно любопытно узнавать о книжных приоритетах писателя. Публикаторы и комментаторы записной книжки Алла Ханило и Питер Генри проделали огромную исследовательскую работу, требующую предельной внимательности, настойчивости, решения массы сложных задач, эвристических догадок и озарений. Это почвенный слой и черный хлеб литературоведения. Этот труд совершенно необходим, но успешен только в том случае, если исполнители обладают высочайшей квалификацией. Сопроводительную статью А.Ханило и П.Генри можно считать образцовой по фактической точности и содержательной полноте.

Документальные материалы этого и других томов издания наряду с ранее опубликованными закладывают фундамент для создания летописи жизни и творчества В.М.Гаршина, а также его научной биографии.

В разделе «Творчество Гаршина. Поэтика его произведений» представлены исследования самого разного характера и направлений – от вполне традиционной статьи Т.Маевской «Романтические элементы в прозе Гаршина» до весьма специфических наблюдений Н.Максимовой и Е.Отини над собственными именами в рассказах писателя. В статье петербургского исследователя П.Бекедина выявляются глубокие интересы Гаршина в области истории, его далеко идущие творческие планы в этом направлении.

Жизненная судьба Гаршина в известной мере исказила в сознании поколений читателей подлинный масштаб его литературного творчества. Отдельные наблюдения над литературными связями и перекличками Гаршина с другими русскими писателями носили достаточно случайный характер. Этот пробел в значительной мере восполняется большим разделом «Гаршин и русская литература», открывающим второй том издания. В целом ряде публикаций автор «Красного цветка» сопоставляется с крупнейшими именами русской литературы. Младший современник Толстого и непосредственный предшественник Чехова, Гаршин оказывается в напряженном художественном пространстве, в зоне мощного магнитного излучения двух гениальных творцов – Толстого и Чехова. В статье «Толстой и Гаршин» В.Порудоминский обнаруживает и убедительно объясняет глубокую общность нравственных исканий писателей-современников, таких разных в своих истоках и необыкновенно близких в понимании того, что можно назвать нервом существования, определить как беспримерную миссию и предназначение русского писателя. В этом неожиданном, на первый

взгляд, а, на самом деле, закономерном родстве проявляется статусная основа и тот преизбыток духовного начала, без которого русская литература была бы явлением вполне вторичным и заурядным, провинциально-этнографическим. Казалось бы, совсем несовместимые по размаху и резонансному воздействию художественных миров в этом своем безумном устремлении во всем «дойти до самой сути» Толстой и Гаршин оказываются принципиально равновеликими.

М.Шейкина в статье «Чехов и Гаршин. Смерть героя» находит новый и интересный поворот в продолжении довольно-таки подробно исследованной темы. Автор проводит напряженную параллель между личностью Гаршина и Константином Треплевым, героем чеховской «Чайки». Сравнения литературного персонажа с реальным человеком может показаться искусственным и неправомерным. Автор, тем не менее, весьма скрупулезно и аналитически-тонко выстраивает сопоставительный ряд, обнаруживая в лицах и характерах то «новое мироощущение», «настроение эпохи», которое во многих своих началах было общим у обоих знаменитых писателей.

Парадигма «Гаршин и русские писатели» продолжается и в третьем томе. В тезисах и сообщениях Г.Ивановой, О.Калениченко, А.Куралеха, Р.Мныха, В.Сухорукова, О.Ткаченко, О.Чернышевой подробно и тщательно прослеживаются сходства и переплетения некоторых повествовательных мотивов и художественных приемов в рассказах и повестях Гаршина с аналогичными творческими проявлениями в прозе и драматургии Гоголя и Достоевского, Короленко и Л.Андреева, Блока и Бабеля.

Некоторые авторы трехтомника обращают свой взывающий ум не на структуру отдельных произведений Гаршина, не на его причастность к тем или иным литературным течениям и группировкам, а пытаются определить место писателя в парадигме больших чисел и метафизических категорий. Именно такой проблемы касается А.Кораблев в своем кратком, но весьма насыщенном сообщении «К уяснению понятия «литературная судьба» (В.М.Гаршин и другие)». По мысли автора, не что иное, как промежуточность стала нервом и символом судьбы писателя. Промежуточность между золотым и серебряным веками, между демократическими и эстетическими путями. «Гаршин, – замечает А.Кораблев, – не сумел ни совместить эти творческие принципы, ни выбрать один из них, и это тоже предопределило его литературную судьбу» [1, с.60].

Отдавая должное энергии замысла, оригинальности и меткости суждений автора статьи, не могу, тем не менее, не высказать одно, возможно, противоречивое, замечание. Да, это верно. Автор «Четырех дней» не совместил, не пережил, не выбрал. Но как раз в этом «не» и заключается выбор судьбы. В этом безумном превышении сил, в этом дохождении до самого края, где «кончается искусство и дышит почва и судьба», Всеволод

Гаршин оставался верным традиции и завету. В его биографии судьба русского писателя нашла свое самое полное, самое яркое и законченное воплощение. В эпоху промежутка, в пустоте исторического тупика, он, как атлант, принял на свои плечи невыносимую тяжесть бытия, удерживая на высоте достоинство, честь и призвание литературы.

Порой создается впечатление, что мировая литература... это нечто вроде пристяжной лошади. Всякий критик или историк литературы вправе поставить впереди имя любимого им писателя; а затем, выдержав паузу, скромно и ненавязчиво прибавить... и мировая литература. Последняя, конечно, все выдержит, но должно же быть чувство меры и ответственности.

В нашем случае помещенный во втором томе блок публикаций «Гаршин и мировая литература. Переводы» выглядит совершенно естественно и уместно. Путь того или иного писателя к всемирной известности почти всегда тернист и извилист, иногда безмерно долог. К тому же не всем рекам суждено увидеть морской простор. Но если «впадение» все-таки происходит, соотечественники «очарованного странника» испытывают вполне понятную гордость и отраду. Следует признать, что за все прошедшие века было совсем немного русских писателей, книги которых обрели свое место на золотой полке счастливых избранников. Кстати сказать, сам факт появления гаршинского трехтомника – весомый аргумент в подтверждение тезиса о мировом значении творчества нашего замечательного писателя.

Из всех гаршинских произведений самым популярным у исследователей и переводчиков разных стран стал символический рассказ «Красный цветок». Этот рассказ становится и чудесным проводником своего автора на пути в мировую литературу. Немецкий ученый Хорст-Юрген Геригк проводит «цветочную» линию от «Голубого цветка» Новалиса до сопоставительного анализа гаршинского «Красного цветка» и рассказа известного немецкого писателя Альфреда Деблина «Убийство лютика».

И хотя именно Германия становится одной из первых стран, где были опубликованы переводы гаршинских рассказов (самой первой была Дания), тем не менее, возможно самая яркая летопись прочтений и переводов произведений Гаршина создана в странах английского языка. Все подробности и перипетии этого процесса досконально исследованы Питером Генри в обзоре «Всеволод Гаршин в англоязычном мире (1888-1920)». Следует сказать, что уже в дебюте гаршинской прозы очень повезло, ибо у самых истоков знакомства с нею английского читателя стояли такие знаменитые личности, как русский писатель и общественный деятель С.М.Степняк-Кравчинский и очень популярная в России Этель Лилиан Войнич.

В недолгой и небогатой событиями жизни Всеволода Гаршина война заняла поистине огромное место. Она стала для него тем нравственным испытанием, той внутренней проблемой, которую он не мог до конца ни

разрешить, ни преодолеть. Три военных месяца определили всю дальнейшую жизнь писателя. Военной теме в творчестве Гаршина посвящены, по меньшей мере, 12 статей и докладов.

Л.Иезуитова и Ч.Сон в своей работе «Всеволод Гаршин, Леонид Андреев и другие. Человек на войне» прослеживают эволюцию отношения к войне в движении русской литературы, определяют то новое, что внесли в осмысление войны В.Гаршин и Л.Андреев. Самый знаменитый военный рассказ Гаршина – «Четыре дня». В нем автор ближе всего подходит к пониманию войны как вселенского зла, как абсурдного и безумного состояния. Восприятие войны гаршинскими героями – это дерзкая вылазка в психологические коллизии XX столетия. И.Попова-Бондаренко в сообщении «К проблеме экзистенциального фона (рассказ «Четыре дня»)» рассматривает сюжетные обстоятельства этого рассказа как идеальный случай чистой экзистенции, центральный полевой эпизод истолковывает как «сошествие в ад» и полагает, что «бесприютность, беззащитность и непредсказуемость человека и вместе с тем закон всеобщности характеризуют гаршинский мир – предтечу экзистенциально понятых сущностей» [1, т.3, с.24].

В.Туманов в статье «Ессе bellum». Рассказ Гаршина «Четыре дня», детально проанализировав соединение разных повествовательных приемов в тексте рассказа, приходит к выводу о том, что война предстает здесь «в крайне отталкивающем виде».

Несколько в ином ключе прочитывается военная летопись Гаршина болгарскими литературоведами. Л.Стаматов в своем очерке «Всеволод Гаршин – участник освободительной войны в Болгарии» первостепенное внимание обращает на то обстоятельство, что, будучи еще студентом, Гаршин отправляется на театр военных действий, с совершенно осознанной целью сражаться за свободу братьев-славян. И в этом, кстати говоря, гаршинский порыв целиком совпадает с устремлением мыслящей европейской общественности в лице В.Гюго, Ф.Достоевского, И.Тургенева, О.Уайльда и других. Здесь война предстает другим своим обликом. Война – это героическое самопожертвование и суровая необходимость. Война – лучший способ узнать свой народ и постичь природу человека. Гаршин никогда не сожалел о своей трехмесячной военной эпопее, гордился своей причастностью к событиям истории.

О глубоком интересе русского писателя к балканской стране и о восприятии жизни и творчества Гаршина в Болгарии обстоятельно повествует профессор Мария Гургулова в статье «Всеволод Михайлович Гаршин в Болгарии». Отмечая широкую известность русского писателя в задунайской стране, благодарную память болгар, автор не обходит и сложностей в отношении к Гаршину в Болгарии, возникающих время от времени периодов охлаждения и т.п.

Повезло Гаршину и в другой славянской стране – Чехии. Как сообщает автор статьи «В.М.Гаршин в чешской культурной среде» В.Кострица, еще при жизни русского писателя в Чехии были переведены все его произведения, а рассказ «Четыре дня» в течение 30 лет был опубликован в двадцати разных переводах.

«Малая гаршинская энциклопедия» увидела свет на пороге нового века. По многим параметрам это исследование новейшего типа. Но не забыты и те, кто делал первые шаги в той области литературных знаний, которую мы называем теперь гаршиноведением. В этой связи представляется весьма уместным помещенное во втором томе мемориальное приложение «Г.А.Бялый о В.М.Гаршине». Вступительная статья П.Бекедина, хотя и невелика по объему, содержит довольно-таки обстоятельные сведения об известном ленинградском ученом-филологе. Мы узнаем об основных вехах жизненного пути Г.А.Бялого, о его педагогическом мастерстве и человеческих качествах и, конечно, о его научной работе. Библиографическая справка знакомит нас с солидным перечнем книг и статей ученого о Гаршине, а также с некоторыми публикациями о самом профессоре Бялом, который по праву считается крупнейшим знатоком творчества Гаршина в России.

Невозможно вот так сразу всесторонне осмыслить и оценить все многочисленные материалы трех томов оксфордского издания. Уже в который раз открывая и перелистывая их, замечаешь все новые аспекты и нюансы, ранее пропущенные, даже не по невнимательности, а из-за обилия и разнообразия публикаций.

Подобные книги медленно и трудно появляются на свет, далеко не сразу находят своего читателя. Но эта их неторопливость и сокрытая глубина есть верная примета их долговременности и полезности. К этим томам будет обращаться еще не одно поколение исследователей и поклонников русской литературы.

В заключающем трёхтомник обзоре, подводя итоги более, чем столетнего изучения художественного мира Всеволода Гаршина, Питер Генри выражает надежду на то, что недалеко то время, когда выйдет, наконец, подлинное полное собрание сочинений и писем талантливого русского писателя. Эти три долгожданных тома – замечательный залог того, что непременно сбудется это наше общее упование.

Цитированная литература

1. Vsevolod Garshin. At the turn of the century. An international symposium in three volumes.

В.М.Гаршин на рубеже веков. Международные сборник в трех томах.
Published by Northgate Press, Oxford, 2000.

Статья поступила в редакцию 28.03.01

ШОТЛАНДСКИЙ ЛОМОНОСОВ..?

ББК Ш43(4Рос)ч411.2)4*002.187.3

Говорят, в Европе в конце XVIII века считали, что в России есть два Ломоносова, один – химик, другой – поэт.

Хотя бы так, неуверенно, но Ломоносова в Европе знали. Боюсь, что имя «шотландского Ломоносова», тоже, кстати сказать, потомка рыбака, сэра Доналда Мак – Алистера, в России известно мало.

Воздадим должное памяти этого удивительного человека, своей жизнью и трудом еще раз так ярко продемонстрировавшего неисчерпаемые возможности человеческой личности.

Казалось бы, времена ученых-универсалов, способных не только изучать, но и придавать поступательную энергию наукам, далеко отстоящим друг от друга, остались в прошлом. Но сэр Доналд Мак – Алистер – наш современник, половина его творческой жизни и необычайно плодотворной деятельности приходится на XX век.

Родился Доналд Мак – Алистер в 1854 г. в Шотландии, в городке Перт. Потомственный крофтер, как бы самой судьбой предназначенный к профессии рыбака, он, однако, в 1877 г. закончил математический факультет Кембриджского университета. Казалось бы, уже одного этого было бы достаточно для утешения и собственного честолюбия, и тщеславия родни. Но, как говорится в русских сказках, математический факультет был только присказкой.

Д.Мак – Алистер решительно переключается на медицину и уже в 1884 г. получает звание доктора медицины там же, в Кембриджском университете. Но еще до присвоения докторского звания он возглавляет с 1882 г. профессиональный медицинский журнал «The Practitioner». В течение 27 лет он был президентом Генерального медицинского совета Великобритании, а с 1907 по 1929 г. занимает пост ректора университета в Глазго.

Заслуги Д.Мак – Алистера в математике, медицине, фармакологии, его деятельность как организатора научных исследований, как преподавателя и общественного деятеля приобрели широкое признание, он почетный доктор тринадцати британских и зарубежных университетов, в 1908 г. произведен в рыцари, а в 1924 – в бароны [1-3].

«Мы знаем, – может удивиться читатель, – что “может собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов английская земля рождать...”. Но и для Великобритании феномен Д.Мак – Алистера необычаен».

Говорят, прославленный лингвист кардинал Джузеппи Меццофанги владел более чем сорока языками, шотландец Джеймс Крайтон, чье имя стало нарицательным как «The Admirable Crichton», свободно говорил на двенадцати языках.

Нет нужды перечислять все языки, которыми владел Д.Мак – Алистер, достаточно назвать лишь переводы, чтобы представить себе масштаб его интересов, знаний и способности проникнуть в поэтическую природу иного народа, иной нации.

Антология его переводов с латинского, греческого, немецкого, французского, древнефранцузского, итальянского, норвежского, ниже-немецкого, русского, кастальского, гэльского и древнешотландского едва ли имеет аналог. И хотя особенный интерес и приверженность Д.Мак – Алистер питал к языкам цыган (особенно его интересовало романи – язык валлийских цыган, и некоторое время он был даже председателем Общества цыганского художественного наследия, The Gypsy Lore Society), настоящее сообщение посвящено, естественно, вкладу Д.Мак – Алистера в сближение культур Великобритании и России.

Д.Мак – Алистер много путешествовал, объездил, естественно, Европу, был на Ближнем Востоке, в Индии, но никогда не был в России, и впервые он публично заговорил по-русски, приветствуя группу думских депутатов, посетивших университет Глазго в 1916 г. Как свидетельствует вдова Д.Мак – Алистера, «наши русские гости испытали большое удовольствие, когда их приветствовали на их родном языке» [2, с.260]. А вот епископ сербский, о.Николай Велимирович, заметил Доналду, что тот говорит по-сербски «удивительно хорошо, но с русским акцентом» [2, с.260].

В 1917 г. Д.Мак – Алистер в качестве ректора университета предложил ввести в программу филологического факультета обучение русскому языку. Для этой цели он выступил 17 января 1917 г. с речью на заседании Совета города Глазго:

«<...> Мы вас просим вернуть университету и колледжу [Коммерческий колледж в Глазго, присоединенный к университету. – П. Г.] средства, необходимые для обучения и обеспечения людей, нужных для участия в кампании мирного проникновения в Россию <...> Если вы хотите вступить в контакт с русским народом, узнать его нравы и интересы, то вы обязаны знать его родной язык и говорить и читать на нем. В противном случае вы вынуждены доверять свои дела или какому-нибудь агенту, или посреднику, чьи интересы не всегда совместимы с вашими <...> Средние школы Шотландии начинают требовать учителей, обучающих мальчиков и девочек русскому языку. <...> Наша задача обучать не только школьников и студентов сегодняшнего дня, но и учителей будущего, а с этой целью мы решили основать курсы языка и литературы России на продвинутом уровне. Это прекрасная литература, сама по себе достойная изучения благодаря ее содержательности и оригинальности и вдвойне заслуживающая изучения как ключ к умственному и духовному характеру великого и дружелюбного народа <...>» [2, с.336-337].

Умная агитация за внедрение русистики в учебных заведениях Глазго оказалась плодотворной. Ряд шотландских фирм, трестов материально содействовали основанию в том же 1917 г. в университете лектората русского языка и литературы. Этот лекторат является основой отделения славянских языков и литературы, которое в 1975 г. было преобразовано в кафедру.

Литературоведческий сборник

Об устойчивом интересе сэра Доналда к распространению и изучению русского языка и литературы в британских учебных заведениях свидетельствует, например, его небольшая вступительная статья к сборнику русской поэзии, опубликованному в 1918 г. шотландским издательством Blackie (в котором в свое время работал его отец) [4, с.102].*

Небезынтересно, что дата написания вступительной статьи – март 1917 г. В ней Д.Мак – Алистер пишет, что сборник «ознакомит учащихся с некоторыми русскими национальными поэтами, а также с рядом стихотворений, выражающих русский духовный мир и русский темперамент» [4, с.7].

Д.Мак – Алистер интересовался русской культурой очень широко, и в этой связи интересно свидетельство вдовы ученого, одновременно подтверждающее славу Мак – Алистера как переводчика:

«В 1931 г. Мак – Алистер получил от м-ра К.Джордэ, супруга танцовщицы Анны Павловой, письмо вместе с копией одного русского стихотворения, написанного по случаю кончины его супруги. Эти стихи в их русской форме доставили ему [Мак – Алистеру – П.П.] большое удовольствие, и он очень хотел включить английский перевод в книгу о сопозже Павловой, над которой он только работал. М-р Джордэ спросил Доналда, возьмет ли он на себя перевод этих стихов. «Я искренно надеюсь, что Вы мне окажете эту высокую честь», – писал он – так как я уверен, что Вы, и только Вы, компетентны сделать это. Доналд обещал сделать все возможное. Он сделал этот перевод, причем в нескольких вариантах, так как не был доволен первой попыткой. Судя по письму от мужа сопозже Павловой (она хранится у меня), он был доволен результатом. Появись ли этот перевод в печати, мне пока неизвестно» [2, с.276-277].

Удивительные способности Д.Мак – Алистера, его интерес к русской культуре, к русской поэзии были в свое время замечены. Особенно существенно положительный отклик крупного русского литературоведа Д.С.Мирского на выход сборника Доналда Мак – Алистера «'Хо» [5, с.211] в статье с впечатляющим заглавием «Литературный феномен», напечатанной в 1925 г. в эмигрантской газете «Звено» [6, с.2].**

*Каждый раздел этого сборника снабжен краткими данными о поэте и примечаниями, в конце раздела даются подстрочные переводы. Включено в сборник три стихотворения И.М.Карамзина, пять стихотворений А.С.Пушкина («Визисе утро», «Поэт», «Белья», «Датчанский табор») из поэмы «Вайна», «Обвал», шесть стихотворений М.Ю.Лермонтова (их числе «Казачья кобыла пляска нежная»), два стихотворения А.П.Цеплева (о поэтессе «Христос-младенец и еврейские дети»). Представлены и А.К.Тютчев (3), П.С.Пшавин (2), С.Я.Надсон (1), Ф.Сологуб (4). Стихи «Поэт» Пушкина «Казачья кобыла пляска нежная» Лермонтова и «Христос-младенец» Цеплева шайдут через пять лет в поэтических переводах Д.Мак – Алистера в третьем издании сборника «'Хо».

**Английский перевод рецензии Д.С.Мирского был напечатан в «The Slavonic Review» Лондонского университета [7, с.774-775]. В названном номере «The Slavonic Review» были переизданы следующие стихотворения в переводе Мак – Алистера: А.С.Пушкина «Гадания», «Поэт», «Степка Разин», А.П.Цеплева «Христос-младенец». При выборе номера журнала по ошибке были пропущены последние четыре строфы «парошой багдалы» (определение Мак – Алистера) «Степки Разина» («Нам острова на страже»). Перевод стихов симбирского поэта Д.П.Соловьева был полностью напечатан в следующем номере журнала [8, с.143-144].

Раздел 1. Юбилей

В книге «Эхо» напечатано восемь переводов на русский язык стихотворений, написанных на английском, шотландско-английском (Scots), немецком и греческом языках: «Requiem» Р.Л.Стивенсона («Вечный покой»), «To the Moon» П.Б.Шелли («Луна»), «Lucy's Song» Вальтера Скотта («Поговорка»), «Auld Lang Syne» Роберта Бернса («Прежние года»), «Home they brought her warrior dead» А.Теннисона («Воин мертвый») и «Lorelei» Гейне («Лорелея»).

Русский по происхождению, Д.Мирский снискал в Великобритании славу подлинного авторитета в вопросах филологии, он автор живого и по сей день труда по истории русской литературы. Об этом необходимо напомнить, прежде чем привести отзыв Д.Мирского о переводах «Лорелеи» великого поэта России Александра Блока и Доналда Мак – Алистера.

«<...> сравнивая два перевода, мне определенно кажется, что перевод шотландского патолога не только точней, но иногда счастливее, чем перевод великого русского поэта:

«Золотую чешет косу» лучше передает смысл и ритм «Sie kaemmt goldenes Naag», чем блоковский стих «Играет золотом косы». Следующая строфа почти ждественна у обоих:

Мак – Алистер:

*Золотым ее гребнем чешет
И песню поет она.
Мелодия этой песни
Чудесной силы полна.*

Блок:

*Золотым убирает гребнем
И песню поет она;
В ее чудесном пеньи
Тревога затаена.*

Конечно, у Блока всегда есть (еще бы не было!) un je ne sais quoi, недоступное иностранцу (и не только иностранцу), но надо честно сказать, что из сравнения, здесь, с величайшим из поэтов нашего времени шотландец выходит не так уж вовсе посрамленный.

Д.С.М.» [6, с.2]

Остальные переводы Мак – Алистера с русского представлены в сборнике следующими стихотворениями: А.С.Пушкина «Талисман», «Поэту», «Я думал, сердце позабыло...», напечатанное с заглавием «Redintegratio amoris»; А.Н.Апухтина «Песни вешние»; «Казачья колыбельная песня» М.Ю.Лермонтова; «Христос-младенец» («Roses and Thorns») А.Н.Плещеева; четыре стихотворения Н.М.Минского – «Не нам, Господи», «Пред зарею», «Шелест листьев: Осенние листья», «Кто имеет уши» («Inspiration»), и «народная баллада» «Стенька Разин» («The Cossack Chief»).

«Казачья колыбельная песня» Лермонтова переведена на шотландско-английский язык.

Литературоведческий сборник

Присутствие рядом с корифеями русской поэзии столь широко представленного Н.Минского поэта, скажем мягко, иного уровня, объясняется личными дружескими контактами.⁷

Следует обратить внимание на редкую для переводчика самокритичность и высокую требовательность к искусству перевода Д.Мак – Алнстера. Создавая, что любой перевод не может быть адекватен подлиннику, поэт помещает в книгу как бы версии, варианты переводов – три перевода греческого стихотворения «Ο Στέφανος» (Rufinus) – на английский язык, два перевода на русский – «Полевой цветок». Среди них наиболее удачен перевод в форме элегии:

*Шлю, Родохия, тебе венок из цветов прекрасных,
Сдел тебе этот венок сам я своєю рукой
Лилии вьвет я и розу растулю и анемону
Темной фиалки цветок и увлажистый нарцисс
Тим украсясь венком, перестать красотою кичиться
Так же как он, ты цветешь так же поблекнешь, как он*

[5, с.183]

Мак – Алнстер действительно обладал широким лингвистическим диапазоном, тонким чувством стилистических особенностей, присущих как языку оригинала, так и языку перевода. Его переводы – как с иностранного языка, так и на иностранный – отличаются богатством языковых средств, уверенным мастерством различных поэтических форм.

В полной мере оценить высокие достоинства работы Мак – Алнстера можно, сравнив, например, его перевод знаменитой застольной песни Роберта Бернса «Auld Lang Syne» с переводом признанного мастера этого жанра С.Я.Маршака.

С удивительным чувством характера оригинала Мак – Алнстер выищет для перевода форму не лирических стансов, не романса, а именно народной песни, знакомой ему с детских лет, ведь ее поют ежегодно в канун Нового года во всем англоязычном мире. И русский текст так же безукоснен, прост по форме, его легко можно петь, он ложится на мелодию старинной шотландской песни.

Мне кажется, что у Маршака не близки подлиннику, например, строки «Побольше кружки приготовь : и доверху налей». Это, скорее, развер-

⁷ Кроме вышеуказанных стихотворений Н.Минского Мак – Алнстер перевел еще три его стихотворения – «Серенада», «Из оконов», «Вистональ». Эти переводы, достаточно полные, были впервые опубликованы в шотландском художественно-литературном журнале «The Scottish Chapbook: A Monthly of Scottish Arts and Letters». Основателем и редактором журнала был великий шотландский поэт XX в. Нью-МакДональд (сбри-стофер Марри Грин, 1892-1978) [9].

⁸ Эти переводы Мак – Алнстера были переведены в журнале «Scottish Slavonic Review» [10, с.168-171].

нутый литературный перевод-пересказ, в то время как Мак – Алистеру удается найти адекватные подлиннику живые русские слова.

Д.Мак – Алистер не стремится «улучшать» текст оригинала (увы, этот соблазн подстерегает многих поэтов), и потому в его «Застольной» не может появиться красивая, но отсутствующая в подлиннике фраза: «И вот с тобой сошлись мы вновь».

Шотландский переводчик находит удачный эквивалент рефрену «Auld lang syne»: «Прежние года» – и последовательно его модифицирует в ходе песни: «прежние года» – «минувшие года» – «прошедшие года» – «давние года», не теряя мелодичности и простоты подлинника.

Он одинаково успешно работает над балладным, песенным жанром и лирическими стихотворениями. Блестящим успехом является перевод «Казачьей колыбельной песни» М.Ю.Лермонтова:

<i>Спи, младенец мой прекрасный,</i>	<i>Sleep, my bonnie, winsome mannie</i>
<i>Баюшки-баю.</i>	<i>Lillila-baloo.</i>
<i>Тихо смотрит месяц ясный</i>	<i>Yon bricht mune is keeking cannie</i>
<i>В колыбель твою.</i>	<i>At your cradle noo.</i>
<i>Стану сказывать я сказки,</i>	<i>I'll ouretell a ferlie-ballant,</i>
<i>Песенку спую;</i>	<i>Croon a lift to you.</i>
<i>Ты ж дремли, закрывши глазки,</i>	<i>Dowre an'steek your een, my callant,</i>
<i>Баюшки-баю</i>	<i>Lillila-baloo.</i>

[5, с.164-167]

Так же как в переводе бернсовской песни «Auld Lang Syne», здесь удачно передается чередующая модуляция рефрена — «Sleep, my laddie, be na fearfu, / Lillila-baloo»; «Sleep e'eno, my ain wee darlin...»; «Sleep, my dawtie, whush an'fairlie...»; «Sleep – ye watna sic stramashin...»; «Sleep, my bonnie, winsome mannie...».

В замечательном переводе «Казачьей колыбельной песни» Мак – Алистер не только очень точно передает песенную форму и содержание, фабулу подлинника, но и переносит «действие» в шотландскую историко-культурную среду со ссылками на героиню прошлого Шотландии. Можно указать на некоторые параллели в истории шотландцев и донского казачества, поэтому оправданы такие трансформации, как «Богатырь ты будешь с виду / И казак душой» – «Ye'll be biggit like a Wallace, / Heartit like a Bruce».

В каждом деле сочетаются ремесло и творчество, и в деле перевода Доналд Мак – Алистер выступает именно как поэт, художник, не только подбирающий рифму, созвучие к стиху, но и открывающий для себя и передающий нам созвучное биение сердец различных народов, созвучную жизнь духа. Переоценить значение этого фактора в творчестве Д.Мак – Алистера едва ли возможно.

Цитированная литература

1. The Times. – 1934. – 16 January.

Литературоведческий сборник

2. E.F.B. Mac Alister. Sir Donald Mac Alister of Tarbert. By His Wife. – London, Macmillan, 1935.
3. The Dictionary of National Biography, 1931 – 1940. – Oxford University Press, 1949.
4. Сборник русских стихотворений / Selections of Russian Poetry / Edited with Notes etc. by V.A.Rudzinsky, Lecturer in Russian, Glasgow and West of Scotland Commercial College. Assisted by Stella Gardiner, M.A. With an Introduction by Sir Donald Mac Alister, K.C.B., Principal of Glasgow University. Blackie and Son Ltd. – London, Glasgow and Bombay, 1918.
5. Echoes. By Sir Donald Mac Alister K.C.B. / Third Edition. – Glasgow: James MacLehose, Jackson and Co. Publishers to the University, 1923.
6. Д.С.М. (Д.П.Святополк-Мирский – П.Г.). Литературный феномен. – Звено. – Париж. – 1925. – 21 декабря.
7. The Slavonic Review. – 1925-1926. – Т.4.
8. The Slavonic Review. – 1926-1927. – Т.5.
9. The Scottish Chapbook. A Monthly of Scottish Arts and Letters (сент./окт. – 1923. – Т.II. – № 2).
10. Scottish Slavonic Review. – 1983. – № 2.

Анотація

У статті йдеться про роботу в області художнього перекладу сера Доналда Мак-Алістера, ректора університету в Глазго.

Anotation

The achievements of Sir Donald MacAlister, Principal of Glasgow University, as a translator from and into numerous languages are here demonstrated.

Статья поступила в редакцию 28.04.01

РАЗДЕЛ 2. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Федоров В.В., Масалха Я.В.

ВНУТРЕННИЙ МИР

ББК 82.0:82.1

Понятие «внутренний мир» ввел в активный научный оборот Д.С.Лихачев своей статьей «Внутренний мир художественного произведения» (1968 г.). Некоторое время он вместе с «художественным» и «поэтическим» мирами пользовался значительным «спросом», но т.к. дело дальше более или менее популярных комментариев не продвигалось, это словосочетание оказалось полузабытым, так и не сформировавшись в полноценное научное понятие. Однако, понятие «мир» является, на наш взгляд, очень перспективным для филологии и поэтому должно быть освоено. В предлагаемой работе мы намечаем лишь одну из перспектив, но весьма существенную.

Что является причиной стремления человека к созданию и восприятию художественных произведений? Мы считаем, что это онтологическая причина. Телесность человека обусловлена не его сущностью, но бытийными возможностями внешней, т.е. пространственно-временной, действительности. Человек, субъект «человеческого» бытия, не осуществляется жизненными (биологическими) формами. Внетелесный по своей онтологической природе человек вынужден «адаптироваться» к наличным условиям существования. Его телесность – не непосредственно природного происхождения, а результат превращения человека в телесное существо, которое мы тоже называем «человеком», имея в виду «целое человека».

Превращая себя в субъекта телесного существования, человек с ним себя не отождествляет. Сохраняя человеческое бытие как *тип*, он вынужден, однако, осуществлять его превращенным (недолжным) образом. Это онтологическое *состояние*, переживаемое субъектом человеческого (по типу) бытия, и является предметом нашего внимания в предлагаемой работе.

Поскольку ни телесная сфера, ни телесный человек (телесное существо) «человеческий» тип бытия осуществлять не в состоянии, то возникает вопрос: *где* и *кем* оно все же совершается?

Телесное существо является субъектом *непосредственно* природного (биологического) бытия. Определение «превращенное» к телесному типу существования не относится, оно относится к «человеческому», субъектом которого *не является* телесный человек.

Онтологически активным является субъект превращенно-человеческого бытия. Специфически «человеческой» формой бытийной активности является активность, направленная на преодоление превращенности своего бытия:

из субъекта превращенно-человеческого существования он стремится стать субъектом непосредственно человеческого бытия.

Средством достижения человеческого «качества» бытия является, на наш взгляд, воображение, к наиболее распространенным конкретным формам которого относится высказывание.

Чтобы высказаться о каком-либо предмете, человек непременно должен в этот предмет себя вообразить. Акт воображения включает в себя как обязательный аспект акт превращения. Существует онтологический план, в котором воображающий действительно становится тем, в кого он воображается/превращается.

Мы, таким образом, различаем: того, *кто* воображает и превращает себя в героя (некий «предмет»); того, в *кого* превращает себя автор. Задаем вопрос: где существует герой? – На этот вопрос мы не можем ответить: «в воображении автора», поскольку герой непосредственно находится в «своей» действительности, которая точно так же воображена, как и герой (совокупность героев).

Воображенное существо пребывает в своей действительности, которая, не будучи ни фрагментом, ни «продолжением» телесной действительности, в которой продолжает свое телесное существование воображающий, есть все же реальная для воображаемого существа действительность. Она может быть «проработана» достаточно детально, может не быть даже «едва обозначенной», но уже на одном том основании, что воображенный предмет воспринимается (созерцателем), можно заключить, что воображенное существо пребывает в пространстве (хотя оно не «обставлено» природными явлениями и проч.), следовательно, пространство (и его законы) – то, во что превращает себя воображающий. Акт воображения может быть менее и более сложным: можно превратить себя в какую-нибудь примитивную величину (дерево), а можно – в совокупность лиц достигающих трехзначной цифры по количеству и вступающих друг с другом в достаточно разнообразные и порой весьма сложные отношения. Так, Л.Толстой как автор «Войны и мира» превращает себя в такое количество лиц, которое превышает 600, а также разных зверей (сцена охоты) и растений. Превращенной формой бытия Толстого-автора является не только Пьер и Андрей, но и презираемый автором Наполеон, облака, тихо ползущие по небу, волк, «прямо и просто» смотрящий на охотников, и проч. Все эти лица, действующие и «бездействующие» природные существа (например, Неман, через который переправляется армия Наполеона, нападающая на Россию), – все это – совокупность превращенных форм существования одного субъекта – Толстого-автора. Совокупность значительного числа телесных субъектов различного (косно-материального, растительного, животного, человеческого) типа существования, онтологическая сфера, в ко-

Раздел 2. Теория литературы

торой совершается их бытие, – все это Л. Толстой-автор в совокупности превращенных форм своего бытия.

Пьер Безухов, будучи субъектом непосредственно жизненного бытия, осуществляемого жизненными (природными и социальными) формами, в одном онтологическом плане, есть – в другом онтологическом плане – субъект, осуществляемый превращенно-языковыми онтологическими формами, и этот субъект – Л.Толстой как автор. Дуб, который видит Андрей Болконский, есть субъект растительного существования в природной действительности, осуществляющийся природными закономерностями. Эти природные закономерности – в другом онтологическом плане – суть превращенно-человеческие законы, и субъектом, этими законами осуществляемым, является Л.Толстой как автор. Таким образом, Л.Толстой не перестает быть «субъектом бытия», когда он осуществляет высказывание «Война и мир» и сопряженные с ним акты воображения/превращения, но телесная (жизненно-прозаическая) форма существования утрачивает свою актуальность и вперед выступает другая форма, хотя и связанная (как мы видели) с телами (множеством тел), но именно поэтому превышающая телесную. Таким образом, «отказывая» Л.Толстому-автору в телесности, мы не отказываем ему в праве называться «субъектом бытия».

Воображая намеренно себя в героя, автор отчасти ненамеренно, отчасти намеренно (в поэтическом высказывании), воображает себя, во-первых, в созерцателя (субъекта восприятия героев высказывания); во-вторых, в ту сферу, в которой совершается событие существования героев и событие его восприятия (созерцателем). Этой сфере традиционно присваивается термин «фабульная действительность». Фактически именно ее имеет в виду Д. Лихачев, обращаясь, однако, к термину «внутренний мир».

Эта действительность *имманентна* бытию воображающего, так или иначе входит в состав его бытия. Поскольку в состав бытия телесного (биологически актуального) человека она «входит» не может, приходим к предположению, что «телесный субъект» и «воображающий» (автор), хотя и взаимно связанные, но, однако, не тождественные субъекты существования.

С одной стороны, мы убеждаемся в существовании «субъекта бытия», с другой – в отсутствии тела. Субъекта существования мы обычно представляем как тело. Если есть существование, есть тот, кто существует, и этот существующий есть тело. Субъект превращенного бытия, не будучи телесным («фигурным»), «субъектом бытия» все же остается. Оставляя (реалию и термин) «субъекта бытия», мы соотносим его не с «телом», а с «миром».

Фабульная действительность, не будучи имманентной телесному автору (биографическому), имманентна воображающему. Бытие воображающего, относительно которого может быть имманентной фабульная (пространственно-временная) действительность, должно быть сверхтелесным,

т.е. определяться относительно телесной действительности, согласно иерархическому онтологическому принципу как мир.

«Внутренний мир», таким образом, не «место», а субъект бытия. Если известное выражение «внутренний мир человека» несколько перефразировать, то получим искомую формулировку: бытие автора разворачивается как мир, в качестве мира.

Превращенно-человеческое бытие человека осуществляется в двух видах – как превращенно-языковое и как превращенно-словесное (от Слова). Последний вид превращенно-человеческого бытия мы и называем «поэтическим». Мир определяется «внутренним» по причине его противоположности «внешнему». Так как формы, в которых осуществляется пространственно-временная сфера, во-первых, суть внешние, во-вторых, превращенные, то превращающиеся формы логично определить как «внутренние», понимая их как «вневнешние» (сверхвнешние).

Теперь мы достаточно внятно можем прокомментировать утверждение Д. Лихачева о том, что писатель творит «свои законы». Мысль о намеренном творении законов отпадает сама собой. Закономерности, образующие фабульную действительность, суть превращенные формы активности «словесных» законов, осуществляющих бытие автора. Превращенные закономерности суть сотворенные закономерности. Автор осуществляет *свое* бытие, и только потому, что это бытие – превращенное, он осуществляет существование тех, в кого он превращается (совокупность героев и их онтологическую сферу). «Своими» закономерности, сотворенные автором, определяются не по отношению к автору, а по отношению к фабульной действительности. По отношению к автору они, естественно, определяются как превращенные (т.е. являются превращенно-своими).

Таким образом, «внутренний мир» может осуществляться в двух видах: как осуществляемый превращенно-языковыми законами и как осуществляемый превращенно-словесными законами. В последнем случае его целесообразно определить как «поэтический».

Анотація

У статті зроблено спробу показати внутрішній світ як суб'єкт поетичного буття. Природні та соціальні закономірності розглянуті як перетворені форми активності поетичних законів.

Annotation

The authors of the article made a try to show the internal world as a subject of a poetic being. Natural and social regularities are considered to be the transformed forms of the activity of poetic.

Статья поступила в редакцию 28.03.01

О СУЩНОСТИ ЯЗЫКА И ПОЭЗИИ

ББК Ш40*000.91

Тридцать один год назад в ответе на вопрос редакции «Нового мира» М.М.Бахтин высказал мысль, которой наметил перспективу для советского литературоведения на весь оставшийся период его существования: «Литература – неотрывная часть культуры данной эпохи. Ее недопустимо отрывать от остальной культуры и, как это часто делается, непосредственно, так сказать, через голову культуры соотносить с социально-экономическими факторами» [1, с.329]. В наше время высказывание М.М.Бахтина становится актуальным в ином смысле: теперь никому не нужно доказывать, что литература *напрямую* не связана с социально-экономическими факторами, но остается не вполне проясненным, каким образом она связана с «целостным контекстом всей культуры». С этой проблемой связан вопрос о том, что делает «контекст всей культуры» «целостным»?

В самом деле, вся сфера культуры состоит из таких разных областей, как религия, поэзия, разнообразные искусства (*τέχνη*), наука, философия. Что их объединяет? М.М.Бахтин говорит о продуктивности взаимодействия различных областей культуры на их границах, которые не являются абсолютными [см.: 1, с.329-330], но, думаю, никто не станет возражать, что от такого взаимодействия до подлинной целостности еще очень далеко. Что общего у религии и науки? Разве преобладающий опыт развития новоевропейской науки не свидетельствует о полном отрицании какой бы то ни было связи между ними? Разве Бог не становится для науки всего лишь «ненужной гипотезой», и разве этот столь же известный, сколь легкомысленный ответ Наполеону не преподносился научным сообществом как верх остроумия? И, наконец, разве почти еретические для большинства представителей научного сообщества слова В.И.Вернадского, что наука не одолеет религию «в *чуждой* (здесь и далее курсив мой. – А.Д.) ей области» не свидетельствуют о том, что каждая из этих областей духовной жизни имеет специфические «формы *своего* ведения» [2, с.211]? При этом взаимосвязь и взаимовлияние разных областей культуры, о чем подробно и глубоко говорит выдающийся ученый, не приводят ли главным образом лишь к более глубокому уяснению своеобразия каждой из этих областей? О каком же целостном контексте здесь может идти речь?

Возможность ответа таится в той же работе М.М.Бахтина, но говорит он об этом вскользь, чему главной причиной, безусловно, является жанр его высказывания, не предполагавшего развертывания и конкретизации отдельных положений. Намек на возможность ответа мы обнаруживаем в

следующем суждении М.М.Бахтина: «Смысловые сокровища, вложенные Шекспиром в его произведения, создавались и собирались веками и даже тысячелетиями: они таились в языке...» [1, с.332]. Нам необходимо лишь от разговора о Шекспире перейти к разговору о культуре в целом. Для того, чтобы выявить истинную природу ее целостности, мы должны предварительно поставить вопрос о языке, еще раз доверившись при этом словам М.Хайдеггера: «Все пути мысли более или менее ощутимым образом загадочно ведут через язык» [3, с.221. Пер. В.В.Бибихина]. Однако мы приблизимся к пониманию проблемы лишь в том случае, если не будем рассматривать язык в качестве одной из форм культуры, сосуществующей с другими, как это делал Э.Кассирер [см.: 4, с.568-601], но, как учил М.Хайдеггер, в качестве той основы, в которой «покоится сущность человека» [3, с.259], следовательно, и сущность всей человеческой культуры.

Если мы пойдем по пути, намеченному Э.Кассирером, мы должны будем признать, что не существует никакого подлинно целостного контекста культуры, а только совокупность самостоятельных, хотя и в разной степени взаимосвязанных между собою ее областей («форм»). Между тем сущность языка заключается не в том, что он является одной из форм культуры*, но в том, что он является носителем ее целостности, тогда как поэзия – не что иное как ее (целостности) концентрированное выражение. Поэзия не творит целостность, но творится в целостности, хранителем которой является язык. Именно поэтому у Н.В.Гоголя были все основания сказать о русском языке, что он – «сам по себе уже поэт» [5, с.411].

Когда я говорю о подлинной целостности, я имею в виду священное, гиратическое содержание, хранимое языком, – то высшее совершенство, о котором вопрошает, именуя его при этом, Гельдерлин: «wist ihr seinen Namen? Den Namen des, das eins ist und alles? Sein Name ist Schönheit» [6, т.2, с.153].

[Знаете ли вы его имя? Имя того, что есть Одно и Все? Его Имя – Красота].

В Священном как красоте сущность языка проявляется поэтически, выявляя при этом природу подлинной целостности, которая никогда не есть некая взаимосвязанная совокупность частей целого, но всегда – тождество Одного и Всего. В свою очередь, единство никогда не является высшей (зрелой и т.д.) формой проявления Единого, но всегда только вторичной квазицелостностью. Единое в самые поздние эпохи всеобщего разделения остается значимым для нашего сознания (самосознания) и актуальным для него Единым, а не просто баснословным преданием, отмененным («снятым») последующим развитием культуры, тогда как единство (вторичное соединение разрозненных частей) всегда оказывается только

* Для Э.Кассирера язык как форма культуры даже не изначален по отношению к мифу: «Это (язык и миф. – А.Д.) два разных побега от одного общего корня» [3, с.568]. Не думаю, что такая исходная позиция может привести к чему-либо плодотворному.

Раздел 2. Теория литературы

единством – и ничем больше. Единое нельзя «целостно воспринимать» как некий объект, ему можно лишь принадлежать; ближайшим образом – принадлежать языку, которым сказывается Единое. Поэзия, стало быть, будучи концентрированным выражением сущности языка, *самым непосредственным образом* определяется не неким умозрительным контекстом культуры, как полагал М.М.Бахтин, а самим языком, точнее – актуальной для того или иного исторического периода его орудийностью, «казовой» изначально, символической – в христианской культуре, но в обоих случаях сохраняющей связь со сферой Священного.

Эта связь утрачивается в инструментальной орудийности языка, в пределах которой язык начинают понимать как простое средство для выражения мыслей. Такой язык сразу же обнаруживает свою антипоэтическую сущность – происходит ли это в поздней античности [см. напр.: 7, с.112-116] либо в новоевропейское время. Как только утверждается инструментальный язык, поэзия понемногу теряет свое значение, становится «забавой», «стишками», до которых серьезно человеку дела нет. Не случайно именно в такие эпохи ведущим литературным жанром в конечном счете оказывается роман с его познавательной доминантой. Роман – это компромисс, который поэзия заключает с инструментальным языком; роман остается поэтическим видом постольку, поскольку в нем сохраняется, несмотря ни на что, присутствие символического языка. Этот вид поэзии расцветает в периоды испытаний, которые переживает человечество, отпущенное на волю и в своих блужданиях почти забывшее о своем доме:

Ein Zeichen sind wir, deutunglos,
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren [6, т.1, с.747].
[Мы – знак, недоступный истолкованию,
Лишенные способности испытывать боль мы почти
Язык на Чужбине утратили].

Но рано или поздно это время заканчивается и мы вновь возвращаемся к языку. И тогда для нас, в отличие от Вольтера, вновь глубоким смыслом наполняется, к примеру, поэзия Пиндара*. Мы оказываемся способными понять, что этот смысл вряд ли смогут вместить все романы.

Вопрос о романе может быть рассмотрен и с точки зрения соотношения мимической поэзии (генетически связанной с «казовой» орудийностью языка) и мимического искусства, к которому роман целиком принадлежит (об этих двух родах поэтического творчества см.: 8, 9). Границы романа обусловлены границами мимического искусства, за их пределами – мимическая поэзия. Как только в романе предпринимается попытка превозмочь эти границы – роман заканчивается и начинается нечто другое. С такими ситуациями, ра-

* Вольтер, как известно, считал Пиндара мастером много говорить, ничего при этом не сказав.

зумеется, мы встречаемся лишь в тех романах, в которых авторы стремятся работать на границе возможностей романного слова, – сказанное относится только к великим писателям. В качестве примера приведу попытку Л.Н.Толстого передать чувства, охватившие Левина во время родов Кити: «Он знал и чувствовал только, что то, что совершалось, было подобно тому, что совершалось год тому назад в гостинице губернского города на одре смерти брата Николая. Но то было горе, – это была радость. Но и то горе и эта радость одинаково были вне всех обычных условий жизни, были в этой обычной жизни как будто отверстия, сквозь которые показывалось что-то высшее. И одинаково тяжело, мучительно наступало совершающееся, и одинаково непостижимо при созерцании этого высшего поднималась душа на такую высоту, которой она никогда и не понимала прежде и куда рассудок уже не поспевал за нею» [10, с.304].

Воссоздаваемое событие ставит автора перед необходимостью *превозмогнуть* романное слово, вместе с тем отмененными оказываются «все обычные условия жизни», к которым лишь после благополучного исхода «почувствовал себя перенесенным» Левин, и этот романый мир как бы *вновь воплощается* на наших глазах.

Обратившись к эпиграфу, предшествующему сочинению Дионисия Ареопагита «О божественных именах», постараемся разобраться, чем более знакомая нам по опыту символическая орудийность языка отличается от «казовой»:

Εἰς νόον ἀγλήεντα θεόγραφα χεῖλεα βάψας,
Κάλλεα ποικίλλεις ἱεράνυμα, καὶ μετὰ πότμον
Ζωοσόφοις λογίοις κελαδῶν θεοφάντορας ὕμνους.

Г.М.Прохоров предлагает следующий стихотворный перевод:

Губы в сверкающий ум погрузив, начертанные Богом,
Ты превозносишь священных имен красоту, и по смерти
Живопремудрою речью поя богогласные гимны

[11, с. 29]

Ποικίλλεις, переведенное как «превозносишь», по-гречески обозначает «делаешь пестрым», «разукрашиваешь», т.е. в данном случае: в пределах чувственного мира «расцветиваешь» то, что в качестве красоты самой по себе (в сверхчувственном мире) в цвете не нуждается.

Не менее важна для понимания смысла эпиграфа последняя строка. В переводе читаем:

... и по смерти

Живопремудрою речью поя богогласные гимны.

В подлиннике на месте «речью» стоит «λογίοις». Петь можно гимны, но λόγος – это не поющая, а произносимая речь. Речью, понимаемой как логос, можно воспевать лишь в переносном смысле. κελαδέω, переведенное здесь

Раздел 2. Теория литературы

как «петь», значит еще: «шуметь». У Пиндара (обращение к которому уместно и в связи с упоминанием гимна в самом эпиграфе, и в связи с общим его характером, ориентированным на эту предшествующую эпоху) κέλαδος употребляется в значении «звук, звучанье» (Пиф. 4,60) [см.: 12, с. 86]. Логос, стало быть, озвучивает гимны. Гимны, в свою очередь, приобретают не вполне понятный нам некий сверхчувственный, трансцендентный онтологический статус, не нуждаясь, как выясняется, для своего осуществления в обязательном воплощении в звуке. Здесь присутствует очевидная аналогия с красотой священных имен, которая не нуждается в цвете.

Соотношение между логосом и гимном, столь непривычное для нас, не нуждалось в пояснениях (т.е. не порождало герменевтической ситуации) еще в XIX веке. В.П.Боткин сказал однажды о Ф.И.Тютчеве: «...Никто из окружающих его не чувствует и не понимает поэзии его стихов» [13, с.173]. Поэзия и стихи у Боткина соотнесены примерно так же, как гимны и логос в эпиграфе, и такая соотнесенность для нас (приученных новейшими исследованиями к тому, что стихи – это и есть поэзия и что в зависимости от качества стихов бывает «плохая» и «хорошая» поэзия) столь же непривычна. Онтологизируя поэзию независимо от стихов, В.П.Боткин обнаруживает свою несомненную принадлежность к той духовной парадигме, которая утверждается сочинениями Дионисия Ареопагита, тогда как наша причастность к той же традиции оказывается проблематичной.

Возвращаясь к эпиграфу, посмотрим теперь, как соотносится с подчеркнуто архаической формой его содержание. Для начала приведу подстрочный перевод:

В ум сияющий богоначертанные губы погрузив,
Ты расцветиваешь красоту священных имен,
Даже после смерти озвучивая живопремудрыми речами
являющие (кажущие) Бога гимны.

Сосредоточимся на соотнесенности слов имя – речь – гимн. Прежде, чем делать обобщения, рассмотрим, характерен ли отмеченный нами смысл слова «гимн» для той эпохи, к которой обращен эпиграф своей формой. У Пиндара, следовавшего, как и вся хоровая лирика, древнейшей языковой традиции [см.: 14, с.117], слово ὕμνος употребляется в значении «песнь в честь богов» (Зевса-Нем. 4.11), но также: хвалебная песнь в честь победителей игр, в честь самих игр, в честь царей; кроме того, гимном может быть названа у Пиндара погребальная, свадебная, любовная песнь, т.е. он наделяется обобщенным значением песни вообще [см.: 12, с.85-86]. Этой эпохе чуждо и неведомо отмеченное выше соотношение гимна и логоса; гимн и логос противостоят друг другу по принципу: пение-сказывание, вступаая между собой в иные, нежели в рассматриваемой эпиграмме, отношения.

В 11 Олимпийской песне Пиндара читаем:

εἰ δὲ σὺν πόνῳ τις εὖ πράσσοι, μελιγάρυες ὕμνοι
ὑστέρων ἀρχὰ λόγων
τέλλεται καὶ πιστὸν ὄρκιον μεγάλας ἀρεταῖς...

[15, с. 47, 4-6]

[Если же кто изнурительным трудом достигает благополучия, для тех сладкозвучные гимны становятся началом последующих похвал (речей – λόγων) и верным (надежным) клятвенным речательством великих доблестей].

Логос, следовательно, порождается гимном, а поскольку он – после, он, соответственно, и похуже (оба эти значения присутствуют в слове ὑστερος). Гимн и логос сосуществуют здесь, как сосуществуют в это время (т.к. Дельфы еще не молчат) божественное и человеческое слово.

У Платона (и в этом, в частности, проявляется переходный характер его философии) мы встречаем попытку разграничения гимна и хвалебной песни. Для Платона гимн – это «вид песнопений», представляющих собой «молитвы к богам» [Законы 700в. Пер. А.Н.Егунова]. Но и здесь проблема гимна должна быть поставлена в контексте изначального понимания орудийности языка. И у Пиндара, и у Платона гимн не противопоставляется языку, не выводится за пределы языка в трансцендентную по отношению к нему область. Так, у Пиндара противопоставление гимна логосу осуществляется в пределах их общей соотносительности с языком, понятым как γλῶσσα. Я продолжу цитату из его 11 Олимпийской песни:

ἀφθόνητος δ' αἶνος Ὀλυμπιονίκαις
οὗτος ἄγκειται. τὰ μὲν ἀμετέρα
γλῶσσα ποιμαίνειν ἐθέλει,
ἐκ θεοῦ δ' ἀνὴρ σοφαῖς ἀνθεὶ πραπίδεσσιν ὁμοίως [15, с.47, 7-10]

[Лишенная зависти, эта похвальная речь (αἶνος) посвящена олимпийским победителям. Наш язык (γλῶσσα) хочет быть [ее] пастухом, но лишь соразмерно [дарованной] Богом [мере] муж изобилует, процветая мудростью].

Логос, как мы видели, порождается гимном (поющейся речью), который, в свою очередь, пребывает под попечительством языка. Поющаяся речь (айнос, гимн) – это язык (глосса), в котором клятвенное (ὄρκιον) присутствие истины утверждено заранее уже проявившимся божественным благоволением по отношению к тому, кто воспевается [см.: 16, с. 362-363]. Поющаяся речь, поскольку она клятвенная, оказывается формой присутствия и проявления божественного содержания в человеческом слове.

Близкий по смыслу отрывок находим в 4 Немейской песне:

οὐδὲ θερμὸν ὕδωρ τόσον γε μαλθακὰ τεύχει
γυῖα, τόσον εὐλογία φόρμιγγι συνάορος.
ῥῆμα δ' ἐργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει,
ὅ τι κε σὺν Χαρίτων τύχῃ
γλῶσσα φρενὸς ἐξέλοι βαθείας.

Раздел 2. Теория литературы

τό μοι θεΐμεν Κρονίδα τε Διὶ καὶ Νεμέα
Τιμασάρχου τε πάλα
ῥήματι προκώμιον εἶη... [15, с.132, 4-11].

[Теплая вода не так нежит члены,
как похвала (εὐλογία), сопутствуемая лирой.
Слово (ῥήμα) живет дольше, чем дела,
если его, согласно жребию Харит,
язык (γλῶσσα) выводит из глубины груди (души).
Пусть же будет дано мне утвердить вступление к гимну,
посвященному и Зевсу Крониду, и Немее,
И борьбе Тимасарха...]

В качестве поюшей речи здесь выступает рема, которую язык (гlossa) выводит (т.к. является ее пастухом) из глубины души. Для меня показательна все еще ожидающая своего осмысления связь стихотворения Тютчева «Silentium!» с этой песней Пиндара. В стихотворении Тютчева в «пении дум», звучащих «в душевной глубине», сказывается потаенное («тайственно-волшебных дум») существо речи. В какой степени русское слово захватывает здесь то, что составляло когда-то жизнь слова греческого?

Итак, в пределах языка осуществляется у Пиндара и гимн, и логос, а значит и человеческое существование в целом – вместе с истиной, которой оно принадлежит. Истина выводится на свет – в область явленного – словом; пределами речи очерчены возможности ее присутствия-пребывания. Язык «кажет» истину, а не указывает на ее несказанность.

С этой изначальной орудийностью вступает в конфликт утверждаемая рассматриваемым нами эпиграфом орудийность, которой, в свою очередь, еще очень далеко до новоевропейской инструментальности, когда самоуверенный человеческий разум счел самого себя полноправным господином языка.

Со словом γλῶσσα мы встречаемся в комментариях Максима Исповедника к следующему фрагменту книги «О божественных именах»: «И никакой мыслью превышающее мысль Единое непостижимо; и никаким словом превышающее слово Добро не выразимо; Единича, делающая единой всякую единицу...» [17, с.15. Пер. Г.М.Прохоров].

Максим Исповедник пишет: «Здесь, после выхода за пределы всего, что из сущего может быть отнесено к Богу, следуя далее мере нашего языка (γλῶσσης), ибо превзойти ее для нас невозможно, он славит Бога теми именами, от которых Его отделил...» [17, с.15].

В комментарии Максима Исповедника с неведомым античности драматизмом переживается и невозможность превзойти «меру нашего языка», и необходимость это сделать, т.к. истина – за пределами этой меры. Язык указывает здесь путь к сокрытой от него истине, но не раскрывает всю полноту ее присутствия в несокрытости. Гимн, как мы видели по эпиграфу,

по-прежнему «кажет» Бога, но эта «казовая» его способность имеет теперь сверхсловесный характер. А поскольку это так, постольку и соотношение имени – логоса – гимна определяется не языковыми, но превосходящими язык факторами.

«Казовая» и символическая орудийность языка – два разных способа присутствия *Единого* в слове, - присутствия, которое и в первом, и во втором случае определяет гиератический характер поэтической речи. Если же кто-то поставит под сомнения справедливость этого вывода относительно «казовой» орудийности языка (дескать, она-то имеет дело не с Единым, а с множеством), я напомню слова Гераклита, как они сохранились в изложении Ипполита: «Гераклит говорит, что все делимое неделимо, рожденное нерожденно, смертное бессмертно, Слово – Эон, Отец – Сын, Бог – справедливость: «Выслушав не мою, но эту-вот Речь (Логос), должно признать: мудрость в том, чтобы знать все как одно» [18, с.199. Пер. А.В.Лебедева].

Цитированная литература

1. Бахтин М.М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
2. Вернадский В.И. О научном мировоззрении // Вернадский В.И. Научная мысль как планетное явление. – М., 1991.
3. Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993.
4. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. – М., 1998.
5. Гоголь Н.В. В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1967. – Т.6.
6. Hölderlin F. Sämtliche Werke und Briefe. – В. 1,2. – Berlin und Weimar, 1970.
7. Секст Эмпирик. Сочинения: В 2 т. – М., 1976. – Т.2.
8. Домашенко А.В. Мимесис. Загадка Аристотеля // Вісник Донецького університету. Серія Б. – Донецьк, 2000. – №2.
9. Домашенко А.В. Маническая поэзия и миметическое искусство. Платон и Бахтин // Филологические исследования: Сборник научных работ. – Донецк, 2001 (в печати). – Вып. 3.
10. Толстой Л.Н. Анна Каренина // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20 т. – М., 1982. – Т. 9.
11. Прохоров Г.М. Памятники переводной и русской литературы XIV-XV веков. – Л., 1987.
12. Гринбаум Н.С. Художественный мир античной поэзии: Творческий поиск Пиндара. – М., 1990.
13. Литературное наследство. – Т.97. – Федор Иванович Тютчев.– М., 1989. – Кн.2.
14. Гринбаум Н.С. Язык древнегреческой хоровой лирики. – Тбилиси, 1986.

Раздел 2. Теория литературы

15. Pindarus. Carmina cum fragmentis.- Pars I.- Lipsiae, 1980.
16. Гаспаров М.Л. Поэзия Пиндара // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. – М., 1980.
17. Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии. – СПб., 1994.
18. Фрагменты ранних греческих философов. Часть I. – М., 1989.

Анотація

Стаття присвячена питанню про взаємозв'язок мови і поезії. Мова, на думку автора, є носієм цілісності, а поезія – її (цілісності) концентрованим вираженням.

Annotation

This article deals with the problem of the connection between language and poetry. The author considers a language as the repository of integrity, and poetry as its (integrity) concentrated expression.

Статья поступила в редакцию 30.03.01

Попова-Бондаренко И.А.

ЕЩЕ РАЗ О МОЛЧАНИИ

(к вопросу о языке художественной коммуникации)

ББК Ш 40*000.21

Уследуя проблемы, связанные со спецификой коммуникации, чаще всего оперируют понятием «диалог». Это естественно: в «слове диалога» (М.Бубер) определяется место встречи двух сознаний его участников, усилиями сторон создается поле их взаимного узнавания и понимания. Более скромная область при изучении художественной коммуникации отводится *молчанию*. И действительно, в каком-то смысле диалог молчанию явно не пара, а если и пара, то скорее оппозиционная. В некоторых случаях так оно и есть, но они, как правило, лежат за пределами художественного произведения, в мире непосредственных человеческих контактов. В художественной реальности – напротив, отношения между *диалогом* и *молчанием* сложны и своеобразны. Молчание постоянно коррелирует с диалогом, пониманием, но и с непониманием, глухотой, иноязычием, уклонением от встречи, равнодушием и т.д. Молчание в литературно-художественном произведении, как и слово автора или персонажа, может быть конвенциональным или нарушать конвенцию. В обыденной жизни молчание иногда не имеет смысла (сразу оговоримся – для того, кто в него «впадает»): человек может молчать «ни о чем», может просто задуматься,

расслабиться. Подобное отрешенное без-мыслие (молчание) не нарушает никакой конвенции, если, конечно, оно не является проявлением невнимания или, что еще хуже, – демонстрацией пренебрежения.

В произведениях художественной культуры молчание всегда коммуникативно нагружено, всегда *знаково*, релевантно. Оно имеет свое место в типологии художественной коммуникации, свой язык, свою поэтику. Многие виды дискретности, переключений с одного плана повествования на другой имеют «молчальную» природу – связаны с молчанием, умолчанием, прикровением, тайной и т.д., то есть *как прием* со всей необходимостью включаются в коммуникативный процесс.

Некоторые исследователи (например, М.Маклюэн) [1] считают, что «поэтику молчания» ввела модернистская литература. С этим трудно согласиться вполне, хотя следует признать, что древнейший художественный мир действительно не знал молчания и его разновидностей как приема, а древний мир пришел к нему довольно поздно – не ранее XIV-XIII вв. до н.э. (исключение составляют, пожалуй, только живописные памятники крито-микенской культуры) [2, с.61-64]. Культурологическое наполнение понятия «молчание» достаточно широко. В художественной практике человечества молчание связано по принципу бинарной оппозиции не только со словом, но и с другими эстетическими знаками в самом широком регистре – линией и цветом в живописи, объемом в скульптуре (а также в горельефе и рельефе), звуком в музыке. Наличие того или иного привычного в данном художественном языке/стиле знака может быть приравнено к *проговариванию* его, к его проявлению, *об-наличиванию*. Такими проявлениями соответственно становятся прорисовывание, раскрашивание / расцветивание, прорезывание / вылепливание, звучание. Все это суть моменты своеобразного *говорения* художника языком того или иного вида искусства, языком того или иного стиля. Отсутствие же ожидаемого знака или его элемента, напротив, может означать молчание или умолчание. Сознательное использование молчания сразу же выводит его на уровень *приема* или, что важнее, – «принципа построения образных моделей» [3, с.226], то есть чрезвычайно нагружает в эстетическом плане. Но к этому художественная культура пришла не сразу.

Обратимся к некоторым примерам в истории живописи древнейшего периода. Так, Э. Гомбрих подчеркивает своеобразие росписей и рельефов древних египтян, которые, «пренебрегая внешней привлекательностью, стремились к целостности образа... Фактически, – продолжает он, – их метод ближе к картографии, чем к живописи... Они... давали вид пруда сверху, а деревья изображали фронтально. Птиц и плавающих в пруду рыб трудно распознать сверху, поэтому они нарисованы в профиль» [2, с.61]. Те же необычные сочетания ракурсов встречаются и в изображении чело-

Раздел 2. Теория литературы

веческих фигур, когда форма головы в профиль «дополняется изображением глаза анфас» [2, с. 61]. И далее автор, комментируя известный всем искусствоведом египетский изобразительный феномен «левоногости» (изображения обеих ног фигуры как левых), пишет: «Это не значит, что египтяне думали, будто человеческие существа имеют такую наружность. Они просто следовали методу, позволявшему запечатлеть все, что в фигуре человека представлялось существенным... Здесь, как и в других случаях, египетское искусство исходит не из мимолетного видения, а из мысленного представления о составе изображаемых объектов...» [курсив наш – И.П.-Б.] [2, с.62]. Действительно, у древних в рисунках нет еще того, что называют «опытом объемности» (М. Мерло-Понти), но это только одна сторона вопроса. Гораздо существеннее, как нам думается, их представление о принципиальной неделимости мира и о катастрофических последствиях его насильственного разъятия. Изображенный объект, будь то живое существо или вегетативная субстанция, должен предстать целостным, *не ущербным*, так как изображение – не просто субститут реального объекта, но и сам объект в иной полноправной ипостасности. В древнейшей живописи, таким образом, *все названо*, все имеет *свое имя*, и эти имена суть прежде всего линия и цвет. Наиболее важно человеческое изображение: сохранность для зрителя даже невидимых сторон фигуры здесь должна быть гарантирована. Должна быть прорисована, прописана, «озвучена» её «обратная сторона». Профильный одноглазый, однорукий или одноногий уродец невозможен на египетском рисунке так же, как это не предусматривается в жизни при благополучном раскладе. Как это невозможно и при препровождении человека в мир «закатного солнца», куда усопший должен явиться в полноте ка, ба, ах. Ущербность рисунка опасна еще и тем, что может быть спроецирована на живого двойника и навредить ему (ср. у Э.Гомбриха: «По-видимому, строгость формальных предписаний как-то связана с магическими функциями изображений. Иначе как бы мог человек с «укороченной» или «отрезанной» рукой принимать и приносить дары мертвым?»). Изображение, в особенности культовое (а оно чаще всего и выполняло эту функцию), ощущалось как коммуникативный акт, причем сакральный, магический, приравненный к слову заклęcia или благословения, способный, соответственно, или нанести вред, или принести благодать.

Возвращаясь снова и снова в своем исследовании к приемам древней живописи, М.Мерло-Понти объясняет и оправдывает тягу художников к XIX-н. XX вв. к примитиву, к «угловой перспективе» [4, 39-44;47 и др.]. Он предлагает рассматривать и анализировать восприятие живописного бытия и природу зрения в категориях феноменологической «практики взгляда» (Марков Б.В.) как «рода мышления». Его суждения, сам ход мысли репрезентирует точку зрения личности, укорененной в новейшем времени, смотрящей из обогащенного творческим опытом «сегодня». Философа

меньше всего интересует в данном случае парадигма культуры как коммуникативный процесс. И вместе с тем, рассматривая время и пространство картины, её вещность и протяженность, соотношение «внешности» и протяженности, Мерло-Понти замечает, что существует некая система эквивалентов *выразительных средств* (т.е. чисто художественных достижений) *движению* (т.е. референции, наличности). Это «своего рода *Логос линий* [курсив наш – И. П.-Б.], светотеней, цветов, масс, представление универсального Бытия без обращения к понятию» [4, с.45]. А саму картину исследователь не только уподобляет «силе текста, предложенного нам для чтения», но и ставит неперенным условием его понимания «интимную игру между видящим и видимым» [4, с.27].

Живописные и словесные виды искусства, как известно, развиваются неравномерно. В живописи, похоже, раньше, чем в словесном творчестве, появились элементы молчания/умолчания как проявление способности воспринимающего сознания (воспринимателя, перцепиента) к *игре*, этому первейшему и самому необходимому условию для возникновения «коммуникативного замыкания»*. В Египте периода Нового царства, а также в «златообильных Микенах» и вообще на Крите появлялись немногочисленные, но определенно завоевывающие популярность профильные изображения людей и животных – не полностью «озвученные» знаком видимой линии, знаком рисунка; «крадущие» часть изображения, они как бы предлагали зрителю задуматься над этой «несуразицей», вступить в контакт с изображенным, в своеобразный диалог, додумать невидимое, внутренне признать и обосновать его [6, с. 70-72; 7, с. 64-65; 192-193]. В целом это отдельная и весьма обширная тема. Заметим лишь, что, как и вообще все в культуре, «язык» молчания, появившись однажды в живописи как своеобразное видение и соответственно техника, вовсе не стал окончательно доминирующим. Вместе с тем и избавиться от него тоже было уже невозможно. О нем то забывали, то возвращались к нему снова и снова. Так, избыточная выговоренность проявилась в живописи северного и итальянского Возрождения, оформившись в прием зеркала (см. подробнее «зеркальные» мотивы [8; 9; 10; 11; 12; 13]*. В картине ван Эйка «Портрет четы Арноль-

* Мы сознательно оставляем пока в стороне все, что связано с загадками, где молчание становится жанрообразующим принципом, как в ритуальном плане (вопросные структуры тайных, в том числе инициационных языков), так и в бытовом, развлекательном. Отдельный вопрос составляют «загадочные», энигматические, перегруженные антономазиями, взаимоисключающими эпитетами и проч., избыточные поэтические конструкции в позднегреческой, доисламской арабской, германо-скандинавской поэзии (ср.: [5, с.222-223]).

* См. о различных, если угодно, мировоззренческих установках, отразившихся на функционировании зеркальности в литературном произведении у Гомера [9]. Нонна Панополитанского и Дионисия Псевдо-Ареопагита [5, с. 229].

фини», запечатлевшей сцену брачной церемонии, висящее на стене зеркало не только отражает со спины фигуры жениха и невесты, но и по-своему *договаривает* крупный план: «впускает» в пространство домашнего интерьера изображение самого художника и еще одного свидетеля, предстоящих молодым. Коммуникативная задача этого парадного заказного портрета прочитывается достаточно полно: утвердить, укоренить во времени и пространстве важный момент бракосочетания. А для того, чтобы у зрителя сложилось именно такое впечатление, художник не только дублирует в зеркале саму чету, но и свое зеркальное отражение усиливает письменным удостоверением присутствия – на стене повыше зеркала начертано по латыни: «Johannes de eysck fuit hic» («Ян ван Эйк был здесь»). В «Туалете Венеры» кисти Дж. Беллини помещенное сзади зеркало также «договаривает» недостающую деталь – богато украшенную заколку на затылке богини. В «Сусанне и старцах» Якопо Тинторетто зеркало, напротив, выступает как *умолчание*: оно «смотрит» не на зрителя, а на красавицу, любующуюся своим отражением; зрителю же предлагается додумать, «договорить» то, что открывается самой Сусанне, тело которой зеркальными рефлексам победно слепит подглядывающих за ней безобразных старцев. Философски нагружено молчание в картинах позднего Рембрандта – принципиальная непрописанность не только деталей, но порой и лиц, его знаменитое кьяроскуро (светотень, а точнее, больше тень, чем свет) говорит о сложном и трагическом мире человеческих страстей и отношений («Давид и Ионафан», «Давид и Урия», «Автопортрет», «Святое семейство» и др.).

Затронет эта своеобразная коммуникация и ритуальные действия, в том числе и масочные. Думается, коммуникативный аспект маски очевиден, и трудно окончательно согласиться с её «молчальной» или просто таинственной функцией сокрытия лица или Божественного [14, с. 188-192]. В своей работе о Рабле М.М. Бахтин сознательно оставляет в стороне древние культовые значения маски [15, с. 48]. А ведь маска ритуала, а также древнейшего, древнего и средневекового полуигрища-полукарнавала (римского, например; см. у Апулея [16, с. 300-303]) меньше всего претендовала на сокрытие лица того, кто её надевал с тем, чтобы её «носитель» был угадан. Ее задачи были несколько иными. Во многих случаях маска срасталась с носителем. В ритуальных или наполовину ритуальных действиях, не утративших окончательно с ними связи, маска выполняла «рупорную» функцию, ее коммуникативный раструб был направлен вовне [ср. 17, S. 294-297; а также – 18]. Ритуальная маска отличается от карнавальной прежде всего тем, что не предусматривает и не допускает вольности в обращении с собой. С нею невозможно вести себя фамильярно, как на венецианском, да и вообще светском карнавале: она не предполагает заглядывания *под-*, *под-*глядывания, ей нельзя сказать «*маска, я тебя знаю*» (да, с маской не церемонятся, но только вне ритуала). В карнавале же маска одновременно и хочет, и не

хочет быть узнанной, опровергнутой, поэтому ее коммуникативная стратегия сочетает уклончивость и вызов – это игра не всерьез. Ритуальная же маска – особая, символическая игра и тайна, и, как всякий символ, игра и тайна открывается вглубь (в глубину себя-изображенного) и вовне (вне себя), но меньше всего (если и вовсе никогда) за себя самое. Символ не является молчаливым, молчание ему противопоказано, как, собственно, и тропу, и образу. Как только символ, троп, образ обозначены, как только они вошли в поле коммуникации, контакта, они начинают «говорить» и «раскрываться»*. Вся трудность заключается как раз во вхождении в это поле – для некоторых оно заказано, но здесь речь идет уже о «воспринимающей» (зрительской или читательской) компетенции, а это составляет отдельный вопрос. Итак, как только человеческий глаз научился «додумывать» в живописи скрытую, подразумеваемую линию, человек вошел в поле «разума воображения» (Я. Голосовкер), встал на (пока еще условно говоря) авторскую «точку зрения», начал научиться мыслить «смыслами образа», то есть обрел способность понимать «имагинативную реальность» [19, с.110; 119-122]. Наивный натурализм древних, стремящийся все показать, все представить явленным, несокрытым, постепенно уступает место новым отношениям человека с «вторичной» реальностью, основанным на воображении и большей творческой свободе. А в словесном искусстве еще несколько столетий будет продолжать господствовать полное «озвучание», полная «выговоренность», что наблюдается не только в обширном корпусе литературно-художественных текстов, но и на ритуальном, сакральном и фольклорном материале (древнеегипетская, шумерская литература; древнееврейские ветхозаветные тексты; практически вся средневековая европейская, азиатская и дальневосточная литература; обрядовые коммуникативные отношения; наконец, вопросно-ответные структуры, сохраняющиеся в фольклорной среде Нового и даже Новейшего времени: ср. с «катехизической», по определению С.Е. Никитиной, формой изложения некоторых догматических положений старообрядчества [21]). Молчание в литературно-художественном произведении также прошло определенные этапы становления, выйдя за пределы простой констатации – «qui tacet consentire videtur» («молчание есть знак согласия»), или «qui tacet, non fatetur» («молчание есть непризнание»). Оно – не только «необходимый фон слова» [22, с.24]. Между полюсами «согласия – несогласия» действительно располагается диапазон всевозможных оттенков молчания (презрение, жалость, любовь, восхищение, ненависть и проч.). Но не только. Кроме эмоционально-

* Совершенно особые, сложные коммуникативные отношения встречаем в масочной среде смешанного, карнавалльно-ритуального происхождения: нагромождение маски на маске, восприятие куклы как маски, а также в какой-то степени актера (ряженого) [18, с.20, 22, 12, 29], маски в травестии [16, с. 300-303; 20, с. 274, 292;].

Раздел 2. Теория литературы

психологической функции, оно выполняет и эйдетическую, в высшей степени концептуалистскую, причем на самом сложном, *невербальном* витке художественной коммуникации, а именно при подключении иных языков, параллельных вербальному, совершенно виртуальных и потому «пронзающих» без должного осознания/декодирования; языков, понимание которых требует особого перцептивного напряжения и адекватности – музыкального, живописного, танцевального и др.

Самый доступный, если можно так выразиться, и распространенный тип молчания – молчание *обозначенное*. Но древняя и средневековая литературы явно не злоупотребляют даже таким видом, не говоря уже о более сложных. Отличительная черта этой литературы, равно как и других текстов (по большей части функционального характера), – *выговоренность*, возможно потому, что они большей частью были ориентированы на аудирующее восприятие [23, с.35]. Соответственно важное место в художественной системе древних и средневековых литератур кроме выговоренности, максимальной, порой избыточной детализации, выводящей на затекстовый, фоновый уровень, занимает *голосовая* и *предметная* форма коммуникации (*передающая функция вещей* – амулетов, предметов с коммуникативной нагрузкой узнавания/опознания: перстней, мечей, тканей и т.д.). Между кодированием и декодированием художественной информации здесь еще не пролегает той с трудом преодолеваемой границы, которая появится в литературе Нового и в большей мере Новейшего времени.

Определить характер *обозначенного* молчания не составляет особых трудностей, так как оно декларировано самим автором/повествователем и содержит о себе исчерпывающую информацию: оно может быть «внимательное, глубокое, гнетущее, грозное, доброе, долгое, жуткое, затруднительное, ледяное, мрачное, желовкое, почтительное» и т.д. (выборка сделана произвольно по [24, с.248-249]). Читателю не дано коммуникативного выбора и, соответственно, простора для толкования и смыслопорождения: сигнификат не оставляет на это никакой надежды. К этому же типу подтягивается и «ремарочное» обозначение молчания: «он/она замолчали»; «установилось/легло/упало молчание» и т.д. Более «продвинутым» стало молчание *архитектонического* порядка, когда авторы начали постепенно прибавляться от коммуникативной стратегии предварений, адресованных то к читателям/читателю, то к издателям, как правило, фиктивным. С затуханиями и колебаниями этот процесс длится на протяжении всего XVIII в., плавно перебирается в романтическую эпоху, где послания и предварения часто приобретают иронично-релятивную окрашенность, т.е. начинают выполнять уже несколько иную, связующе-разъединяющую коммуникативную функцию (опять-таки релятивную по существу). Отныне предполагается, что читатель должен сам разобраться в произведении, и, что наиболее важно, он вовсе не обязан разделять одну позицию с автором. Так посте-

пенно в авторском сознании, конструирующем своего воспринимающего, вырисовывается такая воспринимающая инстанция, которую впоследствии назовут «имплицитным читателем» (в терминологии В. Изера, В. Шмида, Х. Линк); такой читатель «должен в идеале понимать все коннотации автора, различные «стратегии» его текста...» [25, с. 53-54]. Должен, но, повторюсь, не обязан. Достаточно многое зависит здесь и от исходного авторского коммуникативного «посыла», авторской установки на тип общения с читателем: доверительный, полемический, игровой, а также тех отношений, которые вольно или невольно формируются этими установочными принципами (уважение к читателю/воспринимающему или, напротив, чувство превосходства, дидактические/морализаторские интенции и т.д.).

На *композиционном* уровне молчание связано со всевозможными переключениями читательского внимания, «переводом стрелок» на других героев, обращением к иному времени и пространству, иным событиям и т.д. Само понятие *главы*, выросшее из средневековой песни/авентюры, есть великое завоевание художественной культуры, демонстрирующее победу не только прикладных запросов чтения, но и нового читательского сознания, развивающегося литературного и общечеловеческого *вкуса*. Это уже было сознание, способное к особому абстрагированию, начинающее принимать и понимать всю условность художественного мира и его особую свободу перехода, если это необходимо автору, к «говорящему», нагруженному смыслом молчанию. Коммуникативный аспект молчания внутри главы и в конце главы, на ее стыке/границе с последующей, меняется с учетом историко-литературной парадигмы. Особое место занимают в этой системе так называемые «открытые финалы» (Стерн, Дидро), умалчивающие о дальнейшей судьбе героев, – достижение литературы, которое современному читателю уже совершенно не кажется новаторским, но открытие которого трудно переоценить. Такой вид молчания весьма стимулирует художественно-коммуникативный процесс, побуждая читателя вступать в наиболее активную фазу диалога с авторским началом. Не менее интересными в коммуникативном плане представляются и некоторые виды «эпистолярного молчания» (как в «Персидских письмах» Монтескье или в «Опасных связях» Шодерло де Лакло): письма-голоса, письма-реплики как бы повисают в воздухе, на «короткой дистанции» посылка проваливаются в партнерское молчание, в пустоту. Ответы на них корреспондируются в первую очередь читателю, в то время как герои узнают о них уже на «длинной дистанции», кружным путем и далеко не сразу. Это довольно яркий пример онтологической двусторонности художественной коммуникации – коммуникативной «вилки», параболы, наглядно представляющей и объединяющей внутренние и внешние стороны процесса общения между героями, автором и читателем.

Раздел 2. Теория литературы

Эффект молчания возникает иногда и при переходе повествования на другие *естественные языки* (французский, немецкий, английский и др.), когда возникает либо «внутреннее» непонимание между героями, либо затрудненное «внешнее» понимание – со стороны читателя (в произведениях обычно имеем дело со смешанными случаями). Сознательное злоупотребление иноязычными словами или целыми пассажами создает своеобразный «рваный» дискурс даже для полиглота, так как в данной коммуникативной ситуации срабатывает не только содержательный, но и зрительный план текста. Подобное явление определенным образом характеризует героев или их состояние (Пушкин, например, «решился» все-таки «перевести» письмо Татьяны на русский язык, и, хотя признавал, что женские уста только выигрывают от «милых» ошибок, все же не дал своей героине погрешить противу правил русского произношения, что не в последнюю очередь повлияло на формирование читательской рецепции многих поколений – «Образ Татьяны есть воплощение национального женского характера». И, напротив, выморочно-романтические стихотворные опыты Ленского делают его речь не вполне русской – «геттингенской», и ставят под сомнение органичность и необходимость его дальнейшего пребывания в мире романа с его подчеркнутой «русскостью»).

Отдельный интерес представляют случаи, когда молчание возникает в результате перехода на *язык другого вида искусства* – музыки, живописи, танца и др. Первые, довольно наивные «живописные» преамбулы (описание сюжета картин в пинакотеке или у случившегося рядом (!) художника), сохраняющие прямолинейную связь с дальнейшим повествованием, встречаем уже у Ахилла Татия («Левкиппа и Клитофонт») и Лонга («Дафнис и Хлоя»). Западная (как и дальневосточная) средневековая литература практически не обращается к языку живописи, отмечены лишь случаи довольно развернутых «богатых» описаний одежды и внешности, приличествующие с тогдашним канонам, а также ландшафтов и интерьеров («Нибелунги», «Кудруна»). Больше внимание уделялось скульптуре, что в целом вполне характерно для средневековья (грот любви у Готфрида Страсбургского и монаха Роберта). Музыка появляется в констатационном плане, реже – как признак вежественности и образованности («Сага Тристрама и Исонды» монаха Роберта, «Фламенка», «Окассен и Николетта», «Парцифаль» В. фон Эшенбаха, «Бедный Генрих» Г. фон Ауэ и др.). Спорадически обращаются к этим языкам, не используя пока их богатых возможностей, в XVII-XVIII вв. Здесь эстафету на время перехватывает живопись, пытаясь отразить все виды искусства: театр, музыку и даже литературу (Ватто, Фрагонар, Буше). Шлюзы другим языкам искусства, спроецированным на литературу, открыл романтизм с его идеей глобального синтеза, продуктивного смешения всех субстанций, животворящего хаоса – Новалис, братья Шлегели, Тик, Сталь, Санд, Китс, Шелли, Гофман, Гейне (этот ряд далеко не завершен),

затем «отверженные», весь декаданс и ранний модернизм – вплоть до настоящего времени. Одни писатели, кроме всего прочего, отдают предпочтение форме и вербально «лепят» объемы (Аполлинер, Малларме, Бурлюк, Вознесенский и др.). Другие по преимуществу мыслят «живописным» зрительным рядом с его трехмерностью, планами, перспективой, пропорциями (Корбьер, Нерваль, ранний Тик и др.). Третьи выказывают не просто увлечение музыкой, но и знакомство с законами гармонии – среди них мелодисты, симфонисты (полифонисты) (Новалис, Гофман, Лермонтов и др.). Их видение мира, опыт общения с ним, их коммуникативные «привычки» и установки, воплощенные в приемы и художественно-эстетические принципы, требуют определенного, если не сказать – специального читательского соответствия. Таковы произведения Э.Т.А.Гофмана, Э.Мёрике, Г.Гессе, Т.Манна... Не только сюжетно-образный уровень, но и ритмическая пластика «Кавалера Глюка» («Ritter Glük»), «Моцарта на пути в Прагу» («Mozart auf der Reise nach Prag») или «Будденброков» («Buddenbrooks»), определяемая особенностью чередования больших и малых синтагм, упорядоченной вариабельностью наполнения колонов, – все это свидетельствует о попытке органического проникновения в сферу «параллельного» мира художественной культуры и воссоздания его средствами литературного языка. Так, «вербальная музыкальность» в романе «Будденброки» очерчивает магическим кругом фигуру Ганно, как бы изымая его из мира людей, где господствует временное «слово», вознося его в мир Божественной музыки, в вечность и смерть. Слово о музыке, заставляя умолкнуть все прочие профанические по отношению к нему «слова», *само становится музыкой*, содержанием и смыслом, воссоединяя в едином коммуникативном порыве героев (Ганно – музыка), автора и героя, мир произведения и мир читателя.

Цитированная литература

1. Григорян Г.П. О средствах коммуникации и судьбах человечества в поп-философии Маршалла Маклюэна // *Вопр. философ.* – 1972. – № 10.
2. Гомбрих Э. *История искусства.* – М., 1998. – 688 с.
3. Каган М.С. *Системный подход и гуманитарное знание.* – Л., 1991.
4. Мерло-Понти М. *Око и дух.* – М., 1992.
5. Аверинцев С.С. *Поэзия Нонна Панополитанского как заключительная фаза эволюции античного эпоса // Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности.* – М., 1978.
6. Полевой В.М. *Искусство Древней Греции. Древний мир.* – М., 1970.
7. Бартонек А. *Златообильные Микены.* – М., 1991.
8. Борухов Б.Л. «Зеркальная» метафора в истории культуры // *Логический анализ языка. Культурные концепты.* – М., 1991.

Раздел 2. Теория литературы

9. Попова-Бондаренко И.А. «О друг мой, враг мой...» (коммуникативный аспект партнерства и зеркальности) // Слово и бытие. – Донецк, 1997.
10. Минц З.Г., Обатнин Г.В. Семиотика зеркальности в ранней поэзии Вяч.Иванова (сб. «Кормчие звезды» и «Прозрачность» // Труды по знаковым системам. Зеркало. Семиотика зеркальности. – Тарту, 1988.
11. Тороп П. Перевоплощение персонажей в романе Ф.Достоевского «Преступление и наказание» // Труды по знаковым системам. Зеркало. Семиотика зеркальности. – Тарту, 1988.
12. Золян С.Т. «Свет мой, зеркальце, скажи...» (к семиотике волшебного зеркала) // Труды по знаковым системам. Зеркало. Семиотика зеркальности. – Тарту, 1988.
13. Вулис А. В системе зеркал // Звезда Востока. – 1984. – № 11.
14. Исаев С.Г. Понятие маски в отечественном литературоведении XX ст. // Литературоведение на пороге XXI века. – М., 1998.
15. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
16. Апулей. Метаморфозы // Апулей. Апология, или речь в защиту самого себя от обвинения в магии. Метаморфозы. Флориды. (Лит. памятники). – М., 1959.
17. Meraklis M. Drama im Dromenon // Sichtweisen der Volkskunde: zur Geschichte und Forschungspraxis einer Disziplin. – Hamburg, 1998.
18. Реутин М.Ю. Игры об Антихристе. Средневековая пародия. – М., 1994.
19. Голосовкер Я. Имагинативная эстетика // Символ. – 1993. – № 29.
20. Иванов Вяч. Возникновение трагедии // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М., 1988.
21. Никитина С.Е. О концептуальном анализе в народной культуре // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М., 1991.
22. Бибихин В.В. Язык философии. – М., 1993.
23. Ле Гофф Ж. С небес на землю (Перемены в системе ценностных ориентаций на христианском Западе XII-XIII вв.) // Одиссей. Человек в истории. 1991. (Культурно-антропологическая история сегодня). – М., 1991.
24. Горбачевич К.С., Хабло Е.П. Словарь эпитетов русского литературного языка. – Л., 1979.
25. Ильин И.П. ИмPLICITный читатель // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М., 1996.

Анотація

В статті розглядається функціонування категорії мовчання в комунікативному аспекті на різноманітних рівнях літературно-художнього твору (номінативному, архітектонічному, композиційному тощо). Порушується питання еволюції мовчання як одного з мов художньої комунікації.

Annotation

The communicative aspect of silence is being considered in fictional texts. The evolution of silence as a language of literary communication is showed.

Статья поступила в редакцию 28.03.01

Кораблев А.А.

**ОТКРОВЕННОЕ И СОКРОВЕННОЕ
В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

ББК Ш40*000.4:Ю

Н аверное, каждому, кто пытался искать логику в жизни и творчестве Михаила Булгакова, знакомо чувство некоторого разочарования, когда после необыкновенных, колдовских страниц «потрясающего» романа он обращался к письмам или дневниковым записям писателя – и вдруг вместо вопросов веры, истины, творчества находил там «квартирный вопрос», а с ним заботы о деньгах, о загранице, фасоны воротничков для рубашек, газетные новости, литературные сплетни и вообще преувеличенное внимание к тому, что для «мистического писателя», каковым Булгаков себя мыслил и представлял, представлять интереса как будто бы не должно.

«Мистический» же писатель, видимо, и сам чувствовал в этом какое-то несоответствие, потому что всячески старался его устранить: то начинал писать письма языком своих произведений (например, письма к П.С.Попову), то, наоборот, художественные произведения превращал в письма «тайному другу» («Записки на манжетах», «Записки юного врача», «Записки покойника»...). Этим же, по существу, занимаемся теперь и мы, его читатели и интерпретаторы, – устранением несоответствия между действительным и возможным в облике автора: мы или исследуем сор, из которого, как сказано, вырастает искусство, пытаясь установить влияние первого на второе, или, основываясь на художественных текстах, реконструируем этот сор.

В зависимости от того, чему отдается предпочтение, художественному свидетельству или документальному, Михаил Булгаков предстает то гениальным, то великим. Один Булгаков – гонимый и одинокий, непонятый и непризнанный, ясновидец, провидец, пророк; другой – знаменитый писатель, классик, знающий, чего хочет, и умеющий достигать своих целей, из тех немногих, кто уцелел – и творчески, и физически. Один – философ, обладающий энциклопедическими познаниями; другой – не более чем добросовестный читатель энциклопедического словаря. Один – чуть ли не коммунист, увидевший космическую предопределенность социальной революции; другой – монархист, белогвардеец и внутренний эмигрант.

Раздел 2. Теория литературы

Несмотря на столь разнящиеся результаты, оба подхода, «аналитический», идущий от документа и в целом от внехудожественной реальности и расчленяющий цельный художественный образ на представляющие его понятия, и «синтетический», идущий от произведения и собирающий разрозненные понятия в объединяющий их образ, находятся все же на одной плоскости читательского восприятия. Сходство их более принципиально, чем их различия, и заключается оно в объединяющем их представлении, согласно которому писатель сам и управляет творческим процессом. Не умаляя и ни в коей мере не оспаривая достоинств ни первого, ни второго подходов, попытаемся лишь вспомнить, что традиция, которой они принадлежат, не единственная традиция.

Согласно же иной, не менее солидной теории, художник – это исполнитель, мастер, но никак не истинный автор. Соответственно, в произведении, помимо человеческого содержания, сохраняющего черты и взгляды личности художника, есть и иное содержание, сверхчеловеческое, которое, в свою очередь, подразделяется на ОТКРОВЕННОЕ и СОКРОВЕННОЕ.

Когда, рассказывая о работе над романом, Булгаков пишет в письме: «В меня же вселился бес» (В.В.Вересаеву, 2.VIII.1933) или когда на полях рукописи делает помету: «Помоги, Господи, кончить роман» – это не метафорические обороты, во всяком случае, не только метафоры, а и констатация действительного своего состояния и самоощущения. Булгаков – «мистический писатель», как он сам о себе не раз говорил, и не потому только, что в его произведениях действуют потусторонние силы, а главным образом потому, что их присутствие и влияние ощущалось им в самом творческом акте. Поэтому и герой у него – «мастер», а не «писатель», потому и нет имени у этого героя, что его мастерство, по существу, безымянно, вневлично, а точнее, сверхлично – это человеческая способность фиксировать и воплощать сверхчеловеческое содержание.

Относительно природы искусства у Булгакова, думается, никогда не было сомнений. Верный ученик Гоголя, начиная с самых ранних своих произведений, «Похождения Чичикова», «Записок на манжетах» и др., в которых inferнальная подсветка темы искусства еще не воспринимается как концепция, и заканчивая романом, где inferнальность становится главной темой, он напоминает, а кому-то, должно быть, и открывает, что искусство – «искус» – от дьявола.

Здесь, может быть, уместно вспомнить, что особенно остро ощущалось противостояние религии и искусства в первые века христианства (эпоха, отметим, особенно занимавшая мысли и воображение Булгакова), и только постепенно, через распри ревнителей и гонителей, установилось более терпимое отношение к искусству: в числе некоторых других светских занятий оно было оставлено при церкви, но на правах служанки, зажигающей свечи. Но постепенно, с возрождением античного духа и, соот-

ответственно, с ослаблением религиозного чувства, искусство все решительнее, победа за победой, стало занимать место религии, оформляя по ее подобию своезаконное, безрелигиозное мировоззрение, подготавливая все новые ереси и революции.

Когда герой булгаковской пьесы («Багровый остров») повторяет: «Театр – это храм», современный зритель склонен слышать в этом что угодно – иронию, сатиру, сарказм, но никак не парадокс. То, что театр – это вовсе не храм, а если и храм – то «храм дьявола» (Тертуллиан), – такие мысли у него едва ли возникнут. Интересно, что и другой булгаковский герой-режиссер, а точнее, другое художественное воплощение К.С.Станиславского в булгаковском мире-театре – Иван Васильевич из «Записок покойника» – тоже произносит подобную сентенцию: «Богу?.. Гм... гм... Нет, ни в коем случае. Богу вы не пишете... Не богу, а... искусству, которому она бесконечно предана». Происходящая здесь подмена выглядит вынужденным языковым (но и не только языковым) компромиссом – обычным, впрочем, в условиях повсеместных подмен и подлогов, и, пожалуй, не стоило бы останавливать на этом внимание, если бы не производилась эта подмена в деле, где никакие компромиссы недопустимы.

И вот – проблема, невидимая миру, но исключительно важная для художника (конечно, для «мистического» художника), скрытая под более понятными, традиционными проблемами: «художник и власть», «художник и толпа», «гений и злодейство» и т.п. Ею трудно увлечь читателя, ее трудно представить на сцене, ее вообще трудно как следует понять, если не знать, как возникают рукописи, которые не горят, но именно она, проблема религиозного оправдания искусства, становится эзотерическим обрамлением романов Михаила Булгакова.

В романе «Белая гвардия» он высказывает догадку, что искусство – это в конечном счете те самые «книжки», по которым будут судить человечество. Для него очевидна демоническая, богоборческая сущность футуризма, настолько очевидна, что он считает возможным распорядиться участью футуриста Русакова, не откладывая разбирательство до Страшного Суда. В отношении же классиков Булгаков, как всегда, терпим и милостив. В «бессмертии» Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского, Гете видится ему посмертное оправдание их жизни, а вот чем заплачено за это бессмертие – этот «русский» вопрос, мучивший Гоголя, Толстого, да и других «бессмертных», возникнет позднее, с осознанием и осмыслением собственного творческого опыта.

В самом начале своего литературного пути, в своей «пушкинской речи» Булгаков как бы взвешивает сакраментальные качества поэта на каких-то вечных весах: с одной стороны – «творчество Пушкина божественно, лучезарно; Пушкин – полубог, евангелист...», но с другой – «он перево-

площадью во всех богов Олимпа», т.е. божественность Пушкина, выходит, языческая, или, как сказали бы богословы, бесовская. Возможно, именно это имел в виду Булгаков, говоря, что Пушкин был «и ночь и лысая гора» [Цит. по: 1, с.156].

О Мольере, другом булгаковском любимце, в посвященном ему романе («Жизнь господина де Мольера») говорится: «лукавый и обольстительный галл», «демон», «дьявол», а его искусство, искусство комедианта, названо антицерковным и дьявольским. Булгаков, разумеется, не опровергает этих обвинений. Трагедия комедианта потому и трагедия, что строится не на конфликте правых и неправых, а на более глубоком противоречии, пересекающем надвое человеческий дух, разделяющем жизнь художника между устремленностью к запредельному, вечному – и привязанностью к земному, мимолетному. «Он был добрым человеком и умер как христианин», – говорит о Мольере его вдова. Но значит ли это, что художнику достаточно быть «добрым человеком», чтобы разрешить в себе вековечный конфликт искусства и религии?

В «Записках покойника» есть любопытное рассуждение о мирах, в которых довелось побывать герою. Первый мир – университет, затем – война, работа в газете и, наконец, мир искусства, описанием которого, собственно, и являются «Записки». Что это за мир – ясно уже по тому, что у входа в его пределы героя встречает Мефистофель. Вечеринка же литераторов представляется пародией Тайной Вечери, так что приехавший из Парижа знаменитый писатель Измаил Александрович (Алексей Толстой) не очень-то ошибался, когда, окинув взглядом пиршественный стол, крикнул: «Га! Черти!»

Конечно, Максудов во многом противопоставлен литературным бедам, но куда важнее другое – его попадание в их мир закономерно, такова уж неизбежность литературного дела. И случилось это, надо думать, не тогда, когда герой встретился с редактором-Мефистофелем, а намного раньше – когда он встретился с Мефистофелем-демиургом. А поскольку «Записки покойника», как и другие булгаковские «записки», это жанр художественной автобиографии, то нелишне посмотреть, нет ли в этих метафорах чего-нибудь еще, кроме литературных аллюзий.

Считается, что профессиональная литературная деятельность Булгакова началась в 1920 году, когда он, как записано в его «Автобиографии», «бросил звание с отличием и писал» [2, с.85]. В переписке с родными он подтверждает эту дату (письмо К.П.Булгакову, 1.II.1921) и уточняет, что она хоть и соответствует действительности, но расходится с каким-то иным счетом. «Я запоздал, – пишет он, – на 4 года с тем, что я должен был давно начать делать – писать» [3, с.39].

Почему же «запоздал»? И почему именно на 4 года, а не на 3 или на 5? Вероятно, потому, что в 1916 году Булгаков окончил университетский курс

и стал, как он себя называл, «доктором», т.е. перешел, как и его герой, писатель Максудов, из одного мира в другой. А ведь такой переход, как мы знаем из максудовской истории, не обходится без проводника...

Здесь мы приближаемся к теме, рискованной во всех смыслах, не говоря уже об ученой репутации. Но, чтобы идти дальше, нам ничего не остается, как посмотреть на доктора Булгакова его же глазами, глазами молодого человека лет 25, читающего, как установлено, историю религии, философию мистики и раз 50 побывавшего на представлении оперы «Фауст».

Известно, что договор с дьяволом обычно заключается сроком на 24 года, в течение которых человек пользуется сверхъестественной помощью для достижения своих целей, чаще всего в области тех или иных искусств, а по истечении срока попадает в полное распоряжение заказчика, умирая при этом мучительной смертью. Так, в «Народной книге», где собраны исторические и легендарные свидетельства о докторе Фаусте, читаем: «Истекли 24 года, отпущенные доктору Фаусту, и на той же неделе явился ему дух, передал ему долговое письмо или обязательство и сообщил ему вместе с тем, что в следующую ночь возьмет дьявол его тело: пусть он имеет это в виду! всю ночь доктор Фауст плакал и сокрушался...» [4, с.98]. Разумеется, мы не смеем утверждать, что смысл булгаковского сюжета следует понимать так буквально, хотя внешне все как будто совпадает, вплоть до смерти в 1940 году, наступившей, как нетрудно сосчитать, ровно через 24 года после того, как он «должен был начать писать». Научное мышление налагает на нас определенные обязательства, даже если мы вовсе не стремимся к научному мышлению и не считаем, что оно что-либо прибавит к нашему инаучному знанию. Мы примем гипотезу о «русском Фаусте» условно, как одну из вариаций известной легенды, а легенды, как мы понимаем, вовсе не претендуют на безусловную достоверность. Именно такую форму изъяснения и предлагает нам автор «Мастера и Маргариты».

Читатели, возможно, помнят, как ответил булгаковский герой, когда его спросили: «Вы – писатель?»: Мастер погрозил кулаком. «Кулак» – по-немецки «Faust»; Мастер как бы открывает свое эзотерическое имя: «Мастер» – это «Фауст», но он же и «доктор Булгаков» – кстати, умерший ровно через 400 лет после смерти исторического «доктора Фауста».

Стоит ли тогда удивляться, что роман Булгакова перенасыщен многочисленными фаустовскими реминисценциями [5; 6; 7; 8; 9 и др.], так что читатель просто обречен воспринимать обе фаустовские истории, давнюю и современную, в соотнесенности, и тот, кто, как сказано в романе, даже оперы «Фауст» не слышал, едва ли окажется проницательнее Ивана Бездомного.

Но важно и другое – не быть «Берлиозом» (или «Вагнером») – если последовательно соотносить версии Булгакова и Гете), не подменять аналогиями реальности, не забывать, что Михаил Булгаков – писатель «мисти-

Раздел 2. Теория литературы

ческий» и что из многих значений, которыми богат образ Фауста, для него наиболее значимо первичное: Фауст – это человек, заключивший сделку с дьяволом. Вводя в роман «чернокнижника» Герберта Аврилакского, философа Канта, композитора Иоганна Штрауса, а в черновиках еще и Паганини, Брюса, Калиостро [10], которых тоже подозревали в связях с сатаной, Булгаков как бы приспускает с образа Фауста эстетический флер, хотя и не настолько, чтобы мистика целиком заменила собой эстетику. По этой же причине причастность Мастера «духу зла и повелителю теней» описана неявно, через цепочку якобы случайностей, из которых основные: совпадение текста романа с рассказом сатаны, крупный денежный выигрыш, создавший Мастеру условия для творчества, странная встреча с Маргаритой, обставленная по всем правилам бесовского сводничества и т.п.

Сделка Мастера, а потом и Маргариты, а также многие и многие другие дела и дельца, описанные в романе, складываются в исключительно ответственное и многозначительное обобщение: в сделке с дьяволом находится весь современный мир, и социальная революция, вопреки некоторым надеждам и утверждениям, этот договор не расторгла. В романе о Мастере и Маргарите Булгаков уже не предъявляет счет большевикам, он показывает, что революция – это и есть оплачивание «всех счетов», это наша карма, как говорят на Востоке, или, как говорят в булгаковском романе, «Наша марка».

В таких условиях герою, если он знает или догадывается о неслучайности всего происходящего в его жизни, надо выбирать, или быть ему «не от мира сего», как Иешуа, или, как Мастер, оставаясь в мире, попытаться не быть с ним заодно. Первый путь ведет на Голгофу и далее, к свету, второй – заставляет быть участником или свидетелем казни, и тогда лучшее, на что может надеяться избравший жизнь с миром, – это «покой», наиболее привилегированное место в царстве теней.

Современники так писали об этом: «Возможна только жизнь в Боге, но навеки трагически неосуществима мысль о религиозной культуре. Бессмысленна потому, что культура есть творчество, а всякий творческий акт есть неминуемо разрушение синтетической целостности души, т.е. ее религиозной природы. Если есть религиозность, как предметная ценность, то она мыслима только за пределами мира, нам данного» (Ф.Степун) [11, с.83]; «Вера в Бога не допускает веры в самодовлеющий мир и признает «мир» не сущностью, а лишь состоянием... Все области жизни: искусство, философия, наука, политика, экономика и т.д. – не могут быть признаваемы самодовлеющими сущностями и суть только образы, которые действительно складываются по миру сему, но лишь тогда и лишь постольку, когда и поскольку культура вообще не устроится по образу Христову. Если в области культуры мы не со Христом, то мы неминуемо – против Христа,

ибо в жизни нет и не может быть нейтралитета в отношении Бога» (П.Флоренский) [12, с.54].

О том же и произведения М.Булгакова: искусство демонично тогда, когда оно отпадает от Бога, когда полагает себя самодовлеющей ценностью, а это значит, что оно демонично всегда, потому что, полагая цель вне себя, искусство перестает быть искусством в классическом понимании этого слова. И так же, вслед за неохристианами своего времени, Булгаков пытается найти формулу взаимодействия искусства и религии, культуры и культа. И он находит ее – в том же гетевском «Фаусте» и ставит эпитафией к своему роману.

Надо полагать, автор романа о дьяволе хорошо знает и помнит, что, по известному выражению, дьявол – обезьяна Бога и что искусство – это тоже «обезьянство» (так, он не преминет заметить и отчеркнуть, что Мольер родился в «обезьяньем доме»); искусство – это прежде всего искусное подражание («мимесис»), сотворение идолов («образов») и иллюзий, это имитация жизни и жизненности, создание «гомункулусов» – форм искусственного, вообразимого существования. Все это Булгакову, разумеется, было известно; более того, об иллюзорности искусства он и сам писал (например, в «Записках покойника»). Но для него, как, наверное, и для каждого художника, ищущего оправдания своему делу, решающим доводом оказывается вера в истинность искусства, в каких бы формах лжи оно ни проявлялось: именно благодаря этому свойству даже дьявольское может свидетельствовать о божественном, если только не поклоняться дьяволу, как Богу.

В ранних редакциях «Мастера и Маргариты» роман Мастера назван «Евангелием Воланда». В каноническом тексте эта мысль выражена предельно обобщенно: всякое искусство – «евангелие дьявола». Всякое искусство, как его ни понимать – как шепот «даймона» или как «подражание» природе, как воплощение «духа времени» или как воплощенное «безумие» – все это атрибуты, которые традиционно связываются с образом «князя мира сего». Но – и на этом Булгаков строит свою надежду – будучи «дьявольским», искусство является и «евангелием»: тая в себе историю своего происхождения и ключи к своим тайнам, оно вместе с тем являет и благую весть, которую невозможно скрыть никакими покровами. Иешуа Га-Ноцри – не похож на евангельского Христа, как, вероятно, и евангельский Христос в чем-то не совпадает с Христом историческим, и это действительно был бы приговор искусству, если бы мы искали в нем только внешние подобия, а не откровения духа.

«Откровение, – писал В.С.Соловьев, – проявление Высшего Существа в нашем мире, с целью сообщить нам более или менее полную истину о себе и о том, чего оно от нас требует» [13, с.424]. Сокровение же, если продолжить мысль Соловьева, противоположно откровению, это затемне-

Раздел 2. Теория литературы

ние истины, это ее раздробление и многократное отражение, в некотором смысле даже искажение, необходимое, однако, для постепенного и безопасного ее усвоения.

Если сокровенное в художественном произведении – это его тайна (в противоположность секретам, находящимся в плоскости рационального знания), то откровенное – его истина, то, что М.Хайдеггер называл «несокрытием». Невосприимчивость к такого рода информации, откровенной и сокровенной, объясняется скорее не чрезмерной простотой или сложностью читательского восприятия, а, напротив, недостаточностью простоты и сложности. Откровенное – предел простоты, сокровенное – предел сложности. Читательское восприятие раздвоено между этими пределами и полноценным может считаться лишь тогда, когда подключается к их непосредственному воздействию.

Михаилу Булгакову выпало жить в эпоху, когда оба эти начала были объявлены несуществующими. Роман «Мастер и Маргарита» и начинается с описания удивительного общественного устройства, где нет ни Бога, ни дьявола и где искусства всецело подчинены намерениям человека. Даже незначительное, как в поэме Бездомного, проявление таланта, «дара Божьего», воспринимается как идеологическая ошибка. Но если молодой Булгаков пытается дерзко обходить идеологические запреты, то к концу жизни, безмерно уставший, он их просто упраздняет. Запреты могут быть сняты, предсказывает он, но ничего не изменится, если читатель останется все тем же – или Иваном Бездомным, малознающим и воинствующим в своем невежестве, или редактором Берлиозом, многознающим и подменяющим своим знанием истину. Как в одном, так и в другом случае читатель лишается главного – реальности, непосредственной связи с абсолютными началами, без чего его восприятие – иллюзия, самообман, самоуспокоение.

Различие между Бездомным и Берлиозом, стало быть, несущественно – это различие между незнанием и знанием, находящимися, по выражению кстати поминаемого ими Канта, «в пределах только разума». Различение этих различий создает иллюзию интеллектуальной жизни, которая обслуживает и обрамляет иллюзию искусства, – и вот против этой тотальной иллюзорности и направлен роман «Мастер и Маргарита», который утверждает неуничтожимость, неустранимость, бытийность художественного слова, его причастность к иноприродной реальности.

«Рукописи не горят» – потому что слово более реально, чем сжигающий его мир. Слова реально участвуют в человеческой жизни, они реальнее, чем человек склонен это допускать. Сказанное сбывается, даже сказанное невзначай (достаточно вспомнить поучительный случай с одним из булгаковских персонажей, Прохором Петровичем, неосторожно бросившем: «...Черти б меня взяли!»). Поэтому утверждение Иешуа, что словами можно изменить любого человека, даже такого, как центурион Марк Кры-

собой, не должно казаться иллюзией, как это кажется Пилату. Иллюзорно, как показано в романе, как раз обратное: попытки уничтожить, исказить или забыть слово, несущее в мир «благую весть». Наверное, только на это, на непобедимую и преображающую силу слова, и оставалось полагаться Михаилу Булгакову, когда он писал свою главную книгу.

На что же, в таком случае, полагаться исследователю «мистического романа»? Где его, так сказать, место в структуре художественного целого? Ответ на этот вопрос вроде бы ясен: под трамваем. Если, конечно, исследователь мыслит так, как мыслил покойный редактор Берлиоз.

Но, позволим себе возразить, мышление редактора Берлиоза вполне логично, доказательно, оно научно, так сказать, и совершенно естественно, что он отрицает то, что внелогично и бездоказательно, – и мистику, и магию, и вообще все, чего, как он думает, «не может быть». Значит ли это, что наука и магия – две вещи несовместные?

«Не значит», – отвечает Булгаков, только не Михаил Афанасьевич, а Сергей Николаевич. «В словесной магии принципиально нет ничего сверхъестественного, – утверждает он, успокаивая ученый мир, – также как, например, в действии взрывчатых веществ, которые не имеются в природе в свободном виде, но должны быть из нее извлекаемы. Колдун или маг есть прежде всего ведун, тот, кто ведает, обладает естествоведением слова» [14, с.147]. Другой священник, отец Павел Флоренский, в свою очередь, убеждал, что нет оснований для беспокойства и у духовенства. В докладе «Магия слова» он, по воспоминаниям А.Ф.Лосева, доказывал, что, в сущности, всякое слово магично. «Магия, – рассуждал он, – встреча живого человека с живым веществом, в отличие от науки – там встреча понятия с понятием. Магия в жизни – живое общение с живой действительностью. Имени с именем. Это союз. Неважно какой. Союз любви или союз ненависти – но союз. Поэтому магия есть живое, жизненное (одухотворенное) общение *живого* человека с *живой* природой. Это реальность, являющаяся предметом веры. Никакой религии без магии, понимаемой так широко, нет и быть не может» [15, с.23]. Но если принять во внимание эти и подобные этим авторитетные суждения (Р.Генона, М.Элиаде и др.), то нужно изменять или традиционное настороженное отношение к магии, или традиционно безответственное отношение к слову.

Понимаемое магически и мистически, искусство не только не противоречит основам религии, но даже оказывается как бы ее представительством в физическом мире – энергией, требующей соответствующего овладения и направления. Художественное произведение, если оно не продукт идеологии, а плод вдохновения, осуществляет связь между физической, эмпирически воспринимаемой реальностью, и реальностью сверхфизической, воспринимаемой сверхчувственно, оно осуществляет, иначе говоря,

Раздел 2. Теория литературы

то же, что и храмовое (литургическое и мистериальное) действо – восстановление человеческой целостности, возвращение человеку его божественного достоинства.

«Смертию смерть поправ» – эта формула воскресения может служить оправданием искусства и всех дьявольских игр, в которые позволяет себе играть художник: попирая житейскую ложь художественной ложью, создавая и разрушая художественные иллюзии, он смеет надеяться не только на иллюзорное, художественное, но и действительное бессмертие.

Цитированная литература

1. Файман Г. «Местный литератор» Михаил Булгаков // Театр. – М., 1987. – №6.
2. Булгаков М. Автобиография // Советские писатели. – М., 1966. – Т.3.
3. Булгаков М. Письма: Жизнеописание в документах. – М., 1989.
4. Легенда о докторе Фаусте. – М., 1978.
5. Schröder R. Bulgakows Roman «Der Meister und Margarita» im Spiegel der Faustmodelle des.19 und 20. Jahrhunderts // Bulgakow M. Der Meister und Margarita. – Berlin, 1968.
6. Steinbock-Fermor E. Bulgakov's *Master and Margarita* and Goethe's *Faust* // Slavic and East European Journal. – 1969. – Vol.13. – N3.
7. Haber E.C. The Mythic Structure of Bulgakov's *The Master and Margarita* // The Russian Review. – 1975. – Vol.34. – N4.
8. Bruce A., Powel P.W. Story and Symbol: Notes towards a structural analysis of Bulgakov's *Master and Margarita* // RLT. – 1976. – N15.
9. Якушева В. О некоторых «фаустовских» реминисценциях в советской прозе // Филологические науки. – 1982. – №3.
9. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита // Отдел рукописей ГБЛ. – Ф.562. – К.8. – Е.х. 1.
10. Степун Ф. Жизнь и творчество. – Берлин, 1923.
11. Флоренский П. Христианство и культура // Журнал Московской патриархии. – 1983. – №4.
12. Соловьев В. Откровение // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – Т.22. – СПб, 1897.
13. Булгаков С. Философия имени. – Париж, 1953.
14. П.А.Флоренский по воспоминаниям Алексея Лосева // Контекст – 1990. – М., 1990.

Анотація

В статті розглядається проблема співвідношення мистецтва і релігії в романі М.Булгакова «Мастер і Маргарита».

Annotation

The problem of a parity of the art and the religion in the novel «The Master and Margarita» by M.Bulgakov is considered in the present article.

Статья поступила в редакцию 28.03.01

Мартынова В.В.

О СВОБОДЕ И ПРЕДЕЛАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

ББК Ш 40 * 001.1

Художественный мир живет деталями: как подробно ни изображал бы автор свою «вселенную», в контексте всей ее бесконечности всякое изображение предстает как частность. Однако то, что наряду с понятием «литературное произведение» возникло самостоятельное понятие, обозначаемое терминами «поэтический мир», «внутренний мир художественного произведения», «маленькая вселенная», говорит о некоторой специфике его восприятия: в читательском сознании рождается некая «модель бытия», то есть пространственно-временной континуум, но никак не сумма частных подробностей.

Ввиду этой бытийной пространственно-временной непрерывности и в то же время ее частичной явленности возникает проблема существования и значимости неактуализированного пространства X и времени Y, которые являются неременным условием восприятия целого как художественного мира. Если осуществленная сторона художественного мира – это сфера ставшего, воплощённости в единичном, проявленной сущности, то неосуществленная пространственно-временная перспектива – это сфера становления, множества возможностей, непроявленной сущности.

В.С.Узин, указывая на трагический смысл внешне благополучных событий в «Повестях Белкина», находит объяснение этому противоречию в непроявленных, но сопровождающих все события «скрытых подземных силах», «роковых возможностях»: «Не кажется ли нам при внимательном рассмотрении сложного узора «Повестей Белкина», что финальные аккорды их не являются единственно возможными, что предположительны и другие исходы?» [1, с.211]. Возможно, есть некая необходимость художественного мира, условие его существования, скрытые механизмы воздействия. Приобщение к «духу», «интонации» целого в момент постижения осуществленной его стороны заставляет погружаться в его атмосферу, «дышать его воздухом» и мыслить множеством возможностей в заданных пределах.

Многие исследователи (Ю.М.Лотман, Н.А.Дмитриева, И.Б.Роднянская и др.) рассматривают свободу образа как значительную степень субъек-

Раздел 2. Теория литературы

тивного начала в его восприятии. При этом внимание акцентируется на возможностях образа, а вопрос о пределах остается в тени. Рассуждение И.Б.Роднянской относительно хрестоматийного примера «синее море» звучит так: «... эпитет «синее» дает лишь схематическую внутреннюю форму образа моря, предугадывая, в каком направлении и в каких границах должно двигаться наше воображение (на море следует глядеть именно через окошко «синевы»), но разрешая в этих границах неопределенно широкую свободу представлений и ассоциаций» [2, с. 418].

Такая формулировка, однако, нуждается в уточнении: «неопределенно широкая свобода представлений и ассоциаций» исходит из постижения сущности предмета. Всякий поэтический образ несет в себе характеристики данной модели мира, но не жизненные значения. Его возможная свобода обусловлена глубинной сущностью поэтического мира, а не внутренней формой слова. Рассмотрим этот пример («синее море») в контексте пушкинской сказки:

В синем небе звезды блещут,
В синем море волны хлещут;
Туча по небу идет,
Бочка по морю плывет [3, с. 609]

Ни одно из этих изображений мы не рассматриваем как самостоятельное по причине несводимости художественного изображения к визуальным представлениям (проблематично увидеть ночью море «синим»). Возникает, скорее, некое формально-смысловое целое. Переключка неба с морем, тучи – с движением бочки представляет собой некий круг судьбы, модель вселенских законов: все проходит свой путь. Море здесь – стихия жизни в её «равнодушном», «самодостаточном» проявлении. Мы воспринимаем не сам предмет в его конкретно-чувственной определенности, а сущность его в контексте.

Итак, свобода образа существует в пределах очерченных границ, разрушение которых ставит под угрозу образ как конкретно-смысловое целое. Но в этих пределах свобода может существовать: 1) как проявленная необходимость и 2) как проявленная случайность. В связи с этим назревает потребность разделить понятия «внутренней» свободы образа и свободы «внешней».

Внутренняя свобода – это множество нереализованных возможностей в сознании приобщенного читателя. В связи с этим всякое развитие образа воспринимается как «знакомое», каждый момент встречи с образом содержит в себе элемент «узнавания»: читатель познает художественный мир и вместе с тем узнает его в каждом новом моменте его проявления. В этот момент встречи читателя с автором на уровне со-знания и реализуется творческая свобода в границах необходимости. Возьмем в качестве примера изображение гоголевского персонажа: «Нос спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник и с выражением величайшей набожности

молился» [4, с. 41]. Здесь, по меньшей мере, два противоречия, с точки зрения визуального восприятия, однако истинно приобщенный читатель, вошедший в мир гоголевского рассказа, не только не удивляется, но и естественнее воспринимает интонации и образы этого мира в модусе абсурда. Проявление свободы здесь – в свободном согласии с авторской волей.

Внешняя свобода – свобода, проявленная в конкретно-чувственных образах. Так, П.Н.Медведев называет «пределом конкретизации фантазмов» [5, с. 28] персонификацию, с которой постоянно связано театральное искусство. Такая свобода есть проявление случайности, и на этом уровне закономерно несовпадение в различных трактовках образа. Например, отсутствие одинаковых иллюстраций к литературным произведениям вовсе не означает нарушения границ образа, поскольку глубинная сущность его таит в себе порой противоположные формы ее разрешения, что в свете единого их источника не мыслится как противоречие. На уровне субъективного восприятия чеховского рассказа «Тоска» видение одним читателем «широкой» улицы, а другим – «узкой» не является противоречивым, если всякое субъективное решение исходит из приобщения к глубинной сущности данного мира. Вспомним слова А.П.Чехова о Лопахине («Послушайте, у него же жёлтые башмаки») [5, с. 29] при постановке «Вишневого сада». Они являются лишь доказательством возможности некоторой свободы в пределах данного образа, однако безупречное следование воле А.П.Чехова в момент свободной персонификации образа будет лишь данью уважения его авторскому авторитету.

Итак, можно выделить несколько аспектов сравнительной характеристики двух видов свободы художественного образа: 1) по типу связи; 2) источнику свободы; 3) отношению к результату; 4) количественному признаку; 5) качественному признаку; 6) временному признаку (процессуальности).

Ссылаясь на постулат Шеллинга о единстве свободы и необходимости, можно утверждать, что внутренняя свобода образа существует как некая заданная необходимость, в то время как внешняя – связана с категорией случайного, принципиально не обязательна.

Источником внутренней свободы является объективное развитие образа, а внешняя его свобода обусловлена многими факторами субъективного характера: уровнем развития воображения, особенностями сенсорики (визуальный, аудиальный тип и т.д.).

На уровне саморазвития образа внутренняя свобода выступает как набор возможностей и преодолевает необходимость лишь в акте свободного согласия с ней. Внешняя же свобода, напротив, стремясь к пределу, существует только в продукте своей реализации, в конечном результате.

Раздел 2. Теория литературы

Если первая, как приобщение к продуктивной бесконечности образа, возможна только на уровне инварианта (множества в одном), то вторая заключается в выборе и возможна лишь на уровне единичного.

Внутренняя свобода имеет дело с сущностью (то есть «потенциалом», «инвариантом»), тогда как внешняя свобода – с одним из вариантов в его конкретно-чувственной реализации.

Эти категории соотносятся между собой как процесс и результат: внутренняя свобода образа – в акте его становления в творческом сознании читателя, внешняя же – в формальной выраженности, в застывшем конечном результате («исходном» внутренней бесконечности становления), опять же – в творческом со-знании читателя.

Поскольку внешняя свобода образа есть производное из внутренней, постольку она сохраняет адекватность и является «правдивым» («угаданным») вариантом из тысячи возможностей пространственно-временной реализации «модуса» данного поэтического мира.

Цитированная литература

1. Выготский Л.С. Психология искусства – М., 1987.
2. Роднянская И.Б. Художественный образ // БСЭ в 30 т. – М., 1978. – Т. 28.
3. Пушкин А.С. Сочинения в трех томах. – М., 1985. – Т. 1.
4. Гоголь Н.В. Повести. Драматические произведения. – Л., 1983.
5. Медведев П.Н. В лаборатории писателя – Л., 1971.

Анотація

У статті розглядається питання про свободу художнього образу як глибинний принцип його існування.

Annotation

The article deals with the problem of the artistic image freedom as the fundamental principle of its existence.

Статья поступила в редакцию 04.03.01

Тараненко Е.В.

РИТМИЧЕСКАЯ КАРТИНА МАЛОЙ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ: ПОПЫТКА ВОЗРОЖДЕНИЯ МИФА В СЛОВЕ

ББК Ш*40

Проблема мифоритмики в современном литературоведении является в высшей степени актуальной, хотя спорной и малоизученной. Значение данной категории в буквальном, мифологическом плане наме-

чено еще в античной эстетике, в определенном смысле открыто романтиками и продолжено в XX веке рядом исследователей мифа (особенно весомый вклад здесь внесен, по-видимому, структуралистами и постструктуралистами).

В архаические периоды ритм играет ведущую роль, в определенном смысле само понятие «миф» может быть целиком определено через категорию «ритм» в ее значении цикличности, всеповторности, вечного возвращения и т.п. Главная особенность мифологического ритма состоит в том, что он охватывает собой не только сферу пред-эстетического (сакральный ритуал, танец жреца, ритуальное пропевание одних звуков и т.п.), но и все области синкретичного существования древнего сообщества. Так, сама бинарная системность мифа уже есть простейший ритм, лежащий в основании мифопоэтического мироздания. Этот ритм включает и сезонную периодичность, и биологически-жизненные закономерности, и этапы космогонической картины мира, и первобытную географию сторон света, и предкалендарные ориентиры течения времени у различных народов, и культурное, вне-природное единство жизни и смерти, прошлого, настоящего и будущего.

Абсолютное единение (вне удвоения мира) природного и культурного определяет органичность мифологического ритма. Это ритм «живого организма», и его планомерное вращение внутри себя самого, по словам А.Ф.Лосева, может быть уподоблено математическому термину «актуальной бесконечности».

Эта бесконечность осмыслена и явлена принципиально вещественными, конечными, замкнутыми средствами. По сути, это даже еще не ритм, поскольку в мифе все есть трансформации одного и того же, представленные большим или меньшим количеством единиц. Такая все-возвратность есть стремление выявить в творениях человека (будь то звуковое, изобразительное или хореографическое сообщение) пульсацию живой природы, единосущность человека и мира в простейших бинарных сменах одного состояния другим, замкнутых в цикл.

Равномерность для человека мифа не есть искусственность, скорее она есть прочувствованная природность именно в смысле соизмеримости, выявления равной меры между «Я» и «не Я». В словесной, повествовательно-песенной стороне мифа это проявляется в усиленной одинаковости акцентации, в равной длительности слогов и слоговых интервалов, в интонационном равноудалении пауз и т.п., т.е. ритмическом рисунке, складывающемся из «природных» особенностей дыхания, пульса.

Ряд исследователей эволюции человеческого мозга полагает способность к комбинации и рекомбинации звуков залогом зарождения самой способности мыслить (образно, в том числе). Я.А.Шер считает, что «запоминающее устройство» в мозге древнего человека откликлось именно на

Раздел 2. Теория литературы

природно-звуковую ритмичность, делая в сознании своеобразные зарубки, метки и ритмически сопрягая их между собой. Тогда и «искусство появилось не как некое «волеизъявление» человека, и уж тем более, не как средство заполнения досуга..., а как закон природы и неизбежный результат естественноисторического развития способов, навыков и средств знакового поведения», причем поведения ритмического, сопрягающего звуки и образы в «переполненном эмоциями сумеречном сознании» [1, с.4, 11]

При всей гипотетичности данной точки зрения на происхождение искусства для нас важной является идея о ритмичности человеческого сознания как необходимом условии осуществления процесса первичного мировосприятия.

Дошкольные психологи указывают на аналогичный факт того, что восприятие в раннем детстве – процесс ритмический, составной, при котором первые перцептивные действия ребенка характеризуются развернутостью, наличием в них большого количества движений рецепторных аппаратов руки, глаза, гортани и т.п. Эволюция данного процесса происходит как переход от отождествления, опредмечивания к уподоблению, а затем – к абстрагированию.

По всей видимости, мифоритмика первого этапа отождествления и в развитии человеческой культуры дала начало художественному ритму второго этапа – образного уподобления. Противопоставление же отождествления сравнению (при их очевидном генезисе) позволяет противопоставить мифологический ритм как статику динамике ритма художественного.

Парадоксальным законом мифоритмики можно считать утверждение К.Леви-Стросса о том, что все эпизоды мифа можно расположить диахронически, но читать их следует синхронно. И если в метаязыке мифа «все... является синтаксисом», то в другом смысле «он также является и словарем, поскольку дифференциальные элементы – это слова», причем в пределе весь миф равен одному слову [2, с.33].

Удивительно близкую мысль высказывает Х.Л.Борхес в «Письменах бога», расшифровывая тайну мироздания в точках, полосах, кольцах на теле ягуара, которые представляли собой «один и тот же слог или даже слово»: «Бог, – думал я, должен был сказать всего одно слово, вмещающее в себя всю полноту бытия. Ни один из произнесенных им звуков не может быть менее значительным, чем вся вселенная или по крайней мере, чем вся совокупность времен» [3, с.163].

В таком контексте ритм действительно означает, скорее, не механизм приравнивания, упорядочения, тем более, последовательности, но механизм свертывания, реинтеграции, редукции многообразных проявлений мира в слове к одному элементу, к предельно единому звуку, который и есть смысл. Из механизма движения мифоритмика превращается в механизм остановки.

Устоявшейся точкой зрения современного литературоведения является мнение о том, что подобное мифологическое ядро в плане архетипической семантики присутствует в каждом литературном произведении последующих эпох. В.И.Тюпа, синтезировав различные, иногда и противоположные идеи Е.Фарыно, У.Эко, М.М.Бахтина, В.Н.Топорова, М.М.Гиршмана, В.В.Федорова, выстраивает концепцию единого, глубинного уровня всякого литературного произведения, как совмещения его мифотектоники и ритмотектоники. Наиболее интересно в этом отношении обращение именно к произведениям современной литературы, поскольку в них открывается глубина мифа, «неведомого первобытному человеку, – экзистенциального мифа о пребывании индивидуального внутреннего «я» во внешнем ему мире» [4, с.52].

В современной литературной ситуации наиболее показательным, но и наиболее смоделированным проявлением в тексте мифоритмической природы слова являются жанры так называемой малой мифологической прозы. В 60-е – 70-е годы XX века литература переживает подлинный бум такого рода текстов. Приведем в качестве только некоторых примеров «Джалапиту» Эммы Андиевской, «Истории о хронопах и фамах» Хулио Кортасара, «Башковитых куриц» Луиджи Малерба, циклы новелл Хорхе Луиса Борхеса. Смысловым и ритмическим центром такой прозы является именно попытка снять бинарность внешнего и внутреннего, «Я» и «не Я». Феноменальность произведений в стиле неомифологизма состоит в том, что слово, с одной стороны, буквально становится материалом, пытается выявить свою исконную, материально-природную ритмичность как основное содержание мироустройства, а с другой, именно слово в его современном состоянии представляет собой главное препятствие этому выявлению. Отсюда попытки авторов обнажить первичную мотивированность значений, а там, где это невозможно – уйти от привычных смыслов вообще, заменить значение звучанием, изобрести новые звукокомплексы, ломающие стереотипы читателя, рождающие новые по форме, но вечные по содержанию, подсознательные ритмико-смысловые ассоциации. Так, жизнеметр, изобретенный одним из героев Кортасара, хронопом, это «нечто среднее между термометром и манометром, картотекой и curriculum vitae. К примеру, хроноп принимает дома фама, надежку и языковеда. Используя свое изобретение, он определяет, что фам является инфражизнью, надежка – паражизнью, а языковед – интержизнью. Что касается самого хронопа, то он может быть отнесен к слабому проявлению супержизни, но, скорее в смысле поэтическом» [5, с.549].

Любые традиционные разграничения, дифференциации, определения теряют всякий смысл, становясь равновеликими содержательно-вещественными единицами, последовательно приравнивающимися в есте-

Раздел 2. Теория литературы

ственном течении жизни, замыкающимися в словесные циклы: «Вчені, вирішивши приборкати Джалапіту в граматику, оголосили, що Джалапіта взагалі не Джалапіта, що походження його дуже підозріле, і не виключено, що він постав з простого перекручення двох санскритських слів *jali pitar*, що означає батько води, і *jali saha*, той, що живе у воді. <...> Та ім'я Джалапіти, шойно вписане в граматику, розрослося найніжнішою салатою, і вчені, забувши, що вони робили, і покидавши окуляри, заслухалися, як грає вода у Джалапіті і як співають у ньому птахи» [6, с.230]. Такая парадоксально несловесная природа воплощается в тексте особого рода, подобно мозаике сложенном из мини- текстов. Расчлененность на законченные фрагменты (при их потенциальной не только законченности, но и автономности), с одной стороны, и принципиальная бесконечность, продолжаемость, с другой, являются осуществлением одновременной устремленности мифоритмики к интеграции и реинтеграции единиц как к статическому движению вдоль и поперек текста.

Соотношение мини-текстов и их заголовков у Кортасара, заглавий фрагментов между собой представляется читателю случайным, произвольным. Но по мере погружения в текст адресат обнаруживает не только принцип соотнесенности смысла и его проявления в ключевой маркированной позиции, но и существование особого мифоритмического текста, состоящего из одних заглавий, своеобразно складывающего, собирающего спираль повествования в замкнутый цикл: «Нравы фамов» – «Танец фамов» – «Радость хронопа» – «Печаль хронопа» – «Путешествия» – «Хранение воспоминаний» – «Часы» – «Обед» и т.п. В подобном вращении близких, взаимосвязанных значений, медленно переходящих одно в другое, название последнего фрагмента «Черепашки и хронопы», особенно в соотнесении с сентенцией: «Черепашки – большие поклонницы скорости, так оно всегда и бывает», – выглядит формулой ритмического закона мифологической прозы.

Подобный эффект достигается анафоричностью всех уровней художественного мира «Джалапиты». Практически все фрагменты начинаются со слова «Джалапіта», имени, называющего и героя, и мировые стихии, и доброту, и людей, и животных, и города. При четком соблюдении этого принципа автор подчеркивает его кажущуюся важность: «Ім'я Джалапіти міняється від настрою, погоди і від того, на якій віддалі він перебуває від води» [6, с.223].

Снова очевидная художественность ритмичности оказывается мнимой, а подлинная суть ритма выявляется только в мифоприродной пульсации самой жизни. В пределе – только слово «Джалапіта» имеет здесь прямой смысл. Оно ритмизирует текст более всего (в постоянных повторах), но само не подвластно движению, варьированию, ритмизации.

Нумерация фрагментов сказки Луиджи Малерба, осуществленная автором, не имеет значения реальной последовательности. Анафорический

принцип («Одна башковитая курица была уверена...», «Одна курица пыталась втолковать подругам...», «Одна курица из Умбрии была уверена...», «Одна очень набожная курица...» и т.п. [8] подчеркивает прецедентный характер происходящих событий (типичные зачины мифологических легенд и быличек «Однажды...», «Как-то раз...», «У одной женщины...» и т.п.). Текст своеобразно размыкается, повествование приобретает всеобщий, глобальный смысл, превосходит самое себя.

Бессюжетность представленных текстов, скорее, являет попытку создания до-сюжетного уровня повествования, ассоциативное сочленение простейших мотивов, если под мотивом понимать «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» (А.Н.Веселовский) [7, с.301].

Повествовательные мотивы ритмически чередуют тематические единицы мировых стихий, пространства и времени, «частного и общественно-го», (название одного из фрагментов у Кортасара), растений и животных, человека и мира, жизни и смерти. В каждом фрагменте единого текста они проявляются не как абстракции, а как образные составляющие единой мозаики, бриколажной картины мира. Как тело Джалапиты распадается на страны и континенты, сушу и воду, детей и родителей, насекомых и животных, — на все, единое изначально, так и придуманные людьми слова (абстрактные и конкретные, высокие и низкие, свои и чужие) есть одни и те же звуки, имеющие смысл только в составе имени Джалапиты. Не случайно, слово трактовано как самая опасная субстанция: оно выдает себя за все реалии мира, подменяет своим искусственным кружением действительную ритмику природы:

«Джалапіта вірив слову. А слово взяло поламало Джалапіті всі кісточки, всю душу, вкинуло в кадовб і змішало Джалапіту з цементом і брудом. Бідній Джалапіта лежить, подертий на шматочки, а невірне слово ходить, приспівуючи: «Джалапіта нерозважний, хіба можна вірити слову» [6, с.224].

В таком контексте вспоминается утверждение Жана Кокто о том, что подлинный поэт — разрушитель хороводов. Бессмысленное дление непрекращающегося движения слов хаотично по сути. Малая мифологическая проза пытается в противовес этому хаосу создать ритмический космос поновому звучащего слова.

Фонетическая ось является центральной, определяющей ритмическое вращение текста. В «Джалапите» ассонансные и аллитерационные связи позволяют адресату выйти за пределы не только текста, но и слова, следя за буквальным переливанием звуковой ткани из одной формы в другую (из «Джалапіті» в «думку», «дитину», «душу», «доброту», «воду», «важкість», «пожежу» и т.п.). Вообще «водная» стихийность Джалапиты, во-первых, сказывается в вещественном перетекании звуков из одного фрагмента в другой, а,

Раздел 2. Теория литературы

во-вторых, в повышенной частотности фонем [в], [д], [ж], [п]: «Джалапіта лежав у воді і дивився в сонце...», «Джалапіта вирішив відпочити від земного...», «доброта Джалапіти була безмежною»; «Мене вже тінь ножа вбивас, – сказав Джалапіта, – а ти з ножом хочеш на мене кинутись»; «Джалапіта йшов вулицею і побачив, як жінка несла важку валізу» и т.п.

В тексте «Джалапиты» это не просто примеры, которые преобладают и составляют значащую повторность. Это повсеместно осуществляющееся варьирование звуков, складывающихся в диахроническую последовательность, дает возможность читать текст синхронно, на уровне звука воспринимать мир Джалапиты как реально осуществляющийся одновременно в различных пространственных измерениях.

Подобная статика мифоритмики обеспечивает процесс автокоммуникации, который, по справедливому замечанию Ю.М.Лотмана, превращает текст из источника информации в ее возбудитель. Культурный код малой мифологической прозы не просто считывается воспринимающим сознанием, но побуждает адресата к пересмотру, переорганизации уже имеющейся в его сознании информации, к опровержению стереотипии восприятия слова, к «перекодировке личности», к конструированию собственной картины мира. В некотором смысле создается индивидуальный экзистенциальный миф каждого адресата, вовлеченного в игру самовыговаривания слова. Игру, главным смыслом которой становится отрешение от традиционных разграничений мира (в том числе, и текста на содержание и форму), разрушение дурной бесконечности словесных хороводов и постепенное вхождение в ритмический круг бесконечности актуальной, вещественной, конечной, сходящейся к центру, вбирающий в себя все возможные смыслы в одном. Центром ритмикоприродного цикла мифологического слова является адресат, читатель, которого словесный эксперимент авторов малой прозы оставляет один на один с миром в надежде на возможность возвращения мифологической слякнотности «Я» и «не Я».

Цитированная литература

1. Шер Я.А. Происхождение искусства: одна из возможных гипотез // Вестник древней истории. – 1997. – №1.
2. Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления над одной работой Владимира Проппа // Зарубежные исследования по семиотике фольклора.: Сб.ст. – М., 1985.
3. Борхес Х.Л. От некто к никто. – М., 2000.
4. Тюпа В.И., Фуксон Л.Ю., Дарвин М.Н. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. – Кемерово, 1997. – Вып.1.
5. Кортасар Х. Из «Историй о хронопах и фамах» // Кортасар Х. Избранное: в 3х тт. – М., 1998. – Т.2.
6. Андієвська Е. Джалапіта // Українське слово: Хр.: в 3 т. – К., 1998. – Т.3.

7. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989.
8. Малерба Л. Башковитые курицы // Истории из предыстории: Сказки для взрослых. – М., 1990.

Анотація

Статтю присвячено актуальній проблемі міфологічної ритміки у зв'язку з маловивченим феноменом так званої малої міфологічної прози сер. ХХ ст. Ритмічна картина проаналізована у зв'язку з адресацією.

Annotation

The article is devoted to the actual problem of the mythological rhythmicity in its connection with the almost unstudied phenomenon of mythologic prose typical of the middle of the XX century. The analysis of the rhythmicity in its connection with addressment is given.

Статья поступила в редакцию 15.02.01

Пыпенко О.Ю.

**ПОНЯТИЕ ЛИРИЧЕСКОГО МИРА В СИСТЕМЕ
КООРДИНАТ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
И АВТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА**

ББК Ш40*011

Самое название статьи требует прояснения терминологии и подходов, лежащих в основе работы. Во-первых, необходимо определить содержание понятия «лирический мир», во-вторых, обосновать возможность применения этого понятия для анализа как отдельного лирического произведения, так и творчества поэта в целом.

Категорию лирического мира возможно определить в соотношении с категорией художественного мира как ее родовую разновидность. В основе нашего понимания художественного мира лежат положения статьи Д.С.Лихачева «Внутренний мир художественного произведения». Исходная методологическая предпосылка ученого – признание за внутренним миром произведения статуса «художественной цельности». Произведение внутри себя включает собственные пространственные, временные, психологические, социальные и другие закономерности, которые являются реальными именно в границах данного произведения и к внешней, нехудожественной действительности относятся сложно и опосредованно. «Внутренний мир художественного произведения не автономен. Он зависит от реальности, «отражает» мир действительности, но то преобразование этого

Раздел 2. Теория литературы

мира, которое допускает художественное произведение, имеет целостный и целенаправленный характер» [1, с.88].

Категория художественного мира, понятого таким образом, соотносится с отдельным произведением, характеризуя его своеобразие. Близки концепции Д.С.Лихачева понятия «тип пространственно-временной организации», «образ мира», которые вводит М.Я.Поляков, предлагая характеризовать с их помощью художественную реальность произведения.

Однако соотношение категории художественного мира с эстетической реальностью отдельного произведения обнаруживает свою недостаточность. Д.С.Лихачев отмечает, что «переигрывание» действительности «происходит в связи с теми «стилеобразующими» тенденциями, которые характеризуют творчество того или иного литературного направления или «стиля эпохи» [1, с.88]. Это означает, что существуют некие закономерности структурной организации художественного мира, определяемые не только изнутри действительности произведения, но из контекста, с которым это произведение соотносено.

Однако очевидно, что такое соотношение даже не является основным, позволяющим категории художественного мира выйти за рамки одного произведения. Если художественный мир представляет собой воплощенный «образ мира» (М.Я.Поляков) [2], «идеологическую модель» (Ю.М.Лотман) [3], то это опредмеченное мировоззрение просто не может определяться только внутренней логикой произведения, не выходя вовне, не обращаясь к общим законам, которые формируют внутренний мир произведения с двух сторон – со стороны его существования как произведения литературы (родовая и жанровая определенность) и со стороны его существования в качестве отражения мировоззрения автора (целостность авторской картины мира).

О родовой специфике освоения действительности литературой пишет Т.И.Сильман: «Всякий род словесного искусства (эпос, драма, лирика) характеризуется особой спецификой своего смыслового движения, особой семантической структурой, представляющей собой некую обобщенную модель на фоне бесконечного числа отличных друг от друга конкретных реализаций» [4, с.5]. Анализируя художественный мир лирического стихотворения, мы осознаем специфику организации этого мира именно как мира лирического произведения, как лирического мира в его отличии от мира эпического и драматического. Таким образом, для прояснения типологических черт художественного мира лирических произведений необходимо ввести категорию лирического мира.

Итак, лирический мир предстает как категория, определяющая родовую специфику художественного мира лирики, и как художественный мир лирического произведения. Но есть и еще одно, «промежуточное» единство, стоящее на пути от родовой определенности к своеобразию отдельного

произведения. Это единство жанра – в ситуации традиционализма – и единство мира поэта – в эпоху посттрадиционализма. В послеклассицистской лирике произведения одного поэта образуют сложное единство, которое Б.О.Корман называет системой лирики. Рассуждая о книге Г.А.Гуковского, исследователь пишет: «Лирическое творчество поэта послеклассицистской эпохи есть система, то есть известное единство, образуемое отдельными стихотворениями (элементами), дополняющими друг друга и влияющими друг на друга, – тогда как лирическое творчество поэта-классициста в восприятии читателя соотносилось не столько с другими лирическими стихотворениями того же поэта, сколько с жанровым рядом» [5, с.39]. Таким образом, рассмотрение лирического мира посттрадиционалистской поэзии возможно в двух системах координат: в масштабе отдельного произведения и в масштабе творчества поэта как целого. И в первом, и во втором случае исследователь имеет дело с лирическим миром, то есть со специфически организованной художественной реальностью.

Эта художественная реальность конструируется как модель, картина мира, воплощенное мировоззрение. Каждая деталь лирического мира обладает проявленной ценностью, ни одна из них не безразлична смыслу. Лирический мир создается, как и общекультурная картина мира, через систему антиномий, главные из которых: верх – низ, далекое – близкое, прошлое – настоящее, локальное – безграничное, жизнь – смерть, свое – чужое, звук – безмолвие и т.д. Ю.М.Лотман, рассуждая о модели мира в произведении, пишет о художественном пространстве, полагая именно пространственные отношения в произведении основным средством передачи смысловых оппозиций: «Язык пространственных отношений оказывается одним из основных средств осмысления действительности. Понятия «высокий – низкий», «правый – левый», «близкий – далекий», «открытый – закрытый», «отграниченный – неотграниченный», «дискретный – непрерывный» оказываются материалом для построения культурных моделей с совсем не пространственным содержанием и получают значение: «ценный – неценный», «хороший – плохой», «свой – чужой», «доступный – недоступный», «смертный – бессмертный» и т.д.» [3, с.267]. На наш взгляд, нельзя ограничивать пространственными отношениями возможности идейной выразительности художественного мира, а тем более мира лирического, где часто не меньшее, а иногда и большее значение, чем пространственные реалии, имеют отношения временные или, скажем, цветовые. Главное в лирическом мире, как и в художественном мире вообще, – это способность самой структурой мира, соотношением его элементов выражать идейное содержание.

Однако как соотносятся лирический мир отдельного стихотворения и лирический мир творчества поэта как целого? Очевидно, что не просто как

Раздел 2. Теория литературы

часть и целое и вообще не иерархически. Лирический мир стихотворения вполне автономен, организован по собственным законам и структурно определен. Но границы этого самодостаточного мира неизбежно размыкаются в целое творчества поэта. Законы, структурные особенности, механизмы смыслопорождения, действующие в мире одного стихотворения, оказываются включенными, со всеми своими расхождениями, в некое общее, в целостность лирического мира поэта. Внутри этого мира каждый из лирических миров стихотворений находит свое место, не теряя уникальности и корреспондируя с другими, так что включенность в этот контекст порождает новые смыслы и, в конечном счете, позволяет говорить о мире поэта, имея в виду специфические именно для его творчества законы организации лирического мира.

Новый смысл, возникающий из взаимодействия лирических миров, не создается, конечно, суммой значений. Но эти миры, включаясь в целостность лирического мира, взятого в масштабе всего творчества поэта, обнаруживают как свое глубинное единство, общность мировоззренческого истока, так и уникальность каждого из них. Смысл, таким образом, создается не унификацией, а совместным звучанием художественных миров. Как нам представляется, это звучание далеко не всегда унисонное, лирические миры различных стихотворений поэта могут вступать в конфликт друг с другом, и не только для того, чтобы как пишет Ю.М.Лотман, «деавтоматизировать язык системы» [3, с.277], но и для того, чтобы создать новый, диалогический смысл. Впрочем, эта проблема требует отдельной теоретической разработки.

Проблему отношения лирического мира стихотворения к миру творчества поэта в целом мы рассмотрим, конечно, не всесторонне, а лишь в одном из аспектов, на материале стихотворения А.Тарковского «Плыл вниз от Юрьевца по Волге звон пасхальный...».

Плыл вниз от Юрьевца по Волге звон пасхальный,
И в легком облаке был виден город дальний,
Дома и пристани в дыму береговом,
И церковь белая на берегу крутом.
Но сколько б из реки чужой воды я не пил,
У самых глаз моих висит алмазный пепел,
Какая б на глаза ни оседала мгла,
Но в городе моем молчат колокола
Освобожденные...

И было в них дыханье,
И сизых голубей глухое воркованье,
Предчувствие мое; и жили в них, шурша,
Как стебли тонкие сухого камыша,
Те иглы звонкие, смятенье в каждом слове,

Плеск голубиных крыл, и юный шелест крови
Испуганной...

В траве на кладбище глухом,
С крестом без надписи, есть в городе моем
Могилы тихая. – А все-таки он дышит,
А все-таки и там он шорох ветра слышит
И бронзы долгий гул в своей земле родной.
Незастылаемы летучей пеленой
Открыты глубине глаза его слепые
Глядят пред собой в провалы голубые.

В центре стихотворения – тема воскресения, заданная еще начальной строкой. В лирическом мире эта тема реализуется при помощи смыслоорганизуемых оппозиций земля-небо, зрение-слух, прошлое-настоящее и др. Задача анализа – обнаружить связь образов, входящих в состав этих оппозиций, с подобными им в мирах других стихотворений А. Тарковского и показать, как обогащается их смысл в процессе проявления этой связи.

Стихотворение отчетливо членится на три части. Содержательно это членение проявляется как «переключение» из одного тематического круга в другой, переход во времени и пространстве. Такой переход логичнее было бы назвать сдвигом, чему соответствует ритмическая, синтаксическая и графическая организация текста.

Каждая из трех частей стихотворения представляет собой относительное смысловое единство, со-противопоставленное двум другим. В первой части стихотворения через противоречивое сочетание и оборачиваемость образов огня и воды как текучих и разрушающих стихий, которые «собираются» в образе реки, через противостояние и синтаксически противоречивое сочетание глаголов прошедшего и настоящего времени (в последних четырех стихах) создается картина человеческой памяти, звучит тема памяти-забвения.

Память, находясь в потоке времени, в течении реки, связывает прошлое с настоящим в воспоминании. Это именно воспоминание, а не возвращение в прошлое. И «алмазный пепел» – это и связь с образами прошлого через «дым», «облако», и преграда между прошлым и настоящим, отличие воспоминания от достоверности сегодняшней реальности. Поэтому воплощением памяти-воспоминания является «мгяа», которая «оседает на глаза» и не может вернуть прошлое, оживить молчащие колокола. А образы дыма и пепла, то есть разрушения, оказываются нерасторжимо связанными с образами воды, которая, в свою очередь, воплощает течение времени, вечное превращение настоящего в прошлое и драму человеческой памяти.

Раздел 2. Теория литературы

Во второй части стихотворения образы прошлого приобретают совершенно иной характер. Прошлое предстает как наличность, непосредственно переживаемая, а не открывающаяся в смутном воспоминании. Знаком этой наличности, непосредственности ощущения становится резкая замена во второй части стихотворения зрительных образов на слуховые. Зрительные образы первой части создают представление об отдаленности их объектов, их отдельности, внешнем характере. А слуховые ощущения, столь ярко изображаемые во второй части, напротив, перемещают свой объект внутрь субъекта, до полной нерасторжимости их единства. Субъект и объект перетекают друг в друга.

Различие субъект-объектных отношений в первой и второй частях стихотворения ярко проявляется на ритмическом уровне. Ориентацией на внешнее, сознательное отношение субъекта к объекту определяется специфика ритмической организации первой части стихотворения. Каждый из стихов ритмически целен и внутри себя не разделяется отчетливо на более мелкие ритмические фрагменты. Стиховая и синтаксическая сегментации поддерживают друг друга, а не вступают в противоречие – стих представляет собой законченный синтаксический сегмент. Это не только делает ритм плавным и слитным, но и проявляет чистую сопоставленность логических комплексов, которые обладают равновеликими синтаксическими воплощениями (речь идет о пятом и шестом, седьмом и восьмом стихах).

Во второй части стихотворения сложные и рационально не определяемые отношения внешнего и внутреннего воплощаются в нарушении ритмической цельности стихов, они разделяются на части внутри себя. В одном стихе умещаются два синтаксических сегмента, ритм дробится, лишается слитности. Картина усложняется наличием в первом из приведенных стихов ритмически и пунктуационно выделенного деепричастия.

Таким образом, вторая часть стихотворения ритмически противопоставлена первой. Однако они и соотнесены очевидным образом, крепко связаны ритмической, фонетической и смысловой перекличкой, которая выделяет некоторые слова в двух частях, отводя им важную роль в создании смысла. Ударением выделяются на фоне остальных стихов первые односложные слова строк:

Плыл вниз от Юрьевца по Волге звон пасхальный
(в первой части) и

Плеск голубиных крыл, и юный шелест крови
(во второй части).

В этих словах обнаруживается фонетическое созвучие и семантическая близость. Подобным образом соотносятся слова «пасхальный» (из первой части) и «дыханье» (из второй). Через сопоставление со словом «пасхальный» в значении слова «дыханье» усиливается символический компонент (дыханье как символ жизни в противовес бездыханности смерти и, самое

главное – дыхание как дух, прямо связанный с темой воскресенья). Вторая часть стихотворения, таким образом, не только противостоит первой, но развивает ее логику, продолжает ее.

Смысл отмеченного со-противопоставления проясняется при дальнейшем анализе. В третьей части стихотворения повторяются или вспоминаются по ассоциации почти все «знаковые» слова из первой и второй частей.

Также и ритм третьей части сочетает в себе черты ритмической организации первой и второй частей. В большей части стихов стиховая и синтаксическая сегментации не противоречат друг другу. При этом во втором стихе налицо тенденция к внутрстиховому членению. Но наиболее радикально эта тенденция реализуется, конечно, в третьем стихе, который становится местом воплощения самого резкого смыслового и ритмического противостояния во всем стихотворении. Первые стихи, расположенные до этой своеобразной границы, как бы представляют за первую часть стихотворения, выражая присущую ей внешнюю точку зрения на объект, именно точку зрения, а не слуховое ощущение. Это взгляд извне, со стороны живых, пришедших на кладбище. «В городе моем», где «молчат колокола», мир прошлого, который здесь, в третьей части, становится миром мертвых, закрыт и недоступен какому бы то ни было общению с ним: «с крестом без надписи», «на кладбище глухом», «могила тихая». Смысловое переключение, начинающееся со слов «а все-таки он дышит», переносит восприятие из перспективы внешнего наблюдателя в «там». Образ дыхания, уже ранее символически отождествленный с жизнью, здесь радикально противопоставляется смерти как воскресение, сталкивается с ней в пределах одного стиха:

Могила тихая. – А все-таки он дышит

И далее образы слуха, которые возникают в четвертом и пятом стихах, уже прочно спаяны в своем значении с представлением о жизни, противостоящей смерти. Здесь образ из первой части стихотворения, а именно «звон пасхальный», который там был своеобразно визуализирован «плыл вниз от Юрьевца по Волге», предстает как «бронзы долгий гул», как непосредственно воспринимаемый звук и даже осязательное ощущение вибрации, что связывает его с «внутренними» образами второй части. Воскресение, пасха уже не впечатление, отдаленное во времени и пространстве, но нечто непосредственно переживаемое.

Противоречивый образ зрения («глаза его слепые», глядят»), возникающий в последних трех стихах, становится кульминацией в развитии смысла стихотворения, «собирая» его постепенно проясняющиеся значения. Прежде всего, зрение «оттуда» свободно от «мглы», «пелены», от аббераций памяти, неизбежной для тех, кто находится в потоке времени, в «реке»:

Незастилаемы летучей пеленой

Последние стихи:

Открыты глубине глаза его слепые

Глядят перед собой в провалы голубые

проясняют сквозную логику развития пространственных отношений в лирическом мире стихотворения. Первая и третья его части фиксируют две крайние пространственные координаты: первая часть – «верх» и третья часть – «низ». Пространственное движение, намеченное в первой строке стихотворения – это движение сверху вниз: «Плыл вниз от Юрьевца по Волге звон пасхальный». Последняя строка стихотворения намечает встречное направление – снизу вверх: «Глядят перед собой в провалы голубые», таким образом, зеркально отражая первую строку. Ориентирами «верха» и «низа» соответственно являются «церковь» и «могила», «облако» и «земля». Во второй части стихотворения движение оказывается не перемещением сверху вниз, а движением извне вовнутрь, и одновременно – ко все большей звучности: вначале «сизых голубей глухое воркованье» – в колоколах, а потом – в одном ряду с описанием внутреннего состояния субъекта:

Плеск голубиных крыл, и юный шелест крови

Вначале – «глухое воркованье», а потом – «иглы звонкие». Это движение извне вовнутрь и от молчания к звучности есть движение к пробуждению, воскресению. Движение сверху вниз и извне вовнутрь кульминирует в третьей части. И хотя, как уже отмечалось, здесь представлено встречное направление, но это лишь замыкание круга пространства, воссоединение, а не обратное движение. И небо предстает не в образах высоты, а напротив, как крайний «низ» – «провалы». Истинное видение обретается на «глубине», а не на «высоте». А образ слепоты здесь противопоставит зрению из первой части стихотворения, зрению, отделяющему свой объект от воспринимающего субъекта. Воскресение происходит через обращение к «низу» и через интериоризацию того, что было внешним.

Чрезвычайно сложна в лирическом мире этого стихотворения структура времени, которую мы уже начинали анализировать на материале первой и второй его частей.

Вторая часть стихотворения, наполненная, как мы уже отмечали, образами прошлого, непосредственно переживаемого как настоящее, содержит и устремленность в будущее: «предчувствие мое». Одновременно это «предчувствие» есть связующее звено, подготавливающее переход от «верха» первой части к «низу» третьей. Третья же часть «собирает» временные структуры стихотворения. Здесь глаголы употреблены только в форме настоящего времени. При этом благодаря переключке образов, которую мы уже отмечали, а также исходя из того, что «тот» мир является воплощением ушедшего, абсолютного прошлого, переживание, описанное здесь, – это переживание не прошлого из настоящего, как в первой части, а наоборот, настоящего из прошлого. Но не только настоящего. Благодаря

образам ожидания, предчувствия из второй части стихотворения предлог «перед» обретает не только пространственное, но и временное значение. Это взгляд в будущее:

Глядят перед собой в провалы голубые

Круг времен, как и круг пространства, замыкается. Адекватным оказывается именно этот взгляд, взгляд вопреки законам времени, не из настоящего в прошлое, а наоборот. Потому что нет искажающего потока времени, нет «летучей пелены». Это взгляд, опрокидывающий естественные законы времени.

Итак, лирический мир стихотворения «Плыл вниз от Юрьевца по Волге звон пасхальный...» конструируется параллельными рядами образов, которые связывают пространственно-временную и психологическую структуру художественной реальности с идейным уровнем стихотворения. Это «верх», «дымка», «забвение», «огонь-вода», «зрение», «расчлененность», с одной стороны, и «низ», «незамутненность», «реальность прошлого», «земля», «слух», «нерасчлененность», с другой.

Второй ряд наиболее полно «собирается» в образе земли. Этот чрезвычайно значимый для поэтического мира А. Тарковского образ проясняется в анализируемом стихотворении как точка встречи времен, истинного зрения, адекватного восприятия, абсолютного знания и, самое главное, воскресения. Это значение вполне самодостаточно. Но оно значительно обогащается, если рассматривать образ земли как сквозной, ключевой для лирического мира поэта, взятого в масштабе всего его творчества. Проясняется связь образа земли с образами слуха, с мотивами возвращения в прошлое и возвращения к себе.

Земля в лирическом мире А. Тарковского – универсальная ценность, земля – судьба, и ей должен быть сопричастен человек.

За то, что на свете я жил неумело,
За то, что не кривдой служил я тебе,
За то, что имел небессмертное тело,
Я дивной твоей сопричастен судьбе.

(«Земля»)

Примечательно, что в лирическом мире А. Тарковского именно живая связь с землей обеспечивает открытость небу:

И пока на земле я работал, приняв
Дар студеной воды и пахучего хлеба,
Надо мною стояло бездонное небо,
Звезды падали мне на рукав.

(«Я учился траве, раскрывая тетрадь...»)

Земля – нечто объемлющее человека, условие его самореализации. Скорее земля владеет человеком, нежели он ею:

Раздел 2. Теория литературы

Все на земле живет порукой круговой:
Созвездье, и земля, и человек, и птица.
А кто служил добру, летит вниз головой
В их омут царственный
И смерти не боится.

Бессмертие, оторванное от земли, не нужно:
Но я человек, мне бессмертья не надо,
Страшна неземная судьба.

(«Земное»)

И рай в мире Тарковского предстает местом на земле. Райский сад – это:
Камень лежит у жасмина.
Под этим камнем клад.

Рай окрашен в цвет зелени, самый земной цвет («Был домик в три оконца...»).

Итак, человек неизменно причастен земле, принадлежит ей. По отношению к земле – не права, а обязанности. Человек – не владелец земли, он держит ответ перед ней.

Но мертвые – гораздо более полноправные владельцы, чем живые. Земля для них еще более «родимая», в лирическом мире Тарковского это их стихия. Они приобщаются земле, и мы становимся в ответе перед ними, как мы всегда в ответе перед землей:

За шагом шаг ступая по траве,
По их траве, когда они лежат
В сырой земле и двинуться не могут.

(«Памяти друзей»)

Земля – вместилище памяти. И ответственность перед землей и, соответственно, перед мертвыми, это долг памяти.

Отсутствие памяти – синоним смерти:

Стоять хоть целый час, хоть целый день,
Без всякой мысли, без воспоминаний.

И научился он небытию

(«Страус в 1913 году»)

Память есть язык. Поэтому так напряженно развивается тема молчания – говорения мертвых, нашей услышанности – неслышанности ими.

И поют из-под земли

Наши голоса.

(«Стол накрыт на шестерых...»)

И в могилах звучащую речь.

(«Кактус»)

Всю ночь напролет голоса убитых

Плача упрашивают из земли:

- Помни кровь на конских копытах,
Помни наши лица в пыли.
(«Смятенье смутное мне приносят...»)
Мертвым очень нужно быть услышанными:
А ты разнеси мое смертное тело
На сизом крыле по родимой земле
(« ебе не наскучило каждому сниться...»)

Именно слух, соотносясь с вместилищем памяти – речью, оказывается средоточием и вместилищем остальных чувств, и, в конечном счете, залогом бессмертия. Тайна смерти висит между речью и немотой, слухом и глухотой.

Ты не слышишь нашей речи
И не помнишь ничего.
Только слышишь – легче дыма
И безмолвней трав земных
В холоде земли родимой
Тяжесть нежных век своих.
(«Соберемся понемногу...»)

Память – слух – речь – земля – эти образы определяют логику решения в лирическом мире А.Тарковского проблем соотношения жизни и смерти, бессмертия и единства человеческой истории. Эти образы в лирическом мире стихотворения «Плыл вниз от Юрьевца по Волге звон пасхальный...» обретают свое место в контексте лирического мира творчества А.Тарковского как целого, включаясь в единство развития темы и корреспондируя с близкими образами других стихотворений поэта.

Цитированная литература

1. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – №8.
2. Поляков М.Я. Цена пророчества и бунта. – М., 1975.
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.
4. Сильман Т.И. Заметки о лирике. – М., 1975.
5. Корман Б.О. Некоторые предпосылки изучения образа автора в лирической поэзии // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. – Ижевск, 1992.

Анотація

Стаття є спробою дослідження проблематики співвідношення ліричного світу окремого твору зі світом творчості поета як цілого. Хоча ліричний світ вірша цілком самостійний, має власні закони смислоутворення й власну структуру.

Раздел 2. Теория литературы

ру, але він неодмінно включається в цілісність ліричного світу поета, кореспондуючи зі світами інших творів, та не втрачаючи своєрідності.

Annotation

The article is dedicated to the problem of correlation between the lyrical world of individual poem and the world of a poet. Although lyrical world of poem is independent and it has its own structure it is always included into the whole of the lyrical world of a poet. It corresponds to the worlds of other poems and maintains its originality.

Статья поступила в редакцию 28.03.01

Евченко А.В.

АБСУРДИЗАЦИЯ КАК КОМПОНЕНТ ДРАМЫ-АНТИУТОПИИ

ББК 83.3(0)

Определяющим принципом поэтики драмы-антиутопии является интеллектуализм, а абсурдизация – одно из средств его создания. При этом абсурдизация одновременно выступает и как прием частный, и как прием основополагающий. В романе-антиутопии, под непосредственным влиянием которого развивается драма-антиутопия, абсурдизация как прием основополагающий достигается разными средствами. Одним из них является фрагментарность построения произведения. Так, К.Воннегут в романе «Бойня номер пять, или крестовый поход детей» и Д.Барнс в «Истории мира в 10 ½ главах» переплетают пространственно-временные пласты для того, чтобы в сознании читателя возникали соответствующие ассоциации и вывод: все абсурдно в человеческом мире. Но особенно часто для создания абсурдной, враждебной человеку картины мира авторы романов-антиутопий обращаются к парадоксу. В таких случаях парадокс – основная парадоксальная ситуация – положен в основу произведения. Когда Е.Замятин («Мы») и О.Хаксли («О дивный новый мир») изображают общество будущего, в котором осуществление лозунгов Равенства и Счастья привело к обезличенности, а научно-технический прогресс – к созданию «машинной цивилизации» технократического общества, они пишут о парадоксальной судьбе добра, оборачивающегося злом. Парадоксальным в романах-антиутопиях Е.Замятина, О.Хаксли и Д.Оруэлла (1984) является и то, что самое прекрасное человеческое чувство – любовь – оказывается опасным в условиях тотального государственного насилия и приводит героев к физической или духовной смерти. Поэтому погруженный в этот мир «наоборот» герой романа О.Хаксли – «естественный человек», Дикарь, воспитывавшийся в условиях резервации, рассмотрев из-

нутри жизнь цивилизованных людей «эпохи Форда», приходит к выводу о том, что механистическая цивилизация с ее обезличенностью так же безумна, как и первобытное общество, и более того, первобытное общество во многих случаях оказывается человечнее технократизированного мира, потому что в нем пробуждается человеческая душа. Парадокс положен также в основу ряда символических образов романа Д.Оруэлла (1984), имеющих важное значение для понимания авторской мысли и создания абсурдизаций, таких как Министерство Правды, где черное выдают за белое, или Министерство Любви, где работает палач О'Брайен.

Что же касается абсурдизации как приема частного, то в романе-антиутопии он может быть выражен посредством того же парадокса: все зависит только от меры использования этого приема. Например, в романе У.Голдинга «Повелитель мух» «знак», который посылает мир взрослых детям, ожидающим спасения и верящим в разумность цивилизации, парадоксален – это мертвый парашютист. В мире взрослых бушует война, это значит, что этот мир безумен, абсурден. Но в романе, посвященном исследованию природы человека и критике философии рационализма, это лишь один из важных мотивов, развиваемых писателем.

В драме-антиутопии, как и в романе-антиутопии, создание парадоксальной ситуации, положенной в основу композиции произведения, приобретает первостепенное значение для абсурдизации бытия, потому что именно парадоксальная ситуация является средством «разрушения привычной логики происходящего» [1, с. 119] и служит исследованию общественной жизни. Так, для того, чтобы разоблачить мнимую демократию, Б.Шоу в пьесе «Тележка с яблоками» создает предполагаемую парадоксальную ситуацию: что было бы, если бы на выборах король сам выставил свою кандидатуру? Сама по себе эта ситуация абсурдна. Но в драме Б.Шоу все устроилось бы наилучшим образом: король получил бы большинство голосов, был бы избран в палату общин, организовал бы свою партию и претендовал бы на пост премьер-министра, отомстив таким образом всем своим политическим противникам. Но абсурдность бытия у Б.Шоу является приемом частным, потому что в драме речь идет об отдельном общественном явлении, а не о человеческом бытии в целом. Как прием частный, абсурдизация характерна и для драмы А.Макаенка «Дышите экономно», где драматург изображает регрессивное движение истории и в целях абсурдизации действительности использует художественный прием совмещения разных временных пластов, и в драме Ф.Дюрренматта «Физики», в центре которой парадоксальная ситуация – мнимый больной ученый-атомщик в сумасшедшем доме, а сумасшедшим домом оказывается мир, в котором правят безумные политики, готовые снова разжечь войну.

Раздел 2. Теория литературы

А примером такого типа драмы, где абсурдизация является основополагающим приемом, может служить пьеса Э.Ионеско «Носороги», в основу которой положен всеохватывающий гротеск – люди превращаются в носорогов.

В свое время Ф.Кафка написал новеллу «Превращение», герой которой мелкий служащий Грегор Замза неожиданно для самого себя и для своего окружения превратился в отвратительное насекомое. Такое фантастическое превращение героя нужно было писателю для того, чтобы проследить границы отчуждения человеческой личности от современного общества и даже от самых близких ей людей – членов ее семьи. Причем герой Ф.Кафки, пережив такую метаморфозу, не утратил своих человеческих качеств, своей души: его волнует дальнейшая судьба родителей, сестры, доставляет наслаждение музыка. А в драме Э. Ионеско все происходит наоборот, потому что в носорогов, грубых животных, превращается не один человек, а все жители города. Драматурга интересует, почему человек становится «носорогом», как в людях пробуждаются не контролируемые разумом инстинкты, именно с этой целью он изучает утрату человеком человеческой общности. А поскольку драматург изображает этот процесс отчуждения как процесс тотальный, в драме и возникает абсурдизация бытия. И если в «Превращении» Ф.Кафки основным художественным средством является «магический реализм», когда «фантастика и реальность... «сплавлены» воедино» [2, с. 78], то в драме Э.Ионеско – сатирический гротеск, восходящий к традиции Аристофана.

Гротеск в искусстве родственен парадоксу в логике, потому что этот художественный прием выводит образ за границы возможного, деформируя его, «сближая далекое, и соединяя взаимоисключающее, нарушая привычные представления» [3, с. 120]. В гротеске «первичная условность художественного образа удваивается», возникает мир «не только вторичный по отношению к реальному, но построенный по принципу «от противного», или, точнее, вышедший из колеи» [4, с.22]. В гротесковом мире исчезают категории причинности, нормы, закономерности и др. Поэтому парадоксальные ситуации в драмах-антиутопиях имеют откровенно фантастический характер – «фантастика особенно наглядно разрушает привычные для нас связи» [4, с. 22-23]. При этом фантастика предстает в сложном переплетении с алогизмом и абсурдом. К примеру, в пьесе Б.Шоу «Простачок с Нежданных островов» с неба спускается Ангел. И когда он отряхивается, «множество пуль и мелкой дроби, – как указывается в ремарке, – высыпается из его крыльев и одежды» [5, с.636]. На удивленные вопросы присутствующих, почему начинается Страшный суд, а все происходит не так, как предсказано в Библии, – небосвод не обрушивается с громом, зной не сжигает землю и прочее, – Ангел отвечает: «Ну, милые люди, если уж вам так этого недостает, то вы это можете сами устроить. Если вам хочется оглушительного шума, – для этого у вас есть ваши пушки. Угодно вам паляще-

го зноя, чтобы сжечь вашу землю, – у вас есть сверхвзрывчатые вещества. Если вам нужны сосуды, извергающие гнев, то у вас их сколько угодно в ваших арсеналах, наполненных ядовитыми газами» [5, с. 638].

Наряду с такими гротесковыми, отражающими суть деятельных противоречий, парадоксальными ситуациями, важное значение для создания абсурдизации как приема частного имеют гротескно-парадоксальные образы, такие, как бездушные роботы, в своем поведении копирующие людей (К. Чапек «R.U.R.»), священник-взломщик, бандитка-графиня (Б. Шоу «Горько, но правда») или королева-проститутка (Э. Радзинский «Наш Декамерон»), а также словесные парадоксы. К примеру, когда один из персонажей драмы А. Макаенка «Дышите экономно» Исаак высказывает свои парадоксальные суждения о власти, он раскрывает механизм ее достижения в псевдодемократическом обществе. Он говорит: «Трон один, а желающих много... В это кресло может садиться самый умный, самый толковый. Кто? Я спрашиваю. Как? А вот так: надо торговать. Можешь одолеть конкурентов? Одолевай. Значит, ты самый предприимчивый, самый деловой, самый толковый. Но арендовать эту мебель, – я извиняюсь, трон – только на определенный срок. Купил, посидел, попользовался и слезай. Дай другому» [6, с. 46].

Построенный на фантастико-карикатурном перевоплощении реальных отношений, гротеск тесно связан с аллегорией и символом. Так, носороги в одноименной пьесе Э. Ионеско являются аллегорией человеческого существования, обезчеловечивания людей. Но, пожалуй, особенно тесная связь существует между гротеском и гиперболой. Создатели антиутопий (романов и драм) часто прибегают к этому художественному приему, изображая парадоксально-гротескную, абсурдную картину общественной жизни. Е. Замятин представляет ее читателю глазами главного героя: «Каждое утро, с шестиколесной точностью, в один и тот же час и в одну и ту же минуту, – мы, миллионы, встаем, как один. В один и тот же час, единомиллионно начинаем работу – единомиллионно кончаем. И сливаясь в единомиллионнорукое тело, в одну и ту же, назначенную Скрижалью секунду, – мы подносим ложки ко рту, – выходим на прогулку..., отходим ко сну» [7, с. 16]. К гиперболизации как составной части гротеска обращается и Р. Брэдбери («451° по Фаренгейту») – тревогу вызывает яркий свет в окнах домов, ибо это означает, что людей не интересуют узаконенные развлечения – телепередачи и автогонки – и они беседуют, и В. Войнович, рассказывающий в антиутопии «Москва 2042» о построении коммунизма в отдельно взятом городе, поскольку его построение в отдельно взятой стране не удалось. В Москве В. Войновича редки случаи смертности: тяжело больных людей, если они не относятся к политической элите, отправляют за пределы Москвы, чтобы не омрачать картину всеобщего счастья. В соз-

Раздел 2. Теория литературы

данном фантазией писателя мире, подчиненном принципу целесообразности и жестокой экономии, «нет собак, кошек, черепах и всяких других непродуктивных животных», потому что «все эти животные никакой пользы не приносят» [8, с. 561].

И в драме-антиутопии вследствие обращения писателей к гиперболизации в диалогах и монологах героев или в их репликах возникает такая же гротескно-абсурдная картина мира. Так, например, широко использует гиперболу Б.Брехт в драме «Круглоголовые и остроголовые», «выполненной средствами сатирического гротеска» [9, с.158]. В центре этой построенной по параболе пьесы – расовый вопрос. Действие происходит в вымышленной стране Яху. Здесь царит полная разруха, правительство не в состоянии изменить экономическую ситуацию, в стране вспыхивает гражданская война. В это трудное для страны время в качестве «спасителя родины» появляется проходимец и демагог Анджело Иберин, который обращается к народу по радио с такой речью: «Чухский народ живущий в нищете /И рабстве! Кто ж кровь твою сосет?! И кто тебя гнетет? В ряды твои прокрался / Враг злобный, но неведомый тебе./ То чих! И только он один – виновник/ Всех бедствий наших. Так борись же с чихом!// Но как узнать его? По голове! / По острой голове его узнаешь! <...> Наш общий враг – остроголовый чих!» [10, с. 35]. Согласно расовому учению Иберина, круглоголовые «честны и прямы, их основная добродетель верность», а остроголовые, напротив, «расчетливы, коварны, и склонны к лжи и низкому притворству» [10, с. 19]. Расовая политика Иберина рассорила прежде дружных соседей – крестьян разных национальностей. Рассказывая о том, как все начинают ощупывать свои головы, автор издевается над расовыми теориями германского фашизма, разоблачает иллюзии наивных, политически неграмотных людей и показывает, кому выгоден раскол в народном движении. Поэтому апофеозом парадоксальности звучат слова арендатора Кальнеса, одного из обманутых новоявленным фюрером крестьян: «За чиха – чух, бедняк за богача / Погибнет на веревке палача» [10, с. 113].

Не менее важное значение приобретает гиперболизация в драме Б.Шоу «Тележка с яблоками». Посредством этого приема драматург намеренно снижает образ короля. Использует этот художественный прием и А.Казанцев («Великий Будда, помоги им!») при изображении порядков в Образцовой Коммуне имени Великих идей: «Подъем в четыре. Работа на полях до трех часов дня! С трех до четырех – похлебка! С четырех до шести – работы по восстановлению деревни! С шести до девяти – работы по уничтожению статуи! [Будды – А. Е.] С девяти до десяти – ежедневное собрание! Потом – вторая похлебка! И сон!» [11, с.7]. При этом широкое использование А.Казанцевым гиперболы способствует тому, что в его аллегоричной драме-антиутопии с ярко выраженной притчевостью появляются

черты «политического фарса» [12, с.5], жанра, в котором преобладает парадоксальный гротеск.

В целом парадоксальная система подачи материала драматургом «создает ту атмосферу, в которой обыденные явления как бы «вывихиваются», переводятся из плана обычного в план необычный» [13, с.78]. Поэтому парадокс как элемент поэтики драмы-антиутопии имеет двухплановый характер: с одной стороны, он является основным средством абсурдизации действительности, а с другой, – служит разрушению художественных аллюзий и стимуляции работы мысли читателя и, следовательно, является одним из средств создания «эффекта отчуждения».

Кроме парадокса во всех его разновидностях (парадоксальные ситуации, парадоксальные характеры, словесные парадоксы), одним из средств абсурдизации может быть включение в текст пьесы разного рода отрывков из телепрограмм, радиопередач, всевозможных реклам и объявлений, как, например, в драме А.Штейна «Потоп-82». Эти мозаичные вставки не нарушают развитие действия драмы, но образуют такой же абсурдный коллаж, как и фрагментарные, не расположенные в хронологической последовательности главы романа Д.Барнса «История мира в 10 ½ главах».

Таким образом, в драме-антиутопии благодаря абсурдизации осуществляется парадоксальное, гротесковое и сатирическое осмысление социальной действительности. При этом абсурдизация может выступать как в роли приема частного – элемента поэтики, так и в роли приема основополагающего – жанрообразующего компонента.

Цитированная литература

1. Образцова А. Драматургический метод Бернарда Шоу. – М., 1965.
2. Затонский Д.В. Франц Кафка и проблемы модернизма. – М., 1965.
3. Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. – М., 1961.
4. Манн Ю. О гротеске. – М., 1966.
5. Шоу Б. Простачок с Нежданных островов // Шоу Б. Избр. произвед.: В 2 т. – М., 1956. – Т. 2.
6. Макаенок А. Дышите экономно // Современная драматургия. – 1983. – №1.
7. Замятин Е. Мы // Замятин Е. Сочинения. – М., 1988.
8. Войнович В. Москва 2042 // Утопия и антиутопия XX века. – М., 1990.
9. Фрадкин И.М. Бертольт Брехт. Путь и метод. – М., 1965.
10. Брехт Б. Круглоголовые и остроголовые // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5т. – М., 1963. – Т. 2.
11. Казанцев А. Великий Будда, помоги им! // Современная драматургия. – 1988. – №1.
12. Афанасьев Ю. Рисунки на чистой доске // Современная драматургия. – 1988. – №1.

Раздел 2. Теория литературы

13. Чирков А. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). – К., – 1988.

Анотація

Автор розглядає абсурдизацію як один із засобів створення інтелектуалізму в драмі-антиутопії. Він розмежує абсурдизацію як прийом окремий і прийом основоположний (жанроутворюючий) і аналізує засоби її створення.

Annotation

The author considers absurdity to be one of the means of creating intellectualism in the drama-antiutopia. He differentiates absurdity as a particular method and a principal (genre-making) method and analyses the means of its creation.

Статья поступила в редакцию 05.02.01

Мережинская А.Ю.

МОДЕЛЬ «БЕЗУМЦА» И ЕЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В РУССКОЙ ВЕРСИИ ПОСТМОДЕРНИЗМА

ББК Ш*40(Рос)

«**Б**езумец» – одна из моделей личности, отражающих поиски новой концепции человека в рамках постмодернистского мировосприятия. Эта модель, как и различные «новые субъективности» пришла на смену знаменитой «смерти субъекта» тотальному ликвидаторскому проекту, отрицавшему какую-либо возможность самоидентификации личности.

«Безумец» и другие «социально отверженные» у М. Фуко, как и «шизофренический дискурс» у Ж. Делеза и Ф. Гваттари стали способом возродить представления о самодостаточной личности, но при этом неизменно акцентировался ее протестный характер. Безумие мыслилось как единственно возможная форма свободы и противостояния «культурному бессознательному» или «больной цивилизации» [1].

Данная модель получила особое распространение в 80-е годы. В русской постмодернистской литературе она подверглась существенной трансформации и перекодировке. Целью данной статьи является определение места модели «безумца» в типологии героев именно русской постмодернистской литературы с параллельным выявлением особенностей интерпретации названного образа. Решение данных задач позволило бы определить как специфику русской версии постмодернизма, так и выявить некоторые направления поисков новой концепции человека в переходную эпоху.

В рамках постмодернистской парадигмы и мировосприятия переходного времени в целом весь мир трактуется как «перевернувшийся», безумный и

одновременно тоталитарный по отношению к человеку. Мотив безумия и «перевернутости» мира, безусловно, унаследован от модернизма и других стилей, названных Д.С.Лихачевым «вторичными» [2], это готика, барокко, романтизм, модернизм. Обостренное же ощущение тоталитарности, власти общества, культуры характеризует современное мировосприятие.

В русской прозе и драматургии 80-90-х образы мира-сумасшедшего дома и мира-тюрьмы сливаются и иронически обыгрываются. Мы наблюдаем это в «Вальпургиевой ночи, или Шагах Командора» Венедикта Ерофеева, в «Андеграунде, или герои нашего времени» В.Маканина, «Скромненьком синем платочке» Ю.Алешковского, «Чапаеве и Пустоте» В.Пелевина, прозе и драматургии В.Сорокина. В ряде случаев соединение двух метафор мира – сумасшедшего дома и тюрьмы – имеет идеологические проекции. Например, в «Вальпургиевой ночи» Вен. Ерофеева обыгрывается революционный дискурс (безумцы в сумасшедшем доме идентифицируют себя с революционерами, подпольщиками. В романе В.Маканина психбольница мыслится как часть советской зоны и одновременно экзистенциальная метафора жизни. В «Скромненьком синем платочке» Ю.Алешковского карнавализуется советская история (сумасшедшие отождествляют себя с сакральными фигурами революции и проецируют свое и их безумие на современную власть; жертвой же, официально признанным сумасшедшим, является единственный нормальный, прозревший человек). В «Чапаеве и Пустоте» В.Пелевина уже вся русская история XX века получает трактовку «инфернального транса», выход из которого интерпретируется как «выписывание из сумасшедшего дома».

В произведениях В.Сорокина идеологические акценты сглажены. По мнению писателя, болен весь мир и нет различий между Западом и Востоком. Трагизм ситуации подчеркиваются сменой акцентов: сумасшедший дом как метафора мира срачивается с онкологической клиникой. «Есть две онкологические больницы – на Западе входит врач, милая девушка, приносит киви, цветы, включает телевизор – все в порядке. У нас просто – железная койка, палата номер шесть» [3].

Независимо от идеологических проекций, общим в произведениях является описание конфликта власти и безумца, обретающего себя в сопротивлении различным формам подавления и манипулирования сознанием. Именно этот конфликт и реализованную в нем модель «безумца» М.Фуко считает наиболее показательными и существенными составляющими современной концепции личности. Русская литература, на наш взгляд, широко используя данную модель, ее переосмысливает, лишая той универсальности, которую ей придавали философы-постмодернисты. Выявляется ее тупиковость, и «безумец» трансформируется в модели, близкие постмодернистской парадигме, но более ориентированные на архетипы русской культуры.

Раздел 2. Теория литературы

Так, например, в «Дисформании» В.Сорокина безумие, с одной стороны, наделяет героев ярко выраженной индивидуальностью, но с другой – подавляет и уничтожает их. Последнее явно противоречит интерпретациям «безумца» и «шизофренического дискурса», данным М.Фуко, Ж.Делезом, Ф.Гваттари. В пьесе личность, не совпадающая в своем безумии с нормой, лечится властью, ее персонафицируют врачи и санитары. Рецепт излечения становится насильственное навязывание определенных ролей. Совершенно не случайно в постмодернистском произведении, трактующем мир как текст, заменяющем понятие реальности понятием культуры, героям навязываются роли персонажей литературного произведения. Все погибают в тексте некой усредненной классики, которую в данном случае представляет синтез «Гамлета» и «Ромео и Джульетты». Это, заметим, совершенно сорокинский ход совмещения высокого дискурса классики с патологией – жестокой жизнью, бредовыми состояниями, непонятными, немотивированными и оттого жуткими решениями героев, движимых бессознательным. По этому же принципу строится, например, пьеса «Юбилей», якобы «по Чехову». В ней обыгрывается «Дядя Ваня», «Чайка», «Вишневый сад». Дискурс высокой классики помещен в контекст «производственной» пьесы, прочтенной в рамках кода ужасного, чудовищного. В пьесе празднуется юбилей протеинового комбината, занимающегося промышленной переработкой Чеховых (однофамильцев писателя) с целью производства из них (их печени, сердец, селезенки и др.) специальных препаратов. Употребление этих препаратов актерами, задействованными в пьесах Чехова, и зрителями существенно повышает мастерство и уровень восприятия творчества гениального писателя. Каждый из актеров и зрителей буквально реализует принцип ощущать искусство «в себе». Таким образом, вновь используется традиционный для Сорокина прием пересечения несовместимых дискурсов, ассоциирующихся с разным представлением о человеке: высокого (это классика, «в человеке все должно быть прекрасно...») и низкого (человек – это необъяснимое и ужасное бессознательное).

И.С.Скоропанова полагает, что «Дисморфомания» отражает антиэдиповское мироощущение, описанное в книге Делеза и Гваттари «Капитализм и шизофрения. Антиэдип», где Эдип «олицетворяет универсальную систему репрессии желания... Все дальше отходя от власти предписанного текста, сорокинский Гамлет как бы решает для себя вопрос: смириться с Эдипом или привести в действие «машину желания»? И он избирает последнее – роль «шизофреника» (по Делезу и Гваттари). Механическое повторение канонизированного сменяется безумием игры-творчества, пародирующей абсурд запрограммированного, эдипизированного существования» [4]. Мы далеки как от столь оптимистичной трактовки финала пьесы, так и от подобного определения стратегии «работы» Сорокина с шизофреническим дискурсом. На наш взгляд, модель героя, предложенная постструктуралистами (то есть обретение личностью себя в безумии, шизофре-

нии, противостоящей власти общества, культуры) в произведениях Сорокина переворачивается. Обретшие себя в безумии герои себя же и утрачивают, полностью деградируя, «сжимаясь». Об этом свидетельствует поэтапно редуцируемый текст Шекспира, сведенный в финале к набору единичных слов, связь которых уже не просматривается. Наступает «смерть субъекта», растворенного в чужом редуцированном слове.

Правомерность подобной трактовки выглядит обоснованной в контексте драматургического творчества Сорокина. По схожей с «Дисморфоманией» модели построена и пьеса «Dostoevsky – trip». В ней буквализованы метафоры «мир – текст», «человек- текст». Герои пьесы, приняв наркотик «Достоевский», попадают в пространство романа «Идиот» и принимают на себя роли его персонажей. Стратегия разворачивания шизофренического дискурса такова: от традиционного прочтения высокой классики к ее перетолкованию в рамках кода скрытой бессознательной агрессии (якобы присутствующей в романе «Идиот»), а затем – к собственному бессознательному, раскрывающемуся в страшных детских «тайнах», психологических травмах. И, наконец, к полной редукции «я» и смерти. Так, например, путь Настасьи Филипповны (вернее, наркоманки, «попавшей» в эту роль) идет от ключевого эпизода сжигания денег к современной «отсебятине» – желанию сжечь все доллары, марки, фунты на земле. А затем обнажается скрытая агрессия бессознательного, спровоцированная жестом Настасьи Филипповны (бросанием денег в камин). Героиня в своих видениях уже сжигает напалмом города. И, наконец, тема насилия реализуется в воспоминаниях об ужасном эпизоде из детства. Затем наступает реальная смерть героини, как и других персонажей пьесы, исчерпавших себя до дна, до последнего «атома» ужасного в своем бессознательном. Таким образом, каждая новая ступень самоидентификации становится ступенью вниз, ведущей к деградации и исчезновению.

Нам представляется, что у Сорокина «шизофренический дискурс» перевернут: безумие не становится способом «собрания» личности, обретения себя, оно приводит к редукции субъекта и его «смерти». Безумие не становится способом ухода от «растворения», а возвращает к нему в новом ракурсе трактовки личности. Модели «смерти субъекта» и «безумца» не противостоят друг другу в модусах исчезновения и самореализации, а отражают друг друга.

Круг безнадежно замыкается, если не учесть еще одну возможность прочтения текстов Сорокина, идущую уже не от постструктуралистской теории и ее воплощения в художественной практике, а от традиций русской культуры, придающих русскому постмодернизму особую специфику. Возможность подобного прочтения, разрывающего круг бесконечно возвращающейся «смерти субъекта», подсказывает сам Сорокин, намеренно нагне-

Раздел 2. Теория литературы

тая ужасное и доводя его до абсурда, бесконечно повторяя прием, всячески явно провокативно «уничтожая» человека физически, морально, экзистенциально. Таким образом, на наш взгляд, фиксируется некий тупик, выход из которого должен лежать вне постмодернистских моделей человека. Как представляется, эту специфическую особенность почувствовал А.Генис, предложивший трактовать романы В.Сорокина, в частности, «Сердца четырех» как метафизические тексты, наполненные религиозным содержанием. «Своим романом Сорокин как бы ядовито спрашивает читателя: неужели вы и правда поверили, что убогий фильм ужасов, называемый жизнью, есть подлинное бытие? Что вы всполошились при виде бойни, которую я тут учинил? Где же ваша вера в вечную жизнь? в бессмертную душу? в чудо преображения? Мы привыкли считать, что религиозная идея обязана быть благой; у Сорокина она – яростна» [5, с.124]. Мы также склонны рассматривать «смерть субъекта» и модель безумца в произведениях Сорокина не как серьезные декларации, опирающиеся на постмодернистскую концепцию человека, а художественный эксперимент, игру, нацеленную, в частности, на эпатаж читателя и вовлечение его в дискуссию. Если это так, то Сорокин выходит из рамок западной постмодернистской парадигмы. Его произведения можно рассматривать как интеллектуальную провокацию, чрезвычайно характерную со времен П.Чаадаева. При этом Сорокин подключается опять же к традиционному комплексу проблем о трансцендентальных ценностях, абсолюта, структуре личности и возможности ее центрации и др. При этом иронически обыгрываются опять же традиционные (классика, масскульт) коды прочтения данных проблем и с наибольшей отчетливостью фиксируется состояние мировоззренческого тупика. Указана самая «низкая точка» падения, унижения человека, от которой уже должен идти обратный отсчет и поиск выхода из тупика. Об этом свидетельствует, во-первых, доведение ужасного до абсурда и, во-вторых, буквализация «смерти субъекта» в произведениях В.Сорокина. Например, Роман из одноименного произведения не просто самоуничтожается, но методически и даже до абсурда однообразно и скучно убивает всю семью, гостей на свадьбе и даже всех жителей деревни. В произведениях Сорокина гибнут все герои, причем так, что лишается экзистенциального смысла и как бы механизмуется сама эта гибель: реальная, в безумии, в чужом тексте или собственном бессознательном. На то, что эта буквализованная «смерть субъекта» является лишь точкой нового отсчета, намекают некоторые эпизоды текстов Сорокина. Так, например, в финале пьесы «Dostoevskytip» химик – изобретатель наркотика «Достоевский» смотрит на очередную партию погибших в тексте «Идиота» как на отработанный материал, на научный результат, который будет учтен в новых поисках, например, при смешивании «Идиота» с «Полетом над гнездом кукушки». Таким образом, иронически обыгрывается «шизофренический дискурс». Такой бесстрастный подход химика – современного творца грез (здесь, как нам представляется,

Сорокин переворачивает модернистский миф о творце гармонии) проецируется на модели «смерти субъекта» и «безумца», как бы демонстрируя их «отработанность», моральное устаревание.

Наличие метафизического плана в произведениях Сорокина и доказательство им апофатическим путем вечных истин еще необходимо исследовать специально. Но, добавим, в пользу подобной гипотезы свидетельствует и общий контекст русской постмодернистской прозы 70-90-х. В ней (как будет подробнее показано ниже) доминируют центрирующие идеи, выводящие, как бы трансцендирующие, произведения за рамки постмодернистской картины мира в модуسة тотальной деконструкции. Кроме того, в русской постмодернистской прозе распространен апофатический путь доказательства идей. Он использовался Венедиктом Ерофеевым, Ю.Мамлеевым, Виктором Ерофеевым, В.Пьецухом и мн. др. с целью обнажения вечного и «оживления» человека.

Эта стратегия является противоположной «смерти субъекта».

Как нам представляется, она получила свою реализацию в прозе конца 90-х, обозначив уже определенную тенденцию, которая проявилась в произведениях, обыгрывающих уже тексты самого В.Сорокина. Очень показательную картину дает выделение составляющих сорокинского кода, которые актуализируются постмодернистами конца 90-х. Заметим, что эти элементы кода складываются в систему, в которой заметное место занимает утверждение метафизического плана. Так, например, в цикле рассказов В.Тучкова «Психоз. Сорок семь частных случаев» актуализируется, во-первых, сорокинская резкая смена дискурсов (скажем, идиллия осеннего сбора грибов на фоне «тургеневского» пейзажа сменяется сценой нелепого, порожденного параноидальным страхом убийства), во-вторых, используется языковая «бред», фиксирующий взрыв бессознательного, агрессию, в-третьих, используется модель «безумца» и производится ее тиражирование с явной целью дискредитации. Роман вырезает всю деревню, а в «Психозе» собрано сорок семь примеров паранойи и шизофрении; в обоих случаях это явно много для адекватного сопереживания читателя, ужасное доведено до абсурда и тем осмеяно. Но самое главное – это присутствие за внешним отрицанием всех центрирующих мир и личность ценностей некоего глубинного плана, эти ценности «оживляющего». При этом В.Сорокиным и В.Тучковым используется общий прием. На роль «трансцендентального означаемого» (если применить термин Ж.Дерриды) ангажируется нечто ложное или относительное (например, мнимая цель в «Сердцах четырех», «голубое сало» в одноименном романе В.Сорокина, комплексы в «Дисморфомании» и др.). Автор же опровергает этот ложный абсолют, иногда «убивая» его вместе с героем. Таким образом, якобы, низ-

Раздел 2. Теория литературы

вергается вся вертикаль ценностей. На самом же деле подмена должна быть разгадана, и истинные ориентиры восстановлены в правах.

В «Психозе» В.Тучкова, на наш взгляд, такой ценностью, проверяемой на прочность в сорока семи случаях, становится идея спасения. Оно трактуется разнообразно: от бегства от другого человека (воображаемых маньяков, бандитов, киллеров, репрезентирующих «перевернувшийся» нестабильный мир девяностых) до спасения от вселенской катастрофы, конца света (ядерной войны, астероида, летящего к земле и др.), то есть акцентируются характерные для мировосприятия рубежа эпох апокалиптические ожидания, трансформировавшиеся в психоз. При этом библейский код причудливо сочетается с политическим и даже «новорусским». Один из героев «Психоза», например, подсчитывает, кто бы из соотечественников мог спастись от астероида, улетев на околоземную орбиту, то есть пережил бы, подобно Ною, всемирную катастрофу. «Чрево земли, чрево кита, великий потоп – тут, несомненно, есть взаимные пересечения... улететь на высокую околоземную орбиту и там дожидаться, пока все устаканится. А потом спуститься с небес и выпустить на подсыхающую почву каждой твари по паре ... Интересно, а сколько может стоять такая прогулка? У Березовского, наверняка, хватит. У Чубайса тоже. А потянет ли, скажем, Гайдар? Или Явлинский? А Лужков? Всякую хренотень в газетах пишут! Например, «Сто самых влиятельных политиков России». А вы напечатайте, у кого сколько денег наворовано... Пусть в левой колонке напечатают тех, кто может от астероида спастись, а в правой – которые не в состоянии. Точнее, состояние не позволяет» [6].

Сочетание несовместимых кодов ярко демонстрирует произошедшую подмену. Во-первых, спасаются не праведники, а грешники, во-вторых, сама идея спасения из плоскости духовной переводится в физическую, в третьих, сопровождается не просветленностью, а ужасом (это основной мотив цикла). Знаменательно, что в «Психозе» все герои физически спасаются (в противоположность произведениям В.Сорокина, в которых все гибнут), они счастливы и в какой-то момент мнят себя победителями. Но победа оказывается (как и в «Сердцах четырех» В.Сорокина) очень сомнительной, во-первых, потому что большинство угроз оказываются мнимыми, во-вторых, цена «спасения» является столь чудовищной (бесконечное бегство, убийства, добровольное уродование до неузнаваемости и др.), что дискредитируется его смысл. При этом у читателя возникает мысль о бессмысленности спасения, если человек остается таковым, каким он описан в сорока семи историях: бездуховным, суетливым, центрированным исключительно на выживании параноиком с децентрированным внутренним миром, который полностью подчинен воле бессознательного. Таким образом, ставится и апофатическим путем решается вопрос об отношении человека и Абсолюта, о существовании вечных ценностей и прочных ориентиров, центрирующих личность и позволяющих ей

трансцендироваться за собственные пределы. То есть Тучков, как и Сорокин, формирует в своих произведениях (при помощи апофатических способов доказательства) метафизический план истолкования реальности и личности человека. Ведь в «Психозе» спастись, в сущности, некому, ибо описанные Тучковым индивиды не являются людьми в системе координат ведущих философских систем. Так, герой «Психоза» – это не человек духовный (средневековая модель), не человек разумный (представления Нового времени), не человек экзистенциальный (Новейшее время). Он близок модернистской модели безумца-маргинала с расколотым сознанием, но при этом его статус исключительности существенно снижается: автор акцентирует животное начало. И это тоже не случайно: современность трактуется Тучковым, как и В.Пелевиным и Ю.Козловым, как стадия деградации, а не прогресса, впадение в новую дикость. Об этом, как представляется, свидетельствует начало «Психоза», в котором повествователь формулирует благородную задачу доказать, что человек («Он») так же, как и животные, обладает феноменальным чувством опасности, то есть не окончательно туп, не хуже братьев меньших. Именно с этой нижней точки отсчета ведется доказательство возможности личей человека. При этом совершенно не случайно акцентируется отсутствие имен у героев «Психоза»: «все они вместо своих индивидуальных имен имеют лишь обезличенное местоимение «Он».

Таким образом, спасается (и то только в физическом смысле) не человек, а пустота, ловкое, агрессивное и бездуховное животное, одаренное прагматическим мышлением и «замученное» собственным темным бессознательным. Презентация подобной модели современного человека становится апофатическим способом доказательства ее тупиковости и необходимости поисков в радикально противоположном направлении.

Его ориентиры намечены, на наш взгляд, в одном из самых обаятельных образов безумца в русской постмодернистской прозе конца XX столетия. Это сумасшедший мальчик из «Школы для дураков» Саши Соколова. Образ героя этого романа логичнее было бы рассмотреть в рамках модернистского мифа о творце: мальчик с шизофреническим раздвоенным сознанием не только не деградирует, не редуцируется и не самоуничтожается (как герои Сорокина и Тучкова, служащие доказательству «от противного»), но гармонизирует жестокий хаос внешнего мира своей творческой энергией, гармонией диалога своих «я». Данный образ вписывается в общую стратегию «оправдания» человека, возвращения ему высокого экзистенциального статуса.

Таким образом, на наш взгляд, герой русской постмодернистской прозы и драматургии конца 80-90-х годов, созданный по модели «безумца», не укладывается в потструктуралистские ориентиры, заданные в рамках данной концепции человека. Безумец в драматургии и прозе В.Сорокина,

Раздел 2. Теория литературы

повестях В.Тучкова, романе Саши Соколова – это тот образ, который позволяет очертить ориентиры поисков новой концепции человека именно в русской версии постмодернизма, учитывающей специфический исторический, социальный контекст и национальную культурную традицию. В рамках данной модели, во-первых, отмечены тупиковые линии поисков (так, безумие соотносится не с революционностью, а с моделью «смерти субъекта» и демонстрирует свою непродуктивность), во-вторых, обозначаются точки нового отсчета (полностью растворившийся в тексте или бессознательном человек намечает веху, от которой пойдет обратное движение). В-третьих, образ безумца служит целям интеллектуальной провокации, заставляющей читателя подключиться к обсуждению «проблемы человека», к метафизическому плану, к поискам истины. При этом существование истинных ценностей доказывается апофатическим путем. Последние две особенности органично вписываются в русскую культурную традицию. В современной постмодернистской прозе они получили наиболее яркую реализацию в другой модели, в определенной степени коррелирующей с «безумцем», это – юродивый. По данной модели созданы образы многих героев в прозе и драматургии Венедикта Ерофеева, Виктора Ерофеева, В.Пьецуха, В.Пелевина и др. Юродивый совершенно органично входит в русскую культурную традицию с характерными духовным и метафизическим дискурсами. Таким образом, можно сделать вывод о том, что в рамках модели «безумца» русская постмодернистская проза не столько следует постструктуралистской теории и постмодернистской философской парадигме, сколько модифицирует их, демонстрируя свою яркую специфику.

Цитированная литература

1. Ильин И.П. Шизофренический дискурс // В кн.: Современное зарубежное литературоведение. – М., 1996.
2. Лихачев Д.С. Барокко в русской культуре XVII века // В кн.: Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. – СПб, 1999.
3. Генис А. Беседа девятая: «Чузь и жидо». Владимир Сорокин // Звезда. – 1997. – №10.
4. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. – М., 1999.
5. Тучков В. Психоз // В кн.: Тучков В. Русская книга людей. – М., 1999.

Анотація

В статті розглядаються пошуки нової концепції людини в сучасній російській постмодерністській літературі. Особлива увага приділяється одній з моделей героя: «божевільному» та її трансформаціям в російській постмодерністській літературі під впливом специфічного історичного контексту та культурних традицій.

Annotation

The article is devoted to the investigation of new conception of the personality in Russian postmodernism literature. Special attention is paid to the model of «madman» and its transformations in specific cultural context.

Статья поступила в редакцию 20.02.01

РАЗДЕЛ 3. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Сенчина Л.Т.

О «БЕДНОЙ ЛИЗЕ» Н.КАРАМЗИНА (К вопросу о становлении жанра повести)

ББК Ш*43 (4 Рос)

О новаторском характере повести «Бедная Лиза» Карамзина, об уникальности этого произведения в русской литературе XVIII века писали многие исследователи. Детально изучен язык карамзинской прозы, его новизна и самобытность (Б.А.Успенский, В.Н.Топоров) [1, 2]; интересны и содержательны наблюдения, касающиеся поэтики повести (Б.М.Эйхенбаум, В.Н.Топоров) [3, 2]; во многом решены вопросы, связанные с новизной литературных героев (П.Е.Бухаркин) [4] и т.п. Отмечая устойчивое внимание ученых к творчеству Н.Карамзина, подчеркнем, однако, что есть проблемы, которые требуют дальнейшего уточнения. К числу таких нерешенных вопросов, на наш взгляд, относится проблема становления и формирования в русской литературе «чувствительной» повести, которая по своим жанровым характеристикам существенно отличается от предшествующих литературных опытов в этом типе произведений.

«Бедная Лиза» Н.Карамзина – это этапное произведение в творчестве писателя. Обращение Карамзина к повести, по нашему мнению, закономерно и обусловлено двумя взаимосвязанными факторами. В исследовательской литературе неоднократно отмечалось влияние западноевропейской прозы на формирование жанра повести на русской почве. В частности, особо подчеркивалось влияние Руссо на Карамзина. З.Розова в статье «Новая Элоиза» Руссо и «Бедная Лиза» Карамзина» справедливо замечает, что «сюжет «Бедной Лизы» отражает в общем сюжетно-композиционные детали «Новой Элоизы». Здесь и взаимная любовь с первого взгляда, и свидания, и роковой поцелуй в роще, разлука, смерть героини» [5, с.263]. Исследовательница отмечает близость «художественных приемов в раскрытии характеров героев и их переживаний» [5, с.264]. Соглашаясь с верными выводами З.Розовой, отметим, однако, что существует и другой фактор, повлиявший на формирование жанра повести в творчестве Н.Карамзина. Этот фактор почти не привлекал внимание литературоведов, что и обусловило его недостаточную изученность.

Важную роль в становлении жанра повести в творчестве Н.Карамзина сыграла идиллия. Именно этот жанр оказал огромное влияние на повесть «Бедная Лиза», и не учитывать этого сегодня нельзя.

Известно, что идиллия была популярным жанром в русской поэзии в переходный период от классицизма к романтизму. «Идиллия становится

одним из важнейших художественных компонентов всей эстетической системы нового направления. В идиллии по-своему отражается и пассивное неприятие окружающей действительности, и утопическая мечта о недостижимом «золотом веке», и, наконец, стремление к гармонии, воплощенной в природе», – пишет Н.Кочеткова [6, с.86]. Отмечая главенствующую роль идиллии в предромантический период, подчеркнем, что повышенный интерес к этому жанру одновременно обнажил и ограниченность и «узость» этого типа произведений.

Прежде всего все отчетливее осознавалось, что как ни прекрасен идеал «естественного» человека, восплаемого в идиллии, он уже не может отвечать тем новым требованиям, которые выдвигало современное общество. Иное состояние жизни обусловило новые принципы осмысления человеческого бытия. В работе «О наивной и сентиментальной поэзии» Ф.Шиллер писал об идиллиях: «Обладая высоким содержанием, нежным сердцем, они дают слишком мало уму, и их однообразный круг слишком быстро исчерпывается» [7, с.442]. Идиллия с ее условностью, нормативностью, ограниченным набором пастушеской «атрибутики» не смогла полностью разрешить те эстетические задачи, которые были выдвинуты временем. «Внешние» факторы, обусловившие выдвижение идиллии на первый план, вступали в явное противоречие с «внутренними» возможностями буколического жанра. Это все углубляющееся противоречие и определило, на наш взгляд, активный поиск новых возможностей жанра идиллии.

В переходную эпоху явно усиливается интерес не только к чувствам и переживаниям отдельной личности, но и к общей жизни как объективной основе единения человека и природы. Отдельная человеческая жизнь переводится в ранг общезначимой. Намечается противопоставление: общая жизнь – частная жизнь; общее чувство – личное чувство. Углубляется само понятие чувствительности, которое все больше осознается как сложное двуединство: чувствительность – объективная основа общей жизни природы и человека и чувствительность как объективная основа бытия личности. Такое осмысление приводит, по нашему мнению, к дальнейшему противостоянию эпического и лирического начал в переходный период и обуславливает в определенной мере появление прозаической идиллии как своеобразного сентиментального эпоса. Наиболее крайняя точка такого развития – идиллическое творчество Н.Карамзина.

Первый свой перевод из Геснера Карамзин сделал в 1783 году, еще 16-летним юношей; увлечение пасторальной поэзией он сохранил на долгие годы, о чем свидетельствуют переводы идиллий Геснера, перевод из Томсона и Вейса, отдельные фрагменты «Писем русского путешественника».

В идиллии Карамзина «Деревянная нога» (перевод из Геснера) традиционным остается герой-пастух; события развиваются на лоне природы. Другие

Раздел 3. Поэтика и история литературы

же жанровые признаки буколки трансформируются и переосмысляются. Прежде всего изменяется такой важный жанровый признак, как любовный конфликт – он заменяется прославлением человеческой добродетели. В идиллии «Деревянная нога» всячески подчеркивается добродетель молодого пастуха, его уважительное отношение к старости. «Тот недостойн быть вольным человеком, который позабудет, что наши отцы, проливая кровь свою, оную нам доставили» [8, с.141], – замечает молодой пастух. Трансформируется в идиллии и традиционное место действия: роши, луга, поля заменяются на «горы», на которых пастух пасет коз. Дается подробное описание места действия.

Знаменательно, что впервые в идиллическом жанре у Карамзина появляется описание «немошной» старости. («Тут увидел он старого и сединами украшенного человека, восходящего на поверхность горы, который, опираясь на свой посох, ибо одна нога была деревянная, тихими шагами к нему приближался») [8, с.143].

Такое описание героя явно противоречит идиллическому мироощущению, принципиально не знающему драматических сторон жизни, болезней, смерти и т.п. Для идиллии «Деревянная нога» характерно переосмысление традиционных жанровых признаков: описанная в произведении ситуация лишена идиллического пафоса, изображение природы (хотя еще и весьма условное) не выполняет своей основной функции; природный пейзаж существует сам по себе, не «сливаясь» с настроением героя и не подчеркивая его, вводятся не характерные для буколки мотивы болезни и немощи. Специфические жанровые признаки идиллии видоизменяются, утрачивают строгую нормативность и «заданность». В буколику «включаются» элементы эпоса, что дает основания говорить о наличии сложного жанрового образования. В свою очередь идиллия, разрушаясь, входила в иные жанровые структуры как составной элемент. Вспомним в этой связи «Бедную Лизу» Н.Карамзина.

В исследовательской литературе нет единого мнения о проблеме идиллического начала в карамзинской повести. Так, Е.Ковалевская настаивает на том, что «в повести «Бедная Лиза» нет идиллической основы. Карамзин сознательно разрушает каноны идиллии и пасторалей, изменяя характер героев, прямо указывая читателю в тексте, что роль пойдет о современниках автора, а не идиллических пастухах и пастушках» [9, с.173].

К.Скипина, анализируя лексику и синтаксис прозы Карамзина, приходит к выводу, что «лексика карамзинской прозы по характеру та же самая, что и лексика идиллий...» [10, с.32]. А.Кросс утверждает, что «Бедная Лиза» свидетельствует о дальнейшей разработке тематики и художественных средств идиллии в творчестве Карамзина» [11, с.224].

На наш взгляд, в приведенных высказываниях нет явных противоречий, ведь речь в них идет о разных уровнях осмысления художественного текста. В одном случае – об идиллическом мироощущении, а в другом – о жанрообразующих элементах повести «Бедная Лиза».

Как известно, основной конфликт в «Бедной Лизе» связан с столкновением «естественного» человека с человеком «цивилизации». Мир Лизы – это мир идиллии в своей канонической основе, она в нем живет так же естественно, как дышат или ходят по определенным правилам, не подвергая их специальному анализу. Для Эраста идиллический мир – это во многом стилизованный, условный мир, созданный воображением по определенным литературным образцам. «Красота Лизы при первой встрече сделала впечатление в его сердце. Он читывал романы, идиллии, имея довольно живое воображение и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди бесконечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках... Ему казалось, что он нашел в Лизе то, чего сердце его давно искало. «Натура призывает меня в свои объятия, к чистым своим радостям», – думал он и решился – по крайней мере на время – оставить большой свет», – пишет Карамзин [12, с.536].

Первые встречи Лизы и Эраста описаны Карамзиным в духе традиционной идиллии, с характерными «приметами» буколки. Любовные чувства развиваются на лоне природы, забавы невинны, героиня возвращается в хижину, Эраст называет Лизу пастушкой, верит в вечное счастье, понимаемое в духе идиллии. Герой считает, что может претворить в жизнь такой тип поведения, который соответствует литературной буколке. И, по видимому, в своем стремлении Эраст искренен. Далее происходят события, которые разрушают идиллический мир, повествование переходит в иной план – в план реального бытия, наступает трагическая развязка, которая принципиально не может принадлежать миру буколки.

Таким образом, идиллическая ситуация попадает в иной эстетический контекст. Жанр идиллии, как правило, функционировал в сфере противопоставления двух заданных миров: «естественно (золотой век) и искусственно (век цивилизации)». Причем, это противопоставление носило явно умозрительный характер, относилось, скорее, к подразумеваемому, «мысленному» конфликту. В «Бедной Лизе» Карамзина такое противопоставление определяет уже суть конфликта, обуславливает движение сюжета, становится организующим фактором художественного целого. Идиллия из жанрообразующей основы превращается в одну из составляющих. Разрушаясь, буколка включается в иные жанровые образования, в частности в «чувствительную повесть». Тем самым продолжается «жизнь» идиллии, но в ином качестве.

Цитированная литература

1. Успенский Б.А. Из истории русского литературного языка XVIII – нач. XIX. Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. – М., 1985.
2. Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. – М., 1995.
3. Эйхенбаум Б.М. О прозе: Сб. статей. – Л., 1969.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

4. Бухаркин П.Е. О «Бедной Лизе» Карамзина. (Эраст и проблемы типологии литературного героя) // XVIII в. – М.-П., 1999. – Сб.21.
5. Розова З.Г. «Новая Элоиза» Руссо и «Бедная Лиза» Карамзина // XVIII в. Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – нач. XIX века. – Л., 1969. – Сб.8.
6. Кочеткова Н.Д. Герой русского сентиментализма... // XVIII в. Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. – Л., 1986. – Сб.15
7. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Собр. соч. В 7 т. – М., 1957. – Т.6.
8. Карамзин Н.М. Соч.: В 7 т. – СПб., 1835. – Т.2..
9. Ковалевская Е.Г. Анализ текстов повести Н.М.Карамзина «Бедная Лиза» // Язык русских писателей XVIII в. – Л., 1981.
10. Скипина К.О. О чувствительной повести // Русская проза: Сб.ст. – Л., 1926.
11. Кросс А. Разновидности идиллий в творчестве Карамзина // XVIII в.: Сб.8: Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – нач. XIX века. – Л., 1969.
12. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Повести. – М., 1982.

Анотація

В статті піддається аналізу повість М.Карамзіна «Бідна Ліза». Розглядається питання становлення жанру повісті в російській літературі; підкреслюється, що ця повість зазнала впливу повісті Руссо «Нова Елоїза», яка належить до жанру ідилії.

Annotation

The paper is focused on the analysis of the tale «Poor Lisa» by Karamzin. The problems of formation of the genre of tale in Russian Literature are also considered. The author stresses the idea of the tale to be influenced by the genre of idyll.

Статья поступила в редакцию 28.01.01

Квашина Л.П.

«МОРСКИЕ» ЭЛЕГИИ ПУШКИНА: ДИНАМИКА ЖАНРОВОГО РАЗВИТИЯ

ББК ШЧО*4-312.2 + ШЧЗ(4РОС)(= 411.2)5*8Пушкин4*4

Южный период творчества Пушкина, традиционно определяемый как период пушкинского романтизма, своеобразно обрамлен двумя тематически близкими стихотворениями: «Погасло дневное светило...»^{*} и «К морю». Элегия «Погасло дневное светило...» была напи-

^{*} Один из вариантов названия – «Черное море» [2, т. II (кн. 2), с.574].

сана по пути на юг, к месту ссылки, в августе 1820 года и окончательно доработана в октябре того же года; «К морю» – ровно через четыре года (июль-сентябрь 1824 года), условно говоря, на обратном пути: начато в Одессе после сообщения о новой высылке и закончено уже в Михайловском. Таким образом, «если «Погасло дневное светило...», – заключает Д.Благой, – было *прологом* к романтическому периоду творчества Пушкина, то прощальное обращение к морю являлось явственным его *эпилогом*» [1, с.395]. Между этими вехами разворачивается процесс напряженных художественных поисков и окончательного творческого созревания поэта. Из Одессы Пушкин привезет первые главы «Евгения Онегина» и почти завершенную поэму «Цыганы» – произведения, с которыми традиционно связывают рождение пушкинской классики.

Стремительная интенсивность пушкинского развития созвучна времени, ритму эпохи. Временной промежуток, который разделяет два стихотворения, – срок, кажется, небольшой, но для культурного процесса начала века – это целая эпоха. Радикальные изменения в художественной сфере: перестройка системы и самой сути литературных жанров, – осуществлялись в это время очень динамично. Судьба элегического жанра может служить наглядным тому примером. Если в 1820 году элегия сохраняет авторитет и значение эстетически выразительной формы (не случайно, открывая новую страницу своего творчества, Пушкин обращается именно к этому жанру), то к 1824 году (времени создания стихотворения «К морю») ситуация меняется коренным образом. В элегии видится уже не мировоззренческая насыщенность, но ничтожность предмета, не суггестивная сила, но утомительное однообразие, «умеренность и посредственность»^{*}. Еще недавно столь значимый для культуры литературный жанр теперь осмеян и раскритикован.

Обращает на себя внимание та живость, с которой сами «элегички» (Пушкин, Баратынский) поддержали критику^{**}. Ограниченность элегического диапазона в данной ситуации, видимо, олицетворяла сковывающие пределы традиционного жанрового строя. Элегия принимала удары, предназначенные не ей одной, но вызванные прежде всего общим кризисом жанрового мышления. Многогранность художественного смысла, нуждаясь в свободном развертывании, теснила заданные извне рамки. Не случайно последнему стихотворению южного периода – «К морю», в отличие от «Погасло дневное светило...», Пушкин не дает жанрового определения, а в сборник 1826 года помещает его во второй отдел – «Разные стихотворения».

^{*} См. напечатанную в этом году знаменательную статью В.К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» [3, т.2, с.571-575].

^{**} Имеется в виду прежде всего пушкинская эпиграмма «Соловей и кукушка» и отклик на нее Е.Баратынского, его рассуждения о приторности «элегического вытья».

Раздел 3. Поэтика и история литературы

Следуя авторской воле, «К морю» нужно именовать «стихотворением». Эта традиция последовательно выдерживается академическим литературоведением, и оспаривать ее нет оснований. В то же время нельзя не отметить, что, при всей сложности жанровой природы (а «К морю» вбирает и «общительность» послания, и патетику оды, и вкрапления идиллии), в стихотворении особенно ощутима и существенно значима «живая, необорванная связь» с элегической традицией [4, с. 139][†]. Объединяя два произведения под общим названием «морские» элегии, мы стремились, во-первых, подчеркнуть жанровую доминанту «прощального» стихотворения и, во-вторых, прояснить выстраивающиеся на этой основе смысловые отношения между двумя пушкинскими стихотворениями.

«Погасло дневное светило...» открывает первую страницу пушкинского байронизма. В русскую литературу входит новый герой, разочарованный, мятущийся, и связанный с ним мотив романтического бегства. В то же время, как показал О. Проскурин, стихотворение обнаруживает многостороннюю связь с поэтической системой К.Батюшкова^{**}. В данном случае, на наш взгляд, срабатывал механизм текстопорождения, присущий художественной практике начала XIX века. В основе его – принцип двойной ориентации: обращение к иноязычному образцу актуализировало соотносимый с ним по каким-либо признакам (стилистическим или тематическим) отечественный аналог. Вдохновляясь английским бардом, Пушкин обращается к отечественной традиции, к наиболее разработанному языку поэтического самовыражения, каковым в русской литературе был язык элегии и прежде всего опыт К.Н.Батюшкова. Батюшкову принадлежал также приоритет в разработке морской темы в русской литературе. Кроме того, усиливающееся одиночество, трагизм мироощущения сближал его лирического героя с байроническим типом.

В «Погасло дневное светило...» новизна тематики сочетается с подчеркнутой традиционностью стиля, насыщенностью элементами суггестивного элегического языка. Жанровый язык для Пушкина продолжал со-

[†]Признание этой связи как конститутивной для произведения, надо полагать, дало основание Л.Г.Фризмону включить стихотворение «К морю» в антологию русской элегической поэзии [6].

^{**} См. [5, с.56-67]. Интересный сопоставительный анализ О. Проскурина выявляет глубокий, многоуровневый характер взаимодействия стихотворения Пушкина и элегий Батюшкова, что позволяет говорить не просто об отдельных заимствованиях, но об ориентации на его элегическую систему в целом. Однако, трактовка сути художественной установки Пушкина и последующие выводы не кажутся нам убедительными. «Выделенность, рекуррентность темы Батюшкова» исследователь понимает как «адаптацию» его элегической системы, отказывая пушкинскому тексту в байронизме. Батюшков оказывается единственным истинным предметом «подражания» Пушкина. Отсылка же к Байрону, по Проскурину, – не более чем мистификационный жест.

хранять жизненность и художественную выразительность^{*}. Именно такое отношение к жанру – изнутри, как к живой форме, только и могло позволить поэту, имея дело с самой «замкнутой» и непластичной структурой, «высечь» новую энергию. Пушкину это удастся. Активно используя богатый арсенал элегических средств выражения, он в то же время перестраивает батюшковскую элегию, причем перестраивает ее не в деталях, а по существу, изменяя соотношение между темой и фразеологией. Постараемся это показать на конкретном анализе.

Ключевой категорией элегического мировосприятия является память. Событие воспоминания структурирует художественный мир элегии, являясь его безусловным центром. Не случайно в пушкинской элегии отчетливо выделен синтаксически и особенно ритмически восьмой стих:

Воспоминаньем упоенный [2, т. II (кн. 1), с. 135].

Пушкин использует достаточно редкую для начала XIX века ритмическую вариацию – VI форму Я4 (vvv-vvv-v), которая ощутимо выделяется на фоне обычных ямбов. Пропуск ударений на первой и третьей стопах создает, с одной стороны, эффект значимого замедления темпа, а с другой, – энергетического усиления ударных слов и прежде всего ключевого слова – «воспоминанье».

Ритмическая «курсивность» этого стиха особенно очевидна по сравнению с нейтральным первым вариантом этой строки, который представляет собой наиболее распространенную IV форму Я4 (v-v-vvv-v):

Сердечной думой упоенный [2, т. II (кн. 2), с. 573].

Что касается семантики, то «воспоминанье» не просто конкретнее «думы» («дума» о прошлом), оно гораздо «элегичнее». «Воспоминанье» активизирует жанровый контекст, оживляет связанный с ним ассоциативный фон и вызывает вполне конкретные читательские ожидания.

Элегический мир строится таким образом, что составляющие его жанрового языка сосредоточены на создании особой атмосферы, которая способствует пробуждению памяти, на достижении слияния с внешним миром, в котором открываются глубины внутреннего мира. Например, в элегии Батюшкова «Тень друга», на которую непосредственно ориентировано пушкинское стихотворение, лирическое «я», по наблюдению И.Л.Альми, «почти растворено в туманном мире» [7, с. 119]:

Вечерний ветер, валов плесканье,
Однообразный шум, и трепет парусов...

Все сладкую задумчивость питало [6, с. 159].

И в этом состоянии герой погружается в видение-воспоминание.

^{*} См. об этом: Квашина Л.П. Элегия Пушкина «Погасло дневное светило...» и жанровая традиция // Литературоведческий сборник. – Вып. 4 – Донецк, 2001. – С. 92-96.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

В «Погасло дневное светило...» традиционный строй (экспозиционный пейзаж, знаковое время суток, насыщенность элегическими формулами) также помогает «включить механизм памяти» (Ф.Федоров):

Мечта знакомая вокруг меня летает;
Я вспомнил...

Однако роль события воспоминания в структуре произведения существенно изменяется. В традиционной элегической модели объект, к которому устремляется герой, и объект (субъект), о котором он вспоминает, единопоставлены, стремятся к воссоединению независимо от того, разделяет их пространственная или временная граница. Вспоминают то, что хотят вернуть. Воспоминания оживают в ситуации либо возвращения, либо чаемого, желаемого соединения. Например, в стихотворении Батюшкова мечты о родине ассоциативно оживляют в памяти героя образ друга:

Вся мысль моя была в воспоминанье
Под небом сладостным отеческой земли...

И вдруг...то был ли сон?... предстал товарищ мне,
Погибший в роковом огне...

У Пушкина в незавершенной «Элегии» (1819) воспоминания также навеяны возвращением:

Воспоминаньем упоенный,
С благоговеньем и тоской
Объемлю грозный мрамор твой,
Кагула памятник надменный [2, т. II (кн. I), с. 72].

В «Погасло дневное светило...» лирический сюжет развивается, на первый взгляд, по традиционной схеме: «Я вижу берег...» – «Туда стремлюся... / Воспоминаньем упоенный». Есть все основания предполагать (по крайней мере ничто этому не противоречит), что воспоминание навеяно приближением героя к желанной цели, то есть к «волшебным краям полуденной земли». Однако после второго рефрена ситуация меняется.

Лети, корабль, неси меня к пределам дальным
По грозной прихоти обманчивых морей,
Но только не к брегам печальным
Туманной родины моей...

Происходит расподобление объекта устремления («волшебные края полуденной земли») и объекта воспоминания («туманная родина»)*. Новый поворот разрушает инерцию ожидания и кардинально перестраивает смысл происходящего события. Интенсивное пространственное удаление сочетается с мысленным приближением лиц и предметов прошлого. Обра-

* Интересно, что именно это место в пушкинском стихотворении П.А.Вяземский определил как «байронщину»: «Что за шельма! Не я ли наговорил ему эту байронщину» [8, т. 2, с. 107].

зы, с которыми стремится расстаться герой, не исчезают, а, напротив, укрупняются, картины памяти усиливают горечь и драматизм ситуации. На пике эмоционального напряжения вступает тема, которая, не была заявлена, но, как становится понятно, подспудно разрабатывалась с самого начала, – это тема бегства:

Я вас бежал, отчески края;
Я вас бежал, питомцы наслаждений...

Мотив бегства как будто прорастает сквозь иной, собственно элегический, мотив воспоминания. Но дело в том, что их сосуществование не может быть спокойным и бесконфликтным. По своей сути воспоминание и побег противонаправлены: если воспоминание установлено на возвращение, то бегство – на забвение.

В творчестве Батюшкова категория памяти, при нарастающей трагичности мироощущения, всегда сохраняет безусловную онтологическую значимость. Даже призыв «сокрыться» в «Тавриде» воплощает прежде всего порыв «навстречу», а не «прочь», навстречу мечте, светлому, желанному идеалу:

Друг милый! ангел мой! сокроемся туда,
Где волны кроткие Тавриду омывают... [6, с.167].

Такая установка определяет и идиллический топос батюшковской элегии. Будущая счастливая жизнь «под небом сладостным полуденной земли» развернута в живые, предельно конкретные картины: «Я вижу, голос твой я слышу...», – горькое прошлое только обозначено, причем, в самом общем виде: «жребий жестокий».

В элегии «Разлука», которая, по мнению Б.Энгельгардта, входила в кругозор Пушкина во время создания «Погасло дневное светило...» [9, с.5-6], настойчивым рефреном звучит мотив бессмысленности бегства:

Напрасно покидал страну моих отцов...
Напрасно я скитался...
Напрасно я спешил от северных степей...

И, наконец, в завершении:

Напрасно: всюду мысль преследует одна -
О милой, сердцу незабвенной... [6, с.164].

Память для Батюшкова вездесуща и священна, а ее утрата – крах, безысходность, человеческая трагедия (см., например, «Возвращение Одиссея»). Лирический герой Батюшкова – это бесприютный странник, а не беглец. Он одинокий изгнанник, разлученный со счастьем, но не мятущийся бунтарь.

В таком контексте становится особенно очевидно, что *элегическое воспоминание* и *романтический побег* семантически противоположны, поскольку представляют разные позиции человека в мире. В соответствии с

Раздел 3. Поэтика и история литературы

новым характером движения темы мотив бегства в финале пушкинской элегии естественно трансформируется в тему забвения:

*И вы забыты мной, изменницы молодые,
Подруги тайные моей весны златая,
И вы забыты мной...*

Парадокс заключается в том, что к физическому побегу героя побуждает невозможность залечить душевные раны, «волнение» и «тоска» воспоминания гонят его в чужие края. Забвение же прошлого, о котором твердит герой в финале («И вы забыты...»), лишает побег какого-либо смысла. Бежать от того, что уже предано забвению, бессмысленно. Бежать, не расставаясь внутренне с прошлым, вдвойне тяжело. Байронический мотив, включенный в иную (в чем-то близкую, но иную) систему, колеблет и расшатывает ее, напрягая до предела элегическую эмоцию, но и сам видится в ином ракурсе. Обнаруживается его иллюзорность, утрачивается энергия и натиск. Финал стихотворения окрашивается в унылые элегические тона:

*...Но прежних сердца ран,
Глубоких ран любви, ничто не излечило.*

Завершающие стихи возвращают нас к исходной ситуации, заставляя по-новому осмыслить душевное состояние героя:

*С волненьем и тоской туда стремлюся я,
Воспомянем упоенный...*

Размеренный ритм экспозиции по мере прояснения внутренних побуждений героя ускоряется и достигает пика стремительности («Лети.., неси...»). Однако на деле никакого линейного перемещения не происходит, а если и происходит, то осуществляется оно скорее в противоположном по отношению к заданному направлении: не к «берегу...земли полуденной», а к «берегам...туманной родины», не к «волшебному» будущему, а к «печальному» прошлому. Чем энергичнее порыв вперед, тем ошутимее притяжение пережитого, энергия памяти. «Воспомяните! здесь – род плена. В результате возникает «эффект подвижной неподвижности» [10, с. 284]. Герой словно зажат между двумя «берегами». Энергичный беглец оказывается в то же время невольником стихии, пленником заблуждений и ошибок. Это стремление – без надежды, бегство – без воображения. В элегическом лоне романтический порыв если и не гармонизирован, то по крайней мере ослаблен и изначально поставлен под вопрос.

Побег, а точнее, несостоявшийся побег, находится в центре сюжета «наиромантичнейшего», по определению М.Цветаевой, [11, с.236], стихотворения – «К морю». Мотив побега напрямую соотнесён с темой свободы, наглядным воплощением которой в произведении является море. Обобщённо-перифрастическая номинация («свободная стихия») задаёт масштабы образа – романтического символа. Море воплощает также стихийность

природы, первозданные и необъятные глубины бытия, необузданную и хаотическую силу:

Но ты выиграл, неодолимый,
И стая тонет кораблей [2, т. 2 (кн.1), с.295].

Для романтического героя слияние со стихией, освобождение от косности «неподвижного берега» есть способ обретения желанной вольности¹. В связи с этим вывод американской исследовательницы С.Сандлер о том, что «К морю» «ни в коей мере не является стихотворением о радостях постоянства; это стихотворение, воспевающее побег», [12, с.57] кажется, на первый взгляд, безусловно убедительным.

Исходная ситуация, обозначенная в первой строфе, – это ситуация прощания. Память активизирует широкий романтический контекст: «поэтом прощания» называли Байрона. В пушкинском стихотворении герой расстается не просто с чем-то дорогим и близким, но прощается со свободой, «свободой, возведённой в степень» (Е.А.Маймин), причем прощается с ней навсегда. Этим определяется особый пафос стихотворения. Последняя встреча окрашена в элегические тона:

Как друга ропот заунывный...

Специфический смысловой оттенок слова «заунывный», безусловно, жанрово выразителен, поскольку передает не просто психологическое состояние, но соотносится с особым элегическим мироощущением. И элегическая поэтика как будто вступает в свои права, активизируя разнообразные приёмы суггестии: нанизывание слов одного эмоционального ряда («прощай» – «в последний раз» – «прощальный час»; «грустный» – «призывный» – «заунывный»); звуковой организации (преобладание во второй строфе соотносимого с печалью звука «у») и др.

Кроме того, словно повинувшись жанровой логике, единый временной план первых двух строф в конце второй неожиданно сдвигается. Контекст вроде бы бесспорно указывает на то, что действие во второй строфе совершается в настоящем: в первой строфе словосочетание «в последний раз» крепится к глаголу настоящего времени («катишь», «блещешь»), его повтор во второй строфе предполагает сохранение настоящего времени, однако единственный глагол дан здесь в форме прошедшего времени – «услышал» [см.15]. Сдвиг в прошедшее завершает сцену прощания, устанавливает временной зазор и переводит дальнейшее движение в план внутреннего представления – воспоминания. Так осуществляется необходимое для элегического жанра «снятие» непосредственности восприятия и высказывания.

¹ Ср. значимые звуковые сближения в первой главе «Евгения Онегина»:

... с волнами споря,
По вольному распутью моря
Когда ж начну я вольный бег [2, т.6 с.26].

Раздел 3. Поэтика и история литературы

Характерно, что в черновом варианте второй строфы сохранилось прошедшее время, единым с предшествующей строфой был и субъект действия – «ты» (море). В результате выстраивалась зеркально симметричная композиция двух первых строф:

1 строфа: В последний раз... Ты ...

2 строфа: ты... в последний раз [2, т.2 (кн.2), с.794].

Пушкинская правка эту симметрию слегка сдвигает. В результате картина получается следующая:

В последний раз... Ты...

...Я в последний раз.

Однако замена субъекта действия и вследствие этого нарушение полного равновесия в экспозиционных строфах на самом деле оказалось «живоносным» (Ю. Чумаков), поскольку в этом случае начинала действовать не только энергия «близкодействия», но и подключались силы «дальнодействия». В окончательном варианте экспозиционный стих «Услышал я в последний раз» парадоксально перекликается с фразой финала прощания: «И долго, долго слышать буду». Обратим внимание, что в первом стихе совершенность действия не просто констатируется, но словосочетанием «в последний раз» акцентируется его окончательная завершенность в прошлом. В финальной фразе, наоборот, подчеркивается длительность действия, умноженная в силу значимым для Пушкина указателем «долго». Ср.:

И *долго* жить хочу, чтоб *долго* образ милый
Таился и пылал в душе моей унылой

[2, т.2 (кн.1), с.264].

На фоне глубокого, многостороннего сближения кольцевых строф (I-II и XIV-XV), которое прослеживается на синтаксическом, лексическом, фонетическом уровнях [См. 14,15], такого рода смысловое противоположение особенно выразительно. Итак, между этими полюсами: начальным «услышал в последний раз» и завершающим «долго, долго слышать буду» – разворачивается лирическое событие «перенесения»-преображения романтических ценностей в новое качество творческой свободы. Стихотворение о прощании, стихотворение, «воспевающее побег», оказывается в то же время произведением не о забвении, а о памяти, причем памяти по-пушкински всеприемлющей и творчески продуктивной. Как замечательно сказала Марина Цветаева, «свободная стихия оказалась стихами.., стихами, то есть единственной стихией, с которой не прощаются никогда» [10, с.104]. Завершающий стихотворение мотив «не-забвения» прямо отсылает к финалу элегии «Погасло дневное светило...»:

И вы забыты мной.., –

повторяя на межтекстовом уровне композицию стихотворения «К морю» и сцепляя оба произведения в своеобразный элегический диптих.

Цитированная литература

1. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1813-1826). – М. – Л., 1950.
2. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 тт. – М., 1994.
3. Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2 тт. – М., 1974.
4. Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. – Горький, 1985.
5. Проскурин О. Поэзия Пушкина, или подвижный палимпсест. – М., 1999.
6. Русская элегия XVIII – начала XX века: Сб./Сост. Л.Г.Фризман. – Л., 1991. – (Б-ка поэта. БС).
7. Альми И.Л. Стихотворение «Тень друга» в контексте элегической поэзии К.Н.Батюшкова // Альми И.Л. Статьи о поэзии и прозе: В 2 кн. – Владимир, 1998. – Кн.1.
8. Остафьевский архив князей Вяземских: Т.1-V. – СПб, 1899-1909.
9. Чтец. Пушкин и Батюшков // Новое время. – 1900. – № 8890. .
10. Фаустов А.А. Авторское поведение Пушкина. Очерки. – Воронеж, 2000.
11. Цветаева М.И. Мой Пушкин. – М., 1967.
12. Сандлер С. Далекие радости. Александр Пушкин и творчество изгнания. – СПб., 1999.
13. Маймин Е.А., Слинникова Э.В. Теория и практика литературного анализа. – М., 1984.
14. Эткинд Е.Г. Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. – М., 1999.
15. Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии: (Исследовательские очерки и комментарии). – СПб., 1997.

Анотація

На матеріалі двох пушкінських віршів періоду південного вигнання розглядається динаміка розвитку елегії в критичний для жанру час початку 20-х років XIX століття.

Annotation

The research is based on two poems written by A.Pushkin during the south exile. In the article the dynamics of elegy development in the critical moment for the genre (the 20th years of XIX century) is analysed.

Статья поступила в редакцию 28.03.01

**ФИГУРА УМОЛЧАНИЯ В «ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА»:
НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ**

ББК Ш 43*(4 Рос)

Узучение пушкинского творчества в контексте риторической теории и практики – подход относительно недавний и, по видимому, достаточно плодотворный. В последнее время исследователи все чаще и чаще обсуждают как общие, так и частные вопросы, относящиеся к данной проблематике [1]. Особое место среди подобных публикаций занимают те, которые посвящены описанию и анализу отдельных риторических фигур [2]. Среди этих фигур, в свою очередь, выделяется так называемая фигура умолчания (некоторые ученые используют термин «фигура сокрытия» [3]). Ее многочисленные разновидности (*aposiopesis, asyndeton, brachylogia, dialelumenon, ellipsis, interpellatio, obtinentia, paralepsis, praecisio, praeteritio, reticentia, syllepsis, zeugma* etc.) зафиксированы во многих авторитетных справочниках и исследованиях по риторике [4]. Суммарное изложение информации, содержащейся в этих и некоторых других источниках, сводится к следующему.

Для явлений, обычно объединяемых термином «фигура умолчания», «специфичным бывает активизация читательского восприятия посредством особого, как правило, интонационного (и/или графического) указания на текстуально незафиксированный и конструктивно значимый элемент» [5, с.143]. Содержание «выпущенного» текстового фрагмента, объем которого составляет обычно от одного слова до нескольких фраз, читатель должен восстановить по контексту. Иногда это не удается – либо потому, что автор/повествователь умолкает в тот момент, когда сказать уже нечего, но хочется сделать вид, что тема еще не исчерпана [6, с.189], либо потому, что читатель оказывается недостаточно сообразительным или просто «непосвященным»*, либо по причинам, не обязательно зависящим от воли автора или подготовленности читателя – скажем, в случае (ожидаемого) цензурного вмешательства**. Чаще всего, однако, проблем с реконструкцией не возникает, поскольку автор/рассказчик либо пропускает нечто очевидное, более или менее известное, типичное, трафаретное, клишированное,

* Ср. утверждение, что использование Пушкиным в «Пиковой даме» различных числовых комбинаций имело скрытый смысл, очевидный лишь немногим [7, с.442-443].

** Ср.: «фигура умолчания корреспондирует с неизвестным-в-себе [т.е. принципиально не познаваемым. – А.Р.] (ср. хотя бы ряды отточий внутри пушкинского стихотворения «Полководец»)» [8, с.290]. О том, что изъятия в тексте «Полководца» были продиктованы цензурными соображениями см.: [9, с.149].

не заслуживающее излишних подробностей^{*}; либо пользуется фигурой умолчания только условно, чтобы ненавязчиво сообщить/напомнить читателю о чем-то важном, чего тот не знает/мог позабыть, и одновременно, – чтобы не унизить свою аудиторию прямым указанием на ее недостаточную осведомленность [11, с.39]. Граница между тем, что подлежит «сокрытию», и тем, что подлежит «обнажению», таким образом, все время перемещается, а иногда и полностью исчезает – либо в ореоле абсолютно непроницаемой таинственности, либо в лицемерной атмосфере льстивых заверений в совершенном почтении в адрес будто бы хорошо информированной публики. Такая подвижность (а подчас и фиктивность) границы между скрываемым и общедоступным позволяет автору, с одной стороны, по мере необходимости стимулировать воображение читателя, а с другой, тут же обуздывать оное воображение, дабы избежать опасности оказаться ложно понятым. Нередко догадки и предположения, вызываемые к жизни благодаря фигурам умолчания, тут же подтверждаются самим автором, как бы поощряющим читательскую проницательность. Время от времени, впрочем, автор, применяя фигуру умолчания, просто-напросто провоцирует читателя на определенного рода домыслы, которые, как вскоре выясняется, не соответствуют действительности^{**}.

Не подлежит сомнению, что Пушкину – одному из создателей русского «метафизического языка» (охарактеризованного князем П.А.Вяземским так: «по тому, что видишь, угадать можно то, что не показано»)^{***} [13, с.127], любителю «странных сближений» и «другу парадоксов»^{****}, мастерски манипулировавшему читательским ожиданием – фигура (мнимого) умолчания, в своих крайних проявлениях то надежно защищающая некую «тайну», то немедленно и с упоением эту тайну выдающая, должна была импонировать в высокой степени. Пушкин прибегал к фигуре умолчания достаточно часто, и «пропущенные строфы» в *«Евгении Онегине»* – не что иное, как «обнажение» данного приема, доведенного до одной из своих крайностей (недаром Ф.В.Булгарин в отзыве на VII главу «романа в стихах» иронизировал не без раздражения: «На стр.13 мы с величайшим наслаждением находим две пропущенные самим автором строфы, а вместо их две прекрасные римские циф-

^{*} Ср. следующую цитату из «Капитанской дочки»: «Не стану описывать нашего похода и окончания войны» [10, с.364].

^{**} Ср. строки Козьмы Пруткова: «Тому удивляется вся Европа, / Какая у полковника обширная шляпа», в которых отсутствие напрашивающейся рифмы способствует усилению комического эффекта [12, с.91].

^{***} Подробнее о феномене пушкинского «метафизического языка» см.: Рогачевский А.Б. Указ.соч. – [1, с.114-127].

^{****} Согласно Ю.М.Лотману, сущность риторики заключается в «незакономерном сближении», в установлении отношений эквивалентности между заведомо нетождественными объектами. [См. 14, с.8-28].

Раздел 3. Поэтика и история литературы

ры VIII и IX. Как это мило, как это пестрит поэму и заставляет читателя мечтать, догадываться о небывалом! Это производит полный драматический эффект, и мы благодарим за сие поэта!» [15, с.16].

Пушкин, конечно же, использовал фигуру умолчания совершенно сознательно, о чем свидетельствует следующая цитата из «*Повестей Белкина*», отчасти корреспондирующая с болгаринским отзывом. О героине «Метели» говорится: «но <...> молчание молодого гусара более всего подстрекало ее любопытство и воображение» [10, с.84]. Само собой разумеется, впрочем, что разжигание читательского любопытства и воображения – далеко не единственный смысл присутствия фигур умолчания в «*Повестях Белкина*». На разнообразии видов и функций этих фигур в данном пушкинском произведении мы и сконцентрируем наше внимание.

Многие пушкинисты разделяют мнение, согласно которому один из важнейших «общих знаменателей» белкинского цикла – это фигура самого Белкина. Нетрудно убедиться, однако, что сия фигура – не что иное, как персонифицированная фигура умолчания^{*}. Ближайшая родственница не в состоянии сообщить о Белкине ровным счетом никаких известий, письмо белкинского друга отличается некоторой неконкретностью («кажется», «числом не упомяну») [10, с.60], многие изложенные в письме сведения являются несущественными), сам Белкин характеризуется как человек с ничем не примечательной внешностью, лентяй и абсентеист, а писаниям его будто бы свойствен «недостаток воображения» [10, с.61]. Другими словами, в предисловии «От издателя», основная цель которого – «присовокупить хотя краткое жизнеописание покойного автора» [10, с.59], Белкин скорее отсутствует, чем присутствует, будучи обрисован главным образом с точки зрения «не был, не состоял, не участвовал» («неопытность», «недоимки», «избегал всякого рода излишеств», «романа <...> не кончил» [10, с.60-61] и т.д.). В том случае, когда определенные качества натуры «автора повестей» обещают неким активным образом проявиться, издатель А.П., недолго думая, берет на себя функции цензора: «Следует анекдот, коего мы не помещаем, полагая его *излишним*»^{**} [10, с.61].

* Попытки «догадок о небывалом» применительно к другим пушкинским произведениям см.: [16, с.85-95]; [17, с.35-48].

** Ср. аналогичное суждение современного исследователя, не пользующегося риторическим понятийным инструментарием: «именно он, Белкин, стал универсальным воплощением чрезвычайно содержательного [...] открытия: обозначение сущего через отсутствие» [18, с.91].

*** Лакунам издательского предисловия к «Повестям Белкина» уделяется особое внимание в книге одного американского слависта, который в попытке восполнить очевидные пропуски и увязать кажущиеся несообразности задает более тридцати вопросов к разделу «От Издателя» [19, с.17-23].

Столь многообещающий в плане умолчания зачин находит в «*Повестях*» соответствующее продолжение. В «Выстреле», например, это игра с подлинными/вымышленными (или упомянутыми/неупомянутыми) именами действующих лиц: «Сильвио (так назову его)», «молодой человек богатой и знатной фамилии (не хочу назвать его)», «вы догадываетесь, кто эта известная особа» [10, с.65, с.69, с.70]. В «Гробовщике» это сон гробовщика (читателю поначалу не сообщается, что речь идет о сновидении – наоборот, изложение происходящего во сне начинается с фразы «На дворе еще было темно, как Адриана разбудили»^{*} [10, с.92]. В «Станционном смотрителе» это молчаливое описание чувств, испытываемых изгнанным из дома гусаром Выриным («Смотритель постоял, постоял – да и пошел») [10, с.103] и навещающей отцовскую могилу Дуней («Она легла здесь и лежала долго») [10, с.106]. В «Метели» и «Барышне-крестьянке» это не рассказанный, но легко угадываемый финал: «Бурмин побледнел... и бросился к ее ногам...»; «Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку»^{*} [10, с.86, с.124].

Есть и другие, более изощренные виды фигур умолчания, встречающиеся практически в каждой повести цикла. Сюда относятся инициалы вымышленных и реально существовавших лиц (например: титулярный советник А.Г.Н., девица К.И.Т., издатель А[лександр] П[ушкин], «славный Б[урцов], воспетый Д[енисом] Д[авыдовы]м») [10, с.61-62, с.69], «засекреченные» названия географических местностей, воинских подразделений и учебных заведений (упомянем только некоторые из них: местечко *** и *** гусарский полк в «Выстреле», *** губерния и ***ское поместье в «Метели», станция *** в «Станционном смотрителе», *** университет в «Барышне-крестьянке»). К фигурам умолчания следует также отнести цитаты, эпиграфы и прочие формы литературных реминисценций (включая штампы и клише), поскольку они предполагают знакомство читателя с неким целым, из которого текстуальной экспликации подлежит лишь малая часть.

Нередко Пушкин пользуется литературными аллюзиями для мгновенного воссоздания необходимой ему атмосферы, для немногословной, но исчерпывающей характеристики того или иного персонажа. Отсылка читателя к конкретному источнику при этом возможна (ср., например, в «Ме-

^{*} К фигурам умолчания относятся также «многозначительные многоточия» («Он вынул пистолет и прицелился... Я считал секунды...» [10, с.73]; «мысль, что вы бы согласились сделать мое счастье, если бы... молчите, ради бога, молчите» [10, с.85]; «Что за дьявольщина!» подумал он, и спешил войти... тут ноги его подкосились» [10, с.83]; «долго думал я о бедной Дуне...» [10, с.105]; «Он вошел... и остолбенел!» [10, с.123]), всевозможные «и т.д.» (типа «она была уверена, что добрая, милая мисс Жаксон простит ей... и проч., и проч.») [10, с.121], а также (в некоторых случаях) иностранная речь (в «Станционном смотрителе», например, упоминание о беседе доктора с гусаром по-немецки заставляет читателя предположить, что болезнь гусара симулирована; справедливость этих догадок подтверждается на следующей странице).

тели»: «Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St.-Preux») [10, с.85], но необязательна (ср.: «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах, и следственно была влюблена») [10, с.77]. Более того, иногда Пушкин цитирует неопубликованный текст, как в случае с грибоедовским «*Горем от ума*»*, а иногда и вовсе не указывает на то, откуда и что он заимствует [21, с.111] – это, благодаря как бы «двойной» недосказанности, еще больше сближает поэтику пушкинских литературных реминисценций с поэтикой фигуры умолчания.

Амби(поли)валентность семантики фигур умолчания достаточно наглядно проявляется в том, как Пушкин использует эпиграфы. Небольшой отрывок из «Светланы» (1808-1812) В.А.Жуковского, предваряющий «Метель», эмоционально подготавливает читателя, знакомого с содержанием баллады, к мистически окрашенным превратностям судьбы, ожидающим жаждущих воссоединиться влюбленных. Светлана гадает, что случилось с ее женихом, который находится в отъезде и вот уже год не подает о себе вестей. Ей мнится, что она идет с ним под венец, но жених ее оказывается мертвецом. Пробуждающуюся Светлану ожидает приятный сюрприз: жених возвращается, цел и невредим, его чувства к ней не изменились. Несмотря на весьма существенные различия в сюжетах баллады и повести, Пушкин сохраняет основное значение развязки, почерпнутой у Жуковского: то, что начинается как трагедия (несостоявшееся бракосочетание Владимира и Марьи Гавриловны), внезапно оборачивается счастьем (встреча Марьи Гавриловны и раненого Бурмина).

С эпиграфом из повести А.А.Бестужева-Марлинского «Вечер на бивуаке» (1823), однако, Пушкин поступает ровным счетом наоборот. Фраза «Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел)» призвана напомнить читателю об истории подполковника Мечина, вызвавшего на дуэль некоего капитана (который публично оскорбил мечинскую возлюбленную) и едва не умершего от полученного на дуэли ранения. Выздоровев, Мечин узнает, что его возлюбленная помолвлена с тем самым капитаном. Поначалу Мечин хочет отомстить капитану (к этому моменту и относится фраза, выбранная Пушкиным в качестве эпиграфа к «Выстрелу»), но затем под влиянием своего друга Владова отказывается от этого намерения. Провидение само мстит за Мечина: капитан оказывается мотом, который делает предложение в расчете на приданое, а когда выясняется, что приданого нет, оставляет жену, которая в результате всего пережитого умирает от чахотки. Пушкинский Сильвио, напротив, лелеет идею мести годами и в конце концов осуществляет ее (хотя и не убивает

* Строка «И в воздух чепчики бросали» взята из 5-го явления 2-го действия пьесы, тогда как в вышедшем в 1825 году альманахе «Русская талия» – единственном к моменту появления «Повестей Белкина» печатном варианте «Горя от ума» – были помещены лишь 7–10 явления 1-го действия и 3-е действие.

при этом своего обидчика)*: взяв правосудие в собственные руки, он поджидает удобного случая, а не того момента, когда вмещается провидение, и, в отличие от Мечина, производит-таки выстрел, причитающийся ему согласно дуэльному кодексу.

Итак, в том, что касается эпиграфов, *«Повести Белкина»* то обнаруживают близкое соответствие своим литературным источникам, то демонстрируют разительный контраст по сравнению с оригиналом. Аналогичная стратегия применяется Пушкиным и по отношению к литературным клише. Сон Марьи Гавриловны в ночь перед венчанием («Метель») вводит читателя в хорошо тому знакомый мир сентиментально-романтических мотивов и настроений, на привычном языке повествуя о психологических переживаниях героини: «То казалось ей, что в самую минуту, как она садилась в сани, чтоб ехать венчаться, отец ее останавливал ее, с мучительной быстротою тащил ее по снегу и бросал в темное, бездонное подземелие... и она летела стремглав с неизъяснимым замиранием сердца; то видела она Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного. Он, умирая, молил ее пронзительным голосом поспешить с ним обвенчаться...» [10, с.78].

Имитация официозного красноречия эпохи 1812 года в той же «Метели» («Время незабвенное! Время славы и восторга! Как сильно билось русское сердце при слове отечество! <...> С каким единодушием мы соединяли чувства народной гордости и любви к государю!» [10, с.83]) выступает как примета времени и отображение стихии национально-патриотического подъема, общего в тот момент для многих россиян. В «Гробовщике» же, по контрасту с предыдущими примерами, Пушкин шел необходимым упомянуть жизнерадостных гробокопателей Шекспира и Вальтер Скотта лишь для того, чтобы противопоставить этим ставшим в некотором роде традиционными образам своего «угрюмого и задумчивого» Адряна Прохорова.

Такая форма словесных клише, как пословицы и поговорки, при помощи буквально одной-единственной фразы отсылающие читателя к неисчерпаемой и всеобъемлющей кладези народной мудрости, в силу данной особенности тоже находится в близком функциональном родстве с фигурой умолчания. Пушкин осознавал это родство – недаром при обрисовке отношения родных и знакомых Марьи Гавриловны к ее роману с Владимиром перечень приличествующих случаю народных изречений завершается типичной для фигур умолчания словесной формулой: «суженого ко-

* Пользуемся случаем, чтобы оспорить мнение С.В.Шешуновой, высказанное в ее статье «О системе мотивов «Повестей Белкина» как цикла» [22, с.151-160]. Демонстрируя непонимание особенностей пушкинской эпохи в том, что касается тогдашних понятий о чести, исследовательница утверждает, что вина графа перед Сильвией не так уж велика и что дуэль недостаточно мотивирована. С.В.Шешунова почему-то не придает значения тому, что граф публично дает Сильвию пощечину (жест, после которого дуэль практически неминуема), а впоследствии сам признает свою вину [10, с.69, с.73].

Раздел 3. Поэтика и история литературы

нем не объедешь, <...> бедность не порок, <...> жить не с богатством, а с человеком, и тому подобное» [10, с.82] [выделено нами. – А.Р.]. Использование Пушкиным пословиц и поговорок в *«Повестях Белкина»* вполне соответствует тому, что было сказано нами выше применительно к другим типам фигур умолчания. В частности, история жизни Вырина является прямой иллюстрацией расхожей народной мудрости «чин чина почитай» [10, с.98], тогда как выражение «стерпится, слюбится» [10, с.123], употребленное в «Барышне-крестьянке», не соответствует традиционно связываемым с ним представлениям о браках по расчету или по слову родителей: благодаря особому стечению обстоятельств, Алексей Берестов и Лиза Муромская успели узнать и полюбить друг друга до того, как их отцы условились поженить своих отпрысков.

Еще один вид фигуры умолчания в *«Повестях Белкина»* – это библейские реминисценции, отсылающие читателя к более широкому контексту Книги Книг. В «Станционном смотрителе» Пушкин в явном виде обыгрывает евангельскую притчу о блудном сыне (Лук. 15: 11-32), а в неявном – притчу о потерянной драхме (Лук. 15: 8-9) и притчу о добром пастыре и заблудшей овце (Мат. 18: 12-13; Лук. 15: 4-6; Иоан. 10: 11-12) [См. 23, с.3-29]. Причем, если Вырин добросовестно, в полном соответствии с евангельским текстом, играет роль доброго пастыря, отправляющегося на поиски заблудшей овцы с тем, чтобы вырвать ее из лап «волка»-гусара*, то основные параметры притчи о блудном сыне, напротив, существенным образом изменены: речь идет не о сыне, а о дочери; финансовое положение Вырина вряд ли может быть сопоставлено с благосостоянием отца из евангельской притчи; блудное чадо возвращается не к живому родителю, а на его могилу; находясь вдали от отчего дома, Дуня не растрчивает свое «имение», а приумножает и т.д. Вновь перед нами пример того, как Пушкин, в зависимости от своих художественных намерений, то более или менее буквально следует источнику своего замысла, то, пользуясь возможностями, предоставляемыми фигурой умолчания, радикально видоизменяет его.

Подведем итоги нашим наблюдениям. В *«Повестях Белкина»* фигура умолчания применяется с высокой степенью частоты и в самых разнообразных видах – от нескольких точек до нескольких фраз (включая цитаты, эпиграфы, литературные клише и штампы, пословицы и поговорки, а также библейские реминисценции), неизменно организованных по принципу *pars pro toto*. «Недостающее» содержание иногда легко поддается читательской «расшифровке» (или даже раскрывается самим автором), иногда – неожиданно переосмысливается автором с точностью до наоборот, а то и вовсе не подлежит раскрытию (как, например, в случае с инициалами рассказчиков и невнятными географическими координатами – происшествия,

* Ср.: «его высокоблагородие не волк и тебя не съест» [10, с.102].

пересказанные в *«Повестях»*, теоретически могли произойти где угодно и быть изложены кем угодно, что вполне отвечало задачам реалистической типизации, стоящими перед русской прозой в 1820-е-30-е годы). Общий смысл белкинского цикла, однако, до сих пор остается загадкой, окончательная разгадка которой все еще не найдена, несмотря на многолетние усилия критиков и литературоведов. По-видимому, «вездесущность» и многообразие фигур умолчания в *«Повестях Белкина»*, равно как и сложности их интерпретации, объясняются следующими причинами.

«Повести Белкина» – первый полноценный опыт Пушкина в прозе. Пушкин, к концу 1820-х годов прочно зарекомендовавший себя как поэт, явно стремился предложить русской литературе нечто вроде образца, по которому должна была бы отныне строиться русская проза [См. 24, с.178]. При этом Пушкин, что вполне естественно, опирался на опыт текстов, сохранившихся в веках (Библия, фольклор, Шекспир etc), а также на тексты, популярные среди его современников (сентиментализм, романтизм и т.п.). По-видимому, скрещивая модную современность с классикой, Пушкин отбирал те устойчивые художественные элементы, которые могли бы обеспечить ему не только сиюминутный успех, но и «культовый статус» у грядущих поколений читателей. Для достижения такой цели необходимо было создать произведение, которое вызывало бы потребность в неоднократном перечитывании. Фигура умолчания подходила для данной цели как нельзя лучше. Насыщение *«Повестей Белкина»* энциклопедическими по охвату литературными реминисценциями, при внешней развлекательной легкости сюжетов, придавало *«Повестям»* определенную загадочность, заставляя читателя подозревать, что в белкинском цикле заложено нечто гораздо большее, чем то, что находится на поверхности. Созданию атмосферы интригующей недосказанности отвечала и издательская стратегия Пушкина: книга была выпущена в свет под именем никому не ведомого Белкина, при том, что книгопродавцам (а через них и покупателям) «по секрету» была сообщена фамилия настоящего автора (см. письмо Пушкина П.А.Плетневу не позднее 15 августа 1831 года, XIV, с.209). И если расчет на немедленный успех *«Повестей»* оправдался не вполне, то последующая история их рецепции не оставила бы Пушкина разочарованным. До сего дня комментаторы и интерпретаторы продолжают высказывать более или менее правдоподобные догадки о том, что именно хотел сказать Пушкин своими *«Повестями»**. Суть дела, однако, заключается в

* Из относительно недавних работ, заслуживающих внимания, назовем книгу С.Шварцбанда «История «Повестей Белкина» [25], а также ряд публикаций в журнале «Новое литературное обозрение» [26] под общим заголовком «Повести Белкина: Попытки прочтений». Отдельно следует упомянуть книгу «Повести Белкина» под ред.Н.К.Гей и И.Л.Поповой, где, в дополнение к факсимильному воспроизведению издания 1831 г., сведены воедино критические отзывы о «Повестях» с 1883 по 1917 гг., представлены аннотации релевантных пушкиноведческих исследований с 1917 по 1937 гг., а кроме того, напечатано несколько новейших статей о белкинском цикле [27].

Раздел 3. Поэтика и история литературы

том, что смысл *«Повестей»*, по всей вероятности, принципиально неисчерпаем*. Пушкину удалось создать своего рода художественные «прописи» для последующих поколений российских литераторов, литературоведов и рядовых читателей, по мере сил и способностей заполнявших и продолжающих заполнять «пропущенные места» – в собственных ли публикациях или только в воображении**. Немалая заслуга в этом деле приходится на долю традиционного, но не потерявшего своей актуальности риторического приема – фигуры умолчания***.

Цитированная литература

1. См. например: Петрунина Н.Н. Проза Пушкина: (Пути эволюции). – Л., 1987; Михайлова Н.И. Творчество А.С.Пушкина и русская ораторская проза первой трети XIX века. Автореф. дисс. на соискание ученой степени докт. филол. наук. – М., 1988; Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. – Wien, 1992; Рогачевский А.Б. Риторические традиции в творчестве А.С.Пушкина. – М., 1994; Lunde I. Pushkin's «Mirskaia vlast»: Secular Power and Rhetorical Force // Cultural Discontinuity and Reconstruction: The Byzantino-Slav Heritage and the Creation of a Russian National Literature in the Nineteenth Century. Ed. by Jostein Bortnes and Hignun Lunde. – Oslo, 1997.
2. См. например: Davydov S. The Sound and Theme in the Prose of A.S.Pushkin: A Logo-semantic Study of Paronomasia // Slavic and East European Journal. – 1983. Vol.27. – No1; Harkins William E. The Rejected Image: Puskin's Use of Antenantiosis // Puskin Today. Ed. by David M. Betha. Bloomington and Indianapolis, 1993; Определение понятия «фигура» см.: Горнфельд А. Фигура в поэтике и риторике // Вопросы теории и психологии творчества. 2-е изд. – Харьков, 1911. – Т.1.
3. См. например: Сендерович С. Фигура сокрытия в лирике позднего Пастернака // Wiener Slawistischer Almanach. – 1995. – Vol. 36; Senderovich

* Это было продемонстрировано, по существу, еще в 1963 году в одной статье, предлагавшей два возможных прочтения «Выстрела» – оба взаимоисключающие, оба допустимые [28].

** Так, «Станционный смотритель» отразился в «Бедных людях» Ф.М.Достоевского, «Метель» – в «Белой гвардии» М.А.Булгакова и т.д.

*** Разумеется, фигура умолчания использовалась Пушкиным не только в «Повестях Белкина», но в других произведениях – зачастую с таким же «порождающим эффектом». Очевидно, например, что Раскольников из «Преступления и наказания» Достоевского в несомненной степени обязан своему появлению Германну из «Пиковой дамы» (ср. наличие «идеи» у обоих героев; «утрызения совести» Германна в III и IV главах; его приход на похороны старухи, равнозначный возвращению Раскольникова на место преступления, и мн.др.) – но какая разница в объемах!

- S. Dickens in Nabokov's Invitation to a Beheading: A Figure of Concealment // Nabokov Studies. – 1996. – No.3.
4. Назовем лишь некоторые: Lausberg H. Handbuch der literarischen Rhetorik. – Munchen, 1960. – Bd.1; Lanham R.A. A Handlist of Rhetorical Terms. – Berkeley, Los Angeles and London, 1968; Morier H., Dictionnaire de poetique et de rhetorique. – Paris, 1975; Гаспаров М.Л. Античная риторика как система // Античная поэтика: Риторическая теория и литературная практика. Под ред. М.Л.Гаспарова. – М., 1991; Encyclopedia of Rhetoric and Composition. Ed. by Theresa Epos. – New York and London, 1996.
 5. Безродный М.В. Об одном приеме художественного имяупотребления: (Nomina sunt odiosa) // Культурно-исторический диалог: Традиция и текст. Под ред. А.Б.Муратова и С.Б.Адоньевой. – СПб., 1993.
 6. См. например: Pope A. The Art of Sinking in Poetry [1727] // Selected Prose of Alexander Pope. Ed. by Paul Hammond. – Cambridge, 1987.
 7. Leighton L.G. Numbers and Numerology in «The Queen of Spades» // Canadian Slavonic Papers. – 1977. – Vol.19. – No.4.
 8. Смирнов Н.П. Литературный текст и тайна: (К проблеме когнитивной поэтики) // Wiener Slawistischer Almanach. – 1988. – Bd.21.
 9. Мануйлов В.А., Модзалевский Л.Б. «Полководец» Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. – 1939. – №4/5.
 10. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 тт. – М., 1995. – Т.VIII.
 11. См.: Eco U. Postscript to «The Name of the Rose». – New York. – 1984.
 12. Сочинения Козьмы Пруткова. – М., 1959.
 13. Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. – М., 1984.
 14. Лотман Ю.М. Риторика // Уч. зап. Тартуского гос. Университета. – Тарту, 1981. – Вып. 515.
 15. Булгарин Ф.В. Всякая всячина. – Харьков, 1991.
 16. Комаров В. Восполняемая «недосказанность» пушкинской прозы на примерах «Пиковой дамы» и «Египетских ночей» // Slavica Debrecen, 1993. – Vol. XXVI.
 17. Комаров В. «Недосказанность» сквозного действия в «Повестях Белкина» // Slavica. Debrecen, 1997. – Vol.XXV.
 18. Гей Н.К. Проза Пушкина: Поэтика повествования. – М., 1989.
 19. Kodjak A. Pushkin's I.P.Belkin. – Columbus, OH, 1979.
 20. Бочаров С.Г. О смысле «Гробовщика» // Контекст, 1973. – М., 1974.
 21. Lednicki W. Bits of table-Talk on Pushkin. III. The Snowstorm // The American Slavic and East European Review. – 1947. – Vol.6. – No.18/19.
 22. Шешунова С.В. О системе мотивов «Повестей Белкина» как цикла // Болдинские чтения. – Горький, 1986.
 23. Shaw J.T. Puskin's «The Stationmaster» and the New Testament Parable // Slavic and East European Journal. – 1977. – Vol.21. – No.1.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

24. Mirsky D.S. Pushkin. – New York, 1963.
25. Шварцбанд С. История «Повестей Белкина». – Ерусалим, 1993.
26. Новое литературное обозрение. – 1997. – №23.
27. Повести Белкина / Под ред. Н.К.Гея, И.Л.Поповой. – М., 1999.
28. Shaw J.T. Puskin's «The Shot» // Indiana Slavic Studies. – 1963. – Vol.III.

Аннотация

Пушкінський шедевр розглянуто з риторичної точки зору. Дослідник доводить, що риторична «фігура умовчання» (коли читач має здогадатися з тією чи іншою мірою ймовірності про те, що саме автор хотів сказати, але з якихось причин недосказав) лежить в основі пушкінської «метафізичної мови», за допомогою якої були створені новаторські вірші поезії та прози.

Annotation

Pushkin's masterpiece is analysed from the rhetorical point of view. The figure of concealment (when the reader is expected to guess more or less plausibly as to what exactly the author wishes to convey by non-verbal means of expression) is believed to have formed the foundation of Pushkin's «metaphysical language», which, in its turn, has helped him to create a new type of Russian fiction and poetry.

Статья поступила в редакцию 28.02.01

Фризман Л.Г., Лахно С.Н.

**ДВА ВЫПУСКА АЛЬМАНАХА М.А.МАКСИМОВИЧА
«ДЕННИЦА» (1830, 1834 гг.)**

ББК Ш*40(Рос)

В 1829 г., точнее во второй его половине, когда идейное размежевание в литературной жизни России достигло такой степени остроты, что Пушкин и писатели его круга сгруппировались под знаменем «Литературной газеты», Максимович задумал и начал собирать свой альманах «Денница». Оба издания готовились параллельно. Альманах получил цензорное разрешение 12 декабря, первый номер «Литературной газеты» – 30 декабря 1829 г.

Важная роль в издании отводилась открывавшему его «Обозрению русской словесности 1829 г.», которое по просьбе Максимовича написал И.В.Киреевский. Эта статья, первое произведение критика, подписанное его полным именем, оказалось произведением столь значительным и вызвавшим такие разноречивые отклики, что оно заслуживает особого внимания. Как известно, традицию открывать альманах обзорением отечественной словесности – своего рода программным документом издателей,

тем, что в позднейшей периодике приняло форму передовых статей, – создала «Полярная звезда». Обозрения, которые были написаны Бестужевым для выпусков на 1823, 1824 и 1825 гг., неизменно привлекали к себе внимание и, естественно, вызвали стремление следовать той же стезей.

Однако последователи Бестужева оказались не особенно удачливы. Статья П.А.Плетнева «Письмо к графине С.И.С. о русских поэтах», напечатанная в «Северных цветах на 1825 год», вызвала едва ли не единодушное негативное отношение и язвительную критику. Появившиеся в том же альманахе статьи В. (В.И.Григоревича) «О состоянии художеств в России», и «О состоянии художеств в России. Письмо V», О.М.Сомова «Обзор российской словесности за 1827 год», «Обзор российской словесности за 1828 год», «Обозрение российской словесности за первую половину 1829 года», «Обозрение российской словесности за вторую половину 1830 года» также не произвели желаемого впечатления. На этом фоне «Обозрение» Киреевского выделялось как явление значительное, может быть, даже выдающееся. Оно сразу обратило на себя внимание Пушкина. «Пушкин – писал Киреевский 15 января 1830 г., – был у нас вчера и сделал мне три короба комплиментов об моей статье» [1, с.18]. А менее чем через месяц вышел восьмой номер «Литературной газеты» с рецензией, сообщающей о выходе альманаха Максимовича и почти полностью посвященной «Обозрению» Киреевского. Трудно назвать еще одну статью русского критика, которую бы Пушкин подверг такому обстоятельному и такому сочувственному разбору.

Прежде всего Пушкин обратил внимание на состав участников альманаха. Он и в самом деле красноречив. Максимовичу удалось привлечь к своему изданию не просто крупнейших талантов, но именно писателей пушкинской ориентации, сотрудников или союзников «Литературной газеты». Среди них – Н.М.Языков, О.М.Сомов, Ф.Н.Глинка, П.А.Вяземский, Е.А.Баратынский, Д.П.Ознобишин, А.А.Дельвиг, М.П.Погодин, А.С.Хомяков, С.П.Шевырев. Пушкин с симпатией отзываясь о Киреевском как выходе из кружка любомудров, который он называет «молодой школой московских литераторов, школой, которая основалась под влиянием новейшей немецкой философии и которая уже произвела Шевырева, заслужившего одобрительное внимание великого Гете, и Д.Веневитинова, так рано оплаканного друзьями всего прекрасного» [2, с.103]. К «молодым поэтам немецкой школы» Пушкин вернется еще раз в связи с тем, что Киреевский в своем «обозрении» упоминает о Шевыреве, Хомякове и Тютчеве. Явно игнорируя Тютчева, Пушкин пишет: «Истинный талант двух первых неоспорим» [2, с.105].

Пушкинская рецензия воспроизводила статью Киреевского в спрессованном виде, в ней акцентировалось то, что Пушкин считал наиболее важ-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

ным. Это – оценка издания нового цензурного устава как «важнейшего события для блага России», исходящая из убеждения, что «успехи гражданственности выше славы воинских подвигов». Это характеристика Новикова, имя которого долго было запретным и о котором Киреевский сказал, а Пушкин повторил, может быть, самые высокие слова: Новиков – тот, «кто подвинул на полвека образованность нашего народа, кто всю жизнь употребил во благо отечества», кому и сам Карамзин обязан, может быть, своею первою образованностию» [2, с.104].

Отметив выход XII тому «Истории Российского Государства», в котором критик видит «последний плод трудов великих», который «превзошел прежние силою красноречия, обширностью объема, верною изображений, ясною, стройностью картин», Киреевский именно в этом контексте, «в числе исторических сочинений» обращается к «Полтаве», что также получает поддержку Пушкина. Критики, выдвинувшие на первый план вопрос о том, действительно ли согласны с историей описанные в ней лица и происшествия, «не могли сделать большей похвалы Пушкину». Разумеется, и автор, «Обозрения», и рецензент «Денницы» хорошо помнили, что самый категорический и убедительный ответ на этот вопрос дал Максимович.

На протяжении своей статьи Пушкин не раз и не два одобрительно высказывается о Киреевском, подчеркивает свое согласие с его оценками: «Тут критик сильно и остроумно доказывает преимущественную пользу немецких философов...», «Автор справедливо ставит Эду, одно из самых оригинальных произведений элегической поэзии, выше Бального вечера...».

Особенно показателен такой момент. Стремясь подвести читателей к выводу, что «у нас еще нет литературы», Киреевский писал: «... Если просвещенный европеец, развернув перед нами все умственные сокровища своей страны, спросит нас: Где литература ваша? Какими произведениями можете вы гордиться перед Европою?» – что будем отвечать ему?

Мы укажем ему на «Историю Российского Государства», мы представим ему несколько од Державина, несколько стихотворений Жуковского и Пушкина, несколько басен Крылова, несколько сцен из Фонвизина и Грибоедова [1, с.19].

Пушкин выписал этот абзац и, отталкиваясь от него, сделал свой заключительный вывод, «что там, где двадцатитрехлетний критик мог написать столь занимательное, столь красноречивое обозрение словесности, там есть словесность – и время зрелости оной уже недалеко [2, с.109]. А когда в «опровержениях на критики» он сам задался вопросом, какие произведения «наша словесность с гордостью может выставить перед Европою», его список оказался разительно сходен с тем, который составил Киреевский: «Историю Карамзина, несколько од Державина, басен Крылова, несколько цветов северной элегической поэзии» [2, с.143].

Кое-где Пушкин, не привлекая к этому особого внимания, как бы слегка поправляет Киреевского, уточняя, заостряя его мысль. Самый известный и выразительный пример – определение «Пушкин, поэт действительности», сформулированное самим поэтом, – у Киреевского была мысль несколько иная: о том, что Пушкин выразил стремление литературы «к лучшей действительности».

В двух-трех случаях Пушкин даже оговаривает свое несогласие с автором «Обзрения», например с рассуждением «о некоторых произведениях драматической музыки нашей». Особенно знаменателен упрек, высказанный по поводу романа Булгарина «Иван Выжигин», который «бесспорно, более всех достоин был внимания по своему чрезвычайному успеху... Г.Киреевский произносит ему острый и резкий приговор, не изъясняя, однако же, удовлетворительно неимоверного успеха нравственно-сатирического романа г.Булгарина» [2, с.109]. Для Пушкина этот успех, его причины будут предметом длительных и напряженных раздумий о своих читателях, о своем времени.

В 1834 году Максимович в третий раз выпустил «Денницу». Нужды в «Обзрении русской литературы» он уже не ощущал. По-прежнему настойчиво приглашая к участию в альманахе Вяземского, не намекал на желательность полемических материалов. Намерение вновь издать «Денницу» созрело у Максимовича уже летом 1833 г., и 22 июля он писал Вяземскому: «Не знаю наверно, а кажется придется мне издать к зиме еще раз «Денницу»; в Москве никто не хочет приняться за альманах, мне же это не ново, – статей же наберется довольно. Если вы оставили свой альманах и найдете в портфели своей лишние стихи, то позвольте и на этот раз не быть моей Деннице без вашего пера, которым так нарядно она убрана была в прежние два выхода свои» [3, с.195].

14 октября Максимович повторяет свою просьбу: «Сделайте одолжение мне, не откажитесь прислать что-нибудь вашего сочинения: в стихах, а если можно, и в прозе – хоть несколько строчек. К 1-му декабря хочется мне кончить издание оной; потому покорнейше прошу принять в соображение к просьбе мое сие обстоятельство» [3, с.196]. Даже получив отрицательный ответ в письме от 9 ноября: «Охотно желал бы я прильнуть к «Деннице» вашей, но право не знаю – чем. Я совершенно гол» [3, с.215], он не оставляет своих усилий и 28 ноября пишет: «Что касается «Денницы», то никак не могу остановиться на той мысли, чтобы ей выйти без вашего имени: неужели в это время, на мое счастье, ничего у вас не прибыло. Мне бы хоть одно ваше стихотворение!» [3, с.197].

Но Вяземский на эти мольбы не откликнулся. Вместе с тем в третьем выпуске альманаха появились произведения авторов, которые уже хорошо знакомы его читателям: Н.Языков, Ф.Глинка, С.Шевырев, Ф.Тютчев,

Раздел 3. Поэтика и история литературы

Н.Теплова. А Вельтман выступил с отрывком из романа «Светославич, вражий питомец». Сменил свое прежнее амплуа И.В.Киреевский. Автор нашумевшего «Обозрения русской словесности 1829 года», открывшего первую «Денницу», опубликовал здесь волшебную сказку «Опал». Предназначавшаяся для журнала «Европеец», она не успела появиться в нем из-за внезапного запрещения. «Опал» находится среди произведений, набранных для третьего номера, но поскольку номер этот не только не вышел, но и не был допечатан до конца, местом первой публикации сказки Киреевского стала «Денница». Опальный литератор не решился даже подписать ее полным именем и ограничился инициалами – И.К. Среди авторов, появившихся в альманахе Максимовича впервые, – В.Одоевский, И.Лажечников, Н.Станкевич, С.Аксаков.

Более значительным, чем раньше, стал пласт фольклорных материалов: народные песни, с примечаниями П.Киреевского, русские сказки в обработке самого Максимовича: «Марко богатый», «Веселые злыдни» и побасенка «Мужик и смерть». Как справедливо отметил В.В.Данилов, «этим народно-поэтическим материалом «Денница» 1834 года приближается к альманаху Максимовича киевского периода его жизни и деятельности – «Киевлянину» [4, с.52]. Видимо, с этим связано появление в альманахе большего, чем прежде, числа произведений его издателя.

Сама литературная ситуация, в которой появился последний выпуск альманаха Максимовича, обусловила то, что он не вызвал ни столкновения мнений, ни даже обилия откликов. Лишь К.Полевой не мог промолчать. В небольшой заметке, появившейся в «Московском телеграфе», он сравнил «Денницу» со старичком «в пудре, с кошельком, во французском кафтане», который смиренно, раскланиваясь во все стороны, появляется в собрании молодых людей, «стараясь не задеть кого-нибудь своими длинными полами, не обсыпать кого-нибудь своей пудрой» «без требований на первенство, как бывало во времена их славы, без высокопарных и даже бранчивых фраз, без шегольства, и как будто приговаривая: «Дайте нам только дожить свой краткий век и потом делайте, что хотите» [5, с.181]. Критик отметил, что в нынешней «Деннице» нет ни теоретических, ни ученых статей, ни критики и полемики. «Без предисловий, без объяснений представляет она несколько приятных произведений словесности» [6, с.422]. В словах Полевого сквозило злорадство, но нельзя не признать, что в них была и немалая доля истины.

Воскрешая незаслуженно забытый альманах Максимовича, необходимо беспристрастно и объективно определить его место в истории нашей литературы, избежав как его неоправданного преувеличения, так и незаслуженной недооценки. Разумеется «Денницу» нельзя поставить в один ряд с такими изданиями, как «Полярная звезда» и «Северные цветы». Но в массе русских альманахов 1820-30 гг. «Денница» выделяется как явление перво-

го ряда. Как и все, в том числе и самые прославленные альманахи, «Денница» включала произведения разного уровня, в том числе и откровенно слабые. Но не будем забывать, что на ее страницах появились и шедевры, которые навсегда вошли в сокровищницу русской поэзии, например «Цицерон» Тютчева и «Пловец» Языкова.

В большом, насыщенном событиями, контактами, многообразными творческими свершениями пути Максимовича «Денница» принадлежит особое место. Сам он писал, что издание альманаха «почитает для себя случайным, посторонним делом, вспомогательным средством для некоторых из моих главных занятий» [6, с.422]. В самом ли деле так оно было, или он стремился проявить скромность в оценке своего детища, но если бы этого «случайного дела» в жизни Максимовича не было, то весь его облик утратил бы одну из колоритных черт, вся его характеристика непоправимо бы обеднела. Будучи по природе человеком мягким, не склонным к конфронтации, охотно уходившим с головой в научные абстракции, он именно в начале 1830-х гг. проявил себя как боец, как полемист, как организатор литературно-идеологического противостояния. Если бы не «Денница», мы бы о нем этого не узнали.

Цитированная литература.

1. Киреевский И.В. Полное собрание сочинений. – Т.1. – М., 1911.
2. Пушкин. Полное собрание сочинений. – М.; Л., 1937-1949. – ТХІ.
3. Старина и новизна. – 1901. – № 4.
4. Русский филологический вестник, 1915. – № 3
5. Московский телеграф. 1834. № 1.
6. Московский телеграф. 1830. № 4.

Анотація

В статті розглядаються два випуски альманаху «Денница» М.Максимовича, які були видані в 1830, 1834 рр. «Денница» є видатним явищем серед російських альманахів; як і інші альманахи, «Денница» містить твори різних художніх рівнів і дозволяє охарактеризувати літературно-критичну позицію видавця.

Annotation

In the article two issues of «Dennitsa» almanac by Maximovich published in 1830 and 1834 are considered. «Dennitsa» is a prominent phenomenon in the series of Russian almanacs. Like the other almanacs it includes the masterpieces and allows to characterize the editor's point of view on literary criticism.

Статья поступила в редакцию 03.03.01

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ «ИРРАЦИОНАЛЬНОГО» ПРОСТРАНСТВА
В ТРИЛОГИИ А.В. СУХОВО-КОБЫЛИНА

ББК Ш43 (4РОС)
(-411ю2) 5*8 Сухово-Кобылин 4

Единство драматического цикла обусловлено рядом особенностей, важнейшая из которых – специфика драматического слова.

Драматическое слово обладает особой насыщенностью – оно вбирает в себя само- и взаимохарактеристики персонажей, являясь формой их взаимодействия, предваряет, комментирует, замещает собой сюжетное действие. Усиление этой особенности драматического слова наделяет его самостоятельной активностью, особенно ярко проявляющейся в контексте цикла. Как следствие, в общем сюжете произведения слово становится особым пластом действия, наряду с собственно сюжетным действием. Противостояние этих пластов не менее драматично, чем противостояние самих персонажей.

В драматической трилогии А.В.Сухово-Кобылина слово, по мере возрастания его активности, расширяет пространство «второй реальности», им порожаемой. Эта «вторая» или «иная» реальность в контексте всей трилогии как цикла начинает «конкурировать» с «реальной действительностью» героя.

Драматическая трилогия Сухово-Кобылина насыщена фантастическими образами, свойства и функции которых, по наблюдению одного из современных критиков, соответствуют свойствам и функциям аналогичных образов в славянской мифологии [см. 1]. При этом в трилогии преобладают мифологические образы, актуально или потенциально являющиеся оборотнями, двупостасными существами и так или иначе связанные со смертью. Это волк (зверь, хищник), змей (змея, гад, аспид), жаба (лягушка), вуйдалак, вудкоглак, упырь, мцерь. Особого внимания заслуживает среда обитания названных персонажей, занимаемое ими «место» в пространстве трилогии.

На протяжении всей трилогии основные действующие лица, сменяя друг друга, переходят из высших сфер существования в низшие, в социальном и нравственном отношениях: действие переходит из богатых квартир – в «какое ни есть ведомство» и затем – на нищую квартиру и в полицейский участок. Одновременно с этим все большую роль начинает играть некая «запредельная» среда, постепенно вытесняющая рациональное пространство. Это иррациональное пространство, проглядывая за обычной

(для своего времени) обстановкой, отделяется от образных определений самих персонажей, становясь второй реальностью трилогии.

В «Свадьбе Кречинского» Муромский называет «омутом» московское житье, Федор – азартную игру Кречинского, последний предвидит возможность «провалиться в омут».

В «Деле» Петербург назван «болотом» с «гадинами», «морем... великим и пространным». Здесь имеет место, в определении сферы существования Тарелкина, совмещение «дна морского» с «дном помойной ямы». Из канцелярского «дела» «вырос целый омут»; «концы в воду» прячутся со смертью Муромского. Здесь появляется «дремучий лес законов», где «звероловы»-чиновники расставляют «капканы, волчьи ямы и удилища правосудия» [2, с.155].

«Омут», «дыра», «нора» фигурируют в третьей пьесе. Здесь также прячутся «концы в воду» (теперь уже со смертью Тарелкина). В «нору» уходит «жаба»-Тарелкин. «Бездонную яму» представляет собой нутро Расплюева, который еще недавно «по лазейкам и норкам» прятался. Наконец, Варравин в финале посылает Тарелкина «в ад», «в пекло»...

Лес, омут, болото, дыра, нора, яма, могила являются в трилогии местом обитания соответствующих существ: хищников, гадов и человеко-зверей (оборотней), что соответствует древнеславянским представлениям о такого рода пространствах. По этим представлениям водные пространства (море, омут, болото) – это «граница между «этим» и «тем» светом, путь в загробное царство, место обитания душ умерших и нечистой силы...» [3, с.96]. Кроме того, символика воды «связана в представлениями о воде как об опасном «чужом» пространстве, принадлежащем потусторонней силе» [3, с.97].

Во всех случаях упомянутые водные (море, омут, болото) и «темные» (лес, яма, дыра, нора, могила) пространства представляют собой то «нечистое» место, которое может находиться и в обычном рациональном пространстве (среди людей или рядом с ними), являясь при этом порогом, гранью, выходом в «запредельный» мир. Проходя через такое пространство, персонаж нечистой силы проходит свою стадию превращения, человек же, попавший туда, либо должен вести двойную жизнь, став наполовину «нечистой», либо вовсе перестает существовать как человек. Сам же момент превращения (в мифологических сюжетах) всегда скрыт, явлены лишь его конечные состояния: человек – волк, человек – змея, человек – вампир... От зрителей, наблюдателей, непосвященных скрыто и пространство превращения. Некое существо попадает (пропадает, проваливается) «куда-то» и появляется «откуда-то» – «ниоткуда» – в иной ипостаси.

На сюжетном уровне в трилогии «запредельным» пространством является прежде всего «какое ни есть ведомство», – «дремучий лес законов» с «ямами правосудия». «Омут»-Петербург в «Деле» вмещает в себя рацио-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

нальное и иррациональное – и частный дом, и «ведомство», однако основание и быт частного дома уже расшатаны соприкосновением с пространством «ведомства», его законами и системой отношений. В «Смерти Тарелкина» место действия смещается еще ниже: «дыра», «нора» устремляются в «ад», в «пекло».

Наиболее ярким превращениям в трилогии подвергаются три персонажа – Расплюев, Тарелкин, Варравин. Расплюев, являясь сквозным героем трилогии, «превращается» в соответствии с мифологическими законами. Уже в конце «Свадьбы Кречинского» он отказывается от своего человеческого «я»: «Я... у... у... ме... ня... нет фамилии... я так... без фамилии» [2, с.143]. Затем следует некий «провал» (в «Деле» упоминаются его «показания»), и в третьей пьесе Расплюев появляется уже в новом статусе.

В «Деле» происходит качественно новое событие: здесь «приоткрывается» сам момент превращения, обнажается его «механизм». Варравин рассказывает, что сам он «в свое время» пришел в «ведомство» «голым», и сам полумифический Крек «взял» его, «да и мял... и долго мял», заставив из своих рук «испить чашу горечи». Варравин при этом «все терпел, ничем не брезгал... и слов-то не было» [2, с.193]. Обнажение тайны превращения именно в этот момент развития действия не случайно. Непосредственно после него появляется Муромский, пытающийся сохранить человеческую суть в обстановке неправого суда. Здесь начинаются самые страшные его мытарства, поскольку контакт с «запредельным» должен или изменить, или погубить его. Не случайно и то, что Муромский умирает почти сразу после своего «прозрения»: во время третьего (и последнего) визита на «чужую» территорию он оглядывается вокруг и видит за канцелярскими «декорациями» иррациональное пространство, описанное в письме Кречинского: «Вот она, волчья яма-то» [2, с.249]. Но при этом и сам он уже едва жив, что подчеркивается ремарками: «Входит... несколько согнувшись, тяжело дышит», «плетется в кабинет», «медленно уходит» [2, с.248-252]. Недаром Атуева замечает, что первый шаг семьи Муромских навстречу судопроизводству («дал денег – ну уладили») стал первым этапом разрушения основ некогда нерушимого дома: «Только... как дал он денег, тут и пошло... кажется, и хуже стало; за одно дает, другое нарождается» [2, с.157]. Догадка о пересечении грани рационального озаряет и Нелькина: «Теперь... лопнули все границы, заглохнула совесть, ослеп разум; вы в лесу!...» [2, с.240]. Пространство «инобытия» не просто приоткрылось, оно стало расширяться, вытесняя рациональное и вовлекая в себя все новых персонажей.

В «Смерти Тарелкина» уже *все* действие происходит на «запредельной» территории, замаскированной под жалкое подобие быта. Трудно сказать, сколько «превращений» претерпевает главный герой этой пьесы: он изменяется и в финале «Дела» («бедный», «маленький» человек начинает угрожать всему миру), в следующей пьесе он появляется уже под другим именем, выдавая себя за покойника, на глазах у всех «рядится» то в Та-

релкина, то в Копылова, в конце концов «умирающий» Тарелкин, как настоящий упырь (Кашей Бессмертный?), моментально «оживает» от стакана воды... «Ряжение» на глазах у всех – это, казалось бы, маскировка, однако, при внимательном рассмотрении, оно оказывается именно «обнажением» момента превращения. Тарелкин «рядится наоборот»: чтобы «спрятаться», он не надевает, а снимает парик и зубы, которые, по сути – человеческие атрибуты. Избавляясь от них, он не «надевает» личину Копылова, а становится тем, кем был изначально: голый череп и «осклизлые» руки выдают «гада». Такое бесстрашие объясняется «расширением» иррационального пространства, дошедшим в «Смерти Тарелкина» до предела, позволяющим зафиксировать и показать момент превращения. В свете этого «разоблачение» Тарелкина, когда его насильно «рядят» в парик и зубы, становится мистификацией.

В «незаконно» расширенном «запредельном» пространстве обнажение момента превращения приводит к смешению (до неразличимости) двух ипостасей, двух конечных фаз превращения. Появляются то ли «недочеловеки», то ли «сверхзвери», «ни то ни се»: человек с признаками гада или упыря, живой мертвец, люди-аспиды (они же марионетки), всевозможные уродцы (кредиторы Тарелкина) и тому подобное. В «Деле» такое смешение обозначено в перечне действующих лиц, где встречаются люди-колеса и шкивы и человек-буква (Омега)...

Тотальное оборотничество последней пьесы трилогии предваряется в первой пьесе мотивом безродности, который ярко иллюстрирует собой Расплюев. Он – не просто «вечный компаньон», у него нет своей родни, своих «корней», у него нет своего слова, он готов отказаться от своего имени. Уже в «Свадьбе Кречинского» он – не более чем искаженное «отражение» и «отголосок» хозяина. В «Смерти Тарелкина» происходит окончательное расчеловечивание, первые шаги к которому основные персонажи трилогии сделали, находясь еще в рациональном пространстве, в сфере человеческих отношений. Трилогия Сухова-Кобылина – своего рода эксперимент, призванный максимально обнажить тот предел (а точнее «запредел» или «беспредел»), до которого может дойти нечеловеческое в человеке.

Цитированная литература

1. Соколинский Е.К. «Смерть Тарелкина» А.В.Сухова-Кобылина и русская народная драма, русская демонология // Русский фольклор: 18. Славянские литературы и фольклор. – М., 1985.
2. Сухово-Кобылин А.В. Трилогия. – М., 1966.
3. Славянская мифология: Энциклопед. словарь. – М., 1997.

Анотація

У статті розглядаються особливості співвідношення міфологічного та реального простору в трилогії О.В.Сухова-Кобиліна. Два типи простору з'являються у трилогії через посилення активності слова. Смысл цього явища пояснюється у контексті циклу.

Annotation

The paper deals with specific relations between mythological space and real space of the trilogy by A.V.Sukhovo-Kobylin. The two kinds of space come into existence through increased activity of the word. The whole of the cycle explains the sense of this phenomenon.

Статья поступила в редакцию 28.03.01

Филат Т.В.

**ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО
КОНТИНУУМА В ПОВЕСТИ А.П.ЧЕХОВА «СКУЧНАЯ ИСТОРИЯ»**

ББК 83.3. 4(Рос.) 5 –8. Ф-51

«Скучная история» (1889), чья философская и художественная глубина давно признаны, относится к числу наиболее исследованных повестей А.П.Чехова, хотя далеко не все стороны её поэтологической структуры в равной степени прояснены. В частности, особенности её пространственно-временного континуума, «я-нарративной», автодиегетической, если воспользоваться термином Ж.Женетта, формы повествования, обозначающей повествование от «я» мнимого автора [1, с.254], всё ещё нуждаются в углублённом исследовании, несмотря на предложенный анализ пространства повести Н.Е.Разумовой [2, с.47-59] и «хода времени» («модели» повторяющихся дней) Митико Симидзу [3, с.122-237]. Верно увидев в категории художественного пространства своеобразный концепт, «наиболее непосредственное и достоверное выражение философии писателя в самом широком значении – как осмысления бытия» [2, с.1], Н.Е.Разумова, однако, оставила без внимания темпорализованность пространства, особенно конкретных его составляющих (интерьер, пейзаж, «свой» и «чужой» дом, университетская аудитория, гостиница), многообразные непространственные функции (выделена лишь специфика психологии восприятия пространства умирающим профессором). Японская исследовательница сосредоточилась на изучении художественного времени «Скучной истории», сопоставив её с рассказом «Скука жизни», не определила его концептуальную природу, экзистенциальный характер, увидев лишь роль в формировании сюжета. Правда, Ми-

тико Симицзу заметила мимоходом, что пространство «ограничено местом повседневной жизни героя» [3, с.236], а в поездке героя в Харьков осуществлено «превращение времени в пространство» [3, с.236].

Заглавие «Скучная история», сохранённое Чеховым, несмотря на советы изменить его, состоит из словосочетания, значение которого реализуется в тексте произведения, обретая более глубокий смысл итоговой оценки, жизненной истории героя как обычной, не имеющей ничего поражающего («скучная»), а, следовательно, типичной. Не «казус», анекдот или удивительный «случай», а именно ординарная история человеческой экзистенции акцентирована заглавием, порождая ассоциации с аналогичным смыслом романа Гончарова «Обыкновенная история». В поэтике заглавий чеховских повестей проступает стремление писателя придать им ключевой смысл, мотивированный текстом, контактирующий с ним, его проясняющий, рассчитанный на способность читателя увидеть семантическую связь между названием и произведением. Формула «скучная история», заявленная в заглавии, заключает в себе этико-философскую концепцию Чехова, реализованную в повести. Исходная особенность репрезентации пространства и времени в «Скучной истории» связана с тем, что они моделируются сознанием повествующего героя, тесно связаны с главной концептуализированной ситуацией «умирающего человека», драматически осознающего категорию «оставшегося времени жизни», как выразилась Митико Симицзу в заглавии своей статьи. Поэтому пространственно-временной континуум «Скучной истории» психологизирован, выполняет тройную функцию: конкретизирует место и время действия, служит «каркасом произведения», если воспользоваться выражением Н.Гея [3, с.228], продвигает развитие фабулы и характеризует рассказчика. Смертельно больной известный университетский профессор-естественник, имеющий установленный чеховедами реальный прототип* [4], автор «записок», профессионально привыкший к аналитизму, носитель аналитико-иронического склада мышления, размышляет о себе, о своей жизни, о «других», о смысле жизни. Плещеев написал Чехову, что в «Скучной истории» хорошо выдержан тон старика-учёного... Именно это, как живое, стоит перед читателем» [4, с.672]. Эту же мысль развивает и один из современных Чехову критиков, подчёркивая, что в основе повести «вы чувствуете целую, взятую из жизни, глубокую по своему психическому значению историю», её главный герой – «целая эн-

* Его обычно связывают с известным профессором Бабухиным [4, с.670-671;5], но Чехов в самом тексте приводит это имя [4, с.259], как и имя другого реального учёного Губера, в ряду с ними упоминая и себя, и для того, чтобы усилить таким «контекстом» реальность героя-нарратора, известного профессора, и для того, чтобы избавить его от прямого «портретного» соответствия с Бабухиным, которое бы сузило типичность главного героя «Скучной истории».

Раздел 3. Поэтика и история литературы

циклопедия, сжатая, но полная энциклопедия длинной человеческой жизни... И до чего верен себе остаётся этот типичный старик во всё продолжение рассказа, вплоть до последней его строчки! Опять-таки живой, цельный человек» [4, с.677]. Действительно, психологическая цельность героя-нарратора «Скучной истории» удивительна, она формируется всеми уровнями произведения, куда входят и его восприятие, и трактовка-оценка пространства-времени. Возрастная психология проступает в постоянном аксиологическом сравнении позитивного прошлого и негативного настоящего, вводимых с помощью антиномичных темпоральных наречий «прежде – теперь» [4, с.257,263,277,278,281,282]. При этом профессор в своём аналитическом самоанализе отмечает, в первую очередь, изменение своего субъективного восприятия, а не объективной реальности: «Это было прежде. Теперь же на лекциях я испытываю одно только мучение» [4, с.263]; «Прежде я любил обед или был к нему равнодушен, теперь же он не возбуждает во мне ничего, кроме скуки и раздражения» [4, с.277]; «Никогда раньше я не был коротко знаком с сословным антагонизмом, но теперь меня мучает именно что-то вроде этого» [4, с.278]; «У меня такое чувство, как будто когда-то я жил дома с настоящей семьёй, а теперь обедаю в гостях у не настоящей жены и вижу не настоящую Лизу» [4, с.278]; «Тепло, уютная обстановка и присутствие симпатичного человека возбуждают во мне теперь не чувство удовольствия, как прежде, а сильный позыв к жалобам и брюзжанию» [4, с.281]; «Всю свою жизнь я старался только о том, чтобы моё общество было выносимо для семьи, студентов, товарищей, для прислуги... Но теперь уж я не король... Я и ненавижу, и презираю, и негодую, и возмущаюсь, и боюсь. Я стал не в меру строг, требователен, раздражителен, нелюбезен, подозрителен. Даже то, что прежде давало мне повод только сказать лишний каламбур и добродушно посмеяться, родит во мне теперь тяжёлое чувство. Изменилась во мне и моя логика: прежде я презирал только деньги, теперь же питаю злое чувство не к деньгам, а к богачам, точно они виноваты; прежде ненавидел насилие и произвол, а теперь ненавижу людей, употребляющих насилие, точно виноваты они одни, а не все мы, которые не умеем воспитывать друг друга» [4, с.282]. Эти повторяющиеся конструкции пристального самоанализа героя-нарратора призваны зафиксировать изменение, данное во времени разных возрастных эпох экзистенции героя. Николай Степанович не только их замечает и отмечает, но и стремится понять и объяснить. Разное самоощущение на лекциях он объясняет своим физическим состоянием (он вынужден сесть, «во рту сохнет, горло сипнет, голова кружится...»), отношением к обеду: «Нет уже больше уменья пьянеть от одной рюмки, нет Агаши, нет леща с кашей, нет того шума, каким всегда встречались маленькие обеденные скандалы вроде драки под столом кошки с собакой или падения повязки с Катинной щеки в тарелку с супом. Описывать теперешний обед так же невкусно, как

есть его» [4, с.277]. А вот объяснить потерю семейного общения и взаимопонимания профессор не может, задаёт риторический вопрос («Отчего произошла перемена?»), на который даёт отрицательный ответ («Не знаю»), высказывает осторожное психологизированное предположение, основанное на самоанализе и анализе жены и дочери в связи с испытанием известностью и богатством, прибегнув к формуле «быть может»: «Быть может, вся беда в том, что жене и дочери бог не дал такой же силы, как мне. С детства я привык противостоять внешним влияниям и закалил себя достаточно; такие житейские катастрофы, как известность, генеральство, переход от довольства к жизни не по средствам, знакомства со знатью и проч., едва коснулись меня, и я остался цел и невредим; на слабых же, незакалённых жену и Лизу всё это свалилось, как большая снеговая глыба, и славил их» [4, с.278]. Замену удовольствия от влияния уютной обстановки и приятных собеседников на «позыв к жалобам и брюзжанию» Николай Степанович объясняет чисто психологически субъективным представлением, что ропот и жалобы облегчают его душу [4, с.281]. И, наконец, последний, итоговый, обобщающий изменения личности профессора фрагмент самоанализа, данный в диалоге с Катей, композиционно построенный на повторе сравнения «прежде-теперь», тоже завершается серией риторических вопросов-предположений: «Что это значит? Если новые мысли и новые чувства произошли от перемены убеждений, то откуда могла взяться эта перемена? Разве мир стал хуже, а я лучше, или раньше я был слеп и равнодушен?» [4, с.282]. Сам ряд вопросов, их напряжённый драматический смысл стремления к самопониманию и самообъяснению передают душевное смятение Николая Степановича, а его предположение, что эта трансформация во времени его личности в отношениях с действительностью связана с болезнью («Если же эта перемена произошла от общего упадка физических и умственных сил – я ведь болен и каждый день теряю в весе...»), порождает мысль о его «жалком положении»: «...значит, мои новые мысли ненормальны, нездоровы, я должен стыдиться их и считать ничтожными...». На что Катя возражает, поясняя, что «болезнь тут ни при чём»: «Просто у вас открылись глаза...» [4, с.282]. Но Катя ошибается: ситуация болезни, ожидание смерти, «пограничная» экзистенциальная ситуация влияют на психологию восприятия действительности Николаем Степановичем, заставляя его и углубляться в самоанализ, и иначе, исходя из других критериев, по-новому увидеть привычный стиль своей жизни, и задуматься над итогами и смыслом своего существования, антиномично противопоставить свой «счастливый» официальный статус, категорию «казаться» («моё имя») и «быть», «частную» несчастную суть своего «я», о чём речь идёт в начале повести и в финальной главе: «Допустим, что я знаменит тысячу раз, что я герой, которым гордится моя родина; во всех

Раздел 3. Поэтика и история литературы

газетах пишут бюллетени о моей болезни, по почте идут уже ко мне сочувственные адреса от товарищей, учеников и публики, но всё это не помешает мне умереть на чужой кровати, в тоске, в совершенном одиночестве...» [4, с.306]. Антиномия резко усилена в полной автономизации имени и личностного «я» героя в последнем фрагменте, посвящённом этой проблеме: «Теперь моё имя безмятежно гуляет по Харькову; месяца через три оно, изображённое золотыми буквами на могильном памятнике, будет блестеть, как самое солнце, – и это в то время, когда я буду уж покрыт мохом...» [4, с.308]. Ранее, в разговоре с Катей Николай Степанович, подводя итоги своей жизни, говорит, фиксируя своё экзистенциальное время – прошедшее и настоящее: «Тридцать лет я был любимым профессором, имел превосходных товарищей, пользовался почётной известностью. Я любил, женился по страстной любви, имел детей. Одним словом, если оглянуться назад, то вся моя жизнь представляется мне красивой, талантливо сделанной композицией. Теперь мне остаётся только не испортить финала. Для этого нужно умереть по-человечески... как подобает это учителю, учёному и гражданину христианского государства: бодро и со спокойной душой. Но я порчу финал. Я утопаю, бегу к тебе, прошу помощи...» [4, с.284]. Болезнь и ожидание близкой смерти обостряют в мироощущении героя восприятие категории времени, что проявляется прежде всего в частом повторении осознанного им «оставшегося» ему времени жизни: «теперь, перед смертью» [4, с.263], «мне отлично известно, что проживу я ещё не больше полугода» [4, с.263], «когда я умру, его назначат на моё место» [4, с.295], «я скоро буду лежать на кладбище» [4, с.291], «когда одною ногой я стою уже в могиле!» [4, с.296], «через три или четыре месяца, когда я умру» [4, с.298], «сейчас умру здесь, на этой лестнице» [4, с.302], «последние дни моей жизни» [4, с.304], «последние месяцы моей жизни, пока я жду смерти» [4, с.305], «последние месяцы своей жизни я омрачил мыслями и чувствами, достойными раба и варвара» [4, с.307], «Теперь моё имя безмятежно гуляет по Харькову; месяца через три оно, изображённое золотыми буквами на могильном памятнике, будет блестеть, как самое солнце, – и это в то время, когда я буду уж покрыт мохом...» [4, с.307], «меня скоро не станет» [4, с.309].

Герой-нарратор обращает внимание не только на своё субъективное изменение восприятия действительности в координатах «прежде-теперь», но и объективные результаты движения темпоральности. Так, в категориях «прежде-теперь» он отмечает объективное изменение во времени пространственного облика привычной дороги профессора в университет: «Вот бакалейная лавочка; когда-то хозяйничал в ней жидок, продававший мне в долг папиросы, потом толстая баба, любившая студентов за то, что «у каждого из них мать есть»; теперь сидит рыжий купец, очень равнодушный человек, пьющий чай из медного чайника» [4, с.257]. Объективное измене-

ние во времени Николай Степанович отмечает в облике жены: «В недоумении я спрашиваю себя: неужели эта старая, очень полная, неуклюжая женщина, с тупым выражением мелочной заботы и страха перед куском хлеба, со взглядом, отуманенным постоянными мыслями о долгах и нужде, умеющая говорить только о расходах и улыбаться только дешёвизне – неужели эта женщина была когда-то той самой тоненькой Варей, которую я страстно полюбил за хороший, ясный ум, за чистую душу, красоту и, как Отеллю Дездемону, за «состраданье» к моей науке? Неужели это та самая жена моя Варя, которая когда-то родила мне сына?» [4, с.255]. Драматическая смятённость сознания героя-нарратора от осознания изменений, связанных с неумолимым бегом времени, тоже, как и в рефлексии по поводу перемен в собственном восприятии действительности, передаётся риторическими вопросами, троекратным повтором слова «неужели», создающими особый напряжённый ритм фрагмента. Николай Степанович осознаёт изменение своей психологии восприятия времени: «Прежде, бывало, когда ждёшь на вокзале поезда или сидишь на экзамене, четверть часа кажутся вечностью, теперь же я могу всю ночь сидеть неподвижно на кровати и совершенно равнодушно думать о том, что завтра будет такая же длинная, бесцветная ночь, и послезавтра...» [4, с.305]. Психология ощущения передана и в фиксации героем времени отбившими часами – этим темпоральным символом: «В коридоре бьют пять часов, шесть, семь...» [4, с.305]. Герой-рассказчик сам осознаёт субъективность в ощущении «бега времени» в напряжённой ситуации психологического стресса: «Время идёт медленно, полосы лунного света на подоконнике не меняют своего положения, точно застыли... Рассвет ещё не скоро» [4, с.303]. Но время в сознании повествующего героя предстаёт не только в динамике изменений, но и в статике неизменности ряда феноменов действительности, что передаётся наречиями «по-прежнему», «как и прежде», «всегда», «каждое утро», «каждый день», «постоянно»: «Читаю я по-прежнему не худо; как и прежде, я могу удерживать внимание слушателей в продолжение двух часов» [4, с.252], «всегда мне приходится тратить много энергии» [4, с.252], «Каждое утро одно и то же» [4, с.254], «Обыкновенно, после тревожных расспросов о моём здоровье...» [4, с.254], «каждое утро рассказывает и о нашем офицере» [4, с.255], «постоянно в хорошем обществе» [4, с.256], «всегда оказывается правым» [4, с.258], аргумент лентяя «всегда один и тот же» [4, с.265], «почти ежедневно», «каждую неделю» [4, с.275], «Богатые люди всегда имеют около себя приживалов...» [4, с.276], «Каждый день ходит и каждый день со мной обедает» [4, с.276], «Ты всегда за меня заступаешься...» [4, с.278], «Обыкновенно, когда я остаюсь сам с собою...» [4, с.278-279], «По обыкновению, она лежит на турецком диване...» [4, с.280], «Он всегда говорит о серьёзном...» [4, с.284], «По моему мнению, театр не стал

Раздел 3. Поэтика и история литературы

лучше, чем он был 30-40 лет назад» [4, с.269], трижды употребляет «по-прежнему» [4, с.269-270] в его характеристике, «Каждый вечер он приносит с собою штук пять-шесть анекдотов из университетской жизни и с них обыкновенно начинает...» [4, с.285], «часто» [4, с.288,289], «ежедневно» [4, с.290], «обыкновенно» [4, с.294], «как прежде» [4, с.296], «Входит, по обыкновению, жена...» [4, с.296]. Иногда точно называется промежуток, соотносённый с «теперь» на основе сходства «неизменности» отношения героя к науке: «Как 20-30 лет назад, так и теперь, перед смертью, меня интересует одна только наука» [4, с.263]. Не разделяет Николай Степанович сетований Михаила Фёдоровича на измелчание студентов: «Я старик, служу уже 30 лет, но не замечаю ни измелчания, ни отсутствия идеалов и не нахожу, чтобы теперь было хуже, чем прежде» [4, с.287]. Неизменен и университетский сад: «С тех пор, как я был студентом, он, кажется, не стал ни лучше, ни хуже» [4, с.258]; столь же неизменен и сторож Николай: «незамысловатая теория кровообращения для него и теперь так же темна, как 20 лет назад» [4, с.259]. Встречается и обозначение исторического времени при констатации неизменного: «Современная женщина так же слезлива и слаба сердцем, как и в средние века» [4, с.271]; употребляет Николай Степанович и выражение «в наше время» [4, с.282]. Он дважды называет свой возраст, отмечает возраст других людей, его окружающих [4, с.260,276]. Отмечает темпоральный промежуток прошлой своей деятельности и жизни: «Как 20-30 лет назад...» [4, с.263], «Тридцать лет я был любимым профессором...» [4, с.284], эта же дата возникает и в определении Катей лекторской деятельности Николая Степановича [4, с.283], который признаётся, что «30 лет» испытывает радость от бесед с учениками [4, с.289].

В темпоральном сознании героя-нарратора присутствуют все три модальности времени: прошлое, настоящее и будущее. Прошлое дано и как прошедшая семинарская юность [4, с.283], детство и юность [4, с.293], о которых пишет Николай Степанович, рассказывает единственно близкому ему человеку, Кате, удивляясь подробностям, которые сохранила его память [4, с.283]. Но это прошлое не воссоздаётся в конкретных подробностях, как «реставрация» времени в романе М.Пруста «В поисках утраченного времени» (1913-1927), оно важно герою-рассказчику для осознания перемен в его мирозерцании, в «теперешнем настроении», как выражается профессор, представленных в аксиологическом освещении. «Повествовательное настоящее» предстаёт в первых четырёх главах как смоделированные сознания героя-ауктора*, «мнимого автора» как репрезентативные инварианты «зимнего» и «летнего» дня его устоявшейся, неизменной безрадостной экзистенции, где фиксируется неизменное темпоральное

* Термин введён в 1955 г. Р.Штанцелем (Stanzel F.K. Die typische Erzahlsituation in Roman. Wen., 1955).

распределение дня по раз и навсегда устоявшимся часам, угнетающего его однообразием «скуки жизни», как назвал Чехов один из своих рассказов, посвящённых убийственному воздействию статики повседневности как стиля человеческого существования. А.П.Чехов использует то, что Ж.Женетт называет итеративом [1, с.143-175]. Именно в этой части повести господствуют модальные слова, обозначающие повторяемость в распорядке жизни ауктора. В собственно событийной части «Скучной истории», где возникают «одноразовые» события («воробьиная ночь», «поездка в Харьков»), закономерно используется «сингулятив» [1, с.141-175]* и исчезают временные наречия, семантика которых призвана означать систематическую повторяемость распорядка дня, событий, поведения людей. Если в созданной профессором модели инварианта «зимнего дня» объём темпорального содержания соотношения «прежде» / «теперь» был достаточно широк, в контексте повести уточнялся десятилетиями («20-30 лет»), то в инварианте «летнего дня» «теперь», «по-прежнему» чаще всего соотносятся, сравниваются с распорядком «зимнего дня», реализуя ключевую начальную фразу IV главы «Наступает лето, и жизнь меняется» [4, с.291]: «Ночью по-прежнему бессонница» [4, с.292], «Посетители теперь бывают у меня не каждый день» [4, с.294] «Обед у нас проходит скучнее, чем зимою» [4, с.296]. В отличие от описания «зимнего дня», где господствует итератив, в «летней экзистенции» Николая Степановича включено единичное событие (разговор с женой о Гнеккере и о необходимости поехать в Харьков), влияющее на дальнейшее темпорально-событийное развёртывание фабулы, возникает выделенная в V главу необычная дескрипция «воробьиной ночи» как особого исключительного события. Переход от итератива к сингулятиву происходит плавно, завершаясь поездкой в Харьков, которой так долго противился профессор, но под давлением просьб жены вынужден совершить. Если хронотоп дороги обычно содержит в себе либо открытие нового, либо неожиданную встречу, то в «Скучной истории» поездка Николая Степановича называется бесцельной (выясняется, что дочь уже обвенчалась с Гнеккером), и возникает лишь неожиданная драматическая встреча с приехавшей отчаявшейся Катей, что не только не утешает героя-нарратора, а усугубляет его одиночество: Катя уходит не оглянувшись. Эффект смоделированных инвариантов «зимнего» и «летнего» дня свидетельствует о высокой степени критико-аналитического и обобщающего постижения рефлектирующим героем специфики времени и пространства своей экзистенции, её трагической сущности, усиленной экстремальной ситуацией профессионального ожидания неизбежной близкой

* В.Я.Линков верно замечает это изменение характера событийности, подчёркивая, что «дело не в её монотонности, а в её бессмысленности», но не видит сюжетно-композиционную роли «одноразового» события – поездки в Харьков [5, с.6].

Раздел 3. Поэтика и история литературы

смерти медиком-интеллектуалом, знающим, что ничего уже нельзя изменить, а остаётся лишь ждать в одиночестве наступления часа смерти. А.П.Чехов в аукториальной повести достигает высокого художественного совершенства в психологизации категории времени как одной из фундаментальных основ человеческого бытия, что придаёт «Скучной истории» философское звучание. Извечная категория экзистенции темпоральности человеческой жизни – старость (на важность этого аспекта повести указывает её подзаглавие – «из записок старого человека») – вводит в повесть при всех реалиях русской действительности 1880-х годов (состояние университетской науки, театра, быта профессора и т.д.) одну из вечных тем – трагедии жизни человека. Но если Л.Н.Толстой в повести «Смерть Ивана Ильича», интертекстуальные связи, ассоциации, перекличка с которой несомненно есть в «Скучной истории»*, доводит историю своего героя до подробно очерченной картины смерти, то Чехов показывает героя, осознавшего бессмысленность бесцельного существования, свою духовную смерть до физической кончины как не менее трагическую. «Открытая концовка» «Скучной истории» мнимая, мотивирована «я-нарративной ситуацией» «записок»: мёртвый герой не может описать свою смерть, оставаясь в рамках «иллюзии реальности» она никогда не может войти в его экзистенцию, означая конец человеческой жизни.

В рамках «повествовательного настоящего», смоделированного сознанием повествующего героя, прошлое предстаёт в статусе памяти, будущее – как предположение, т.е. Чехов сохраняет реальность человеческого темпорального сознания, не нарушая его жизненной логики. Так, герой пишет о своей ближайшей смерти «через полгода», «через несколько месяцев», о будущем театра «через 50-100 лет», которое ему не очень чётко представляется [4, с.270], зато он уверен, что «достаточно каких-нибудь десяти лет», чтобы исчезли старые недостатки и возникли новые [4, с.288], которые, как полагает умный, опытный и скептически настроенный профессор, носят «случайный и преходящий характер и находятся в полной зависимости от жизненных условий и могут порождать пессимизм лишь в «человеке малодушном и робком» [4, с.288]. Это замечание свидетельствует, что Николай Степанович видит в движении социально-исторического времени позитивное начало, хотя и не склонен идеализировать его развитие как абсолютно положительное «движение вперёд»: замечание о смене старых недостатков на новые, которые тоже «в свою очередь будут пугать малодушных» [4, с.283], содержит в себе концепцию циклического, «кольцевого» времени.

* См. сравнительный анализ особенностей художественного пространства и времени в статье: Филат Т.В. Своеобразие художественного времени и темпоральной структуры «Смерти Ивана Ильича» Л.Н.Толстого и «Скучной истории» [6].

В повести присутствует косвенная датировка, связанная с упоминанием имён известных реальных лиц – «Пирогов, Кавелин и поэт Некрасов» [4, с.251]. Вводится и конкретная дата одного из научных открытий как отдалённая от темпоральности повествования («записок»: «ещё в 1870 году» [4, с.295]. Это позволяет при соотнесении с датой выхода «Скучной истории» (1889) реальных имён друзей Николая Степановича в прошлом и повторяющееся упоминание о тридцатилетней научной деятельности Николая Степановича относить время создания им «записок» к 1880-м гг. Темпоральные координаты «прежде – теперь» вводят в сознание героя-нарратора воспоминания о 50-60-х гг., воссоздают разные эпохи, рубежом которых служит болезнь и ощущение близкой смерти профессором: возникает стыковка исторического и «личного» времени.

Темпоральностью пронизана и «вставная» история [4, с.268-274]– «повесть» о Кате, неудавшейся актрисе, не нашедшей своего места в жизни, функция которой – не только характеризовать Николая Степановича, но и расширить основную проблематику «Скучной истории», показав её вариант в судьбе не старой, не больной, не умирающей героини, которая не менее несчастна, чем профессор. Чехов, хотя и сосредоточивается на ситуации, сопряжённой с главным героем-повествователем, старым, больным, умирающим, но и связывает её с отсутствием «общей цели», осознанного смысла жизни, которого лишена и молодая Катя, и старый учёный. Если свой возраст Николай Степанович называет точно (62 года), что психологически достоверно, то возраст его воспитанницы Кати, что тоже психологически мотивировано, прямо не назван, его можно определить приблизительно из информации ауктора о том, что смерть её родителей произошла «18 лет назад» [4, с.268], и она жила в его семье «до десяти лет» [4, с.268], т.е. ей около тридцати. Николай Степанович вспоминает её доверчивость [4, с.268], «помнит», что «любила хорошо одеваться и прыскаться духами» [4, с.269], запоздало сетует, что у него «не было времени и охоты проследить начало и развитие страсти, которая вполне владела Катей, когда ей было 14-15 лет» [4, с.269], т.е. страсти к театру. Рассказчик точно не помнит дат её истории, прибегая к выражению: «в один прекрасный день Катя поступила в труппу и уехала...» [4, с.271]. Воссоздавая специфику психологии памяти, воспоминаний, связанных не с самим рассказчиком, а с Катей, Чехов заставляет прибегать героя к приблизительной информации через неточность называния темпорального промежутка или с помощью вводных слов: о месте, куда она уехала – «кажется, в Уфу», о времени – «не прошло и полгода», «полтора-два года, по-видимому, всё обстояло благополучно...» [4, с.271]; «прошло ещё немного времени» [4, с.273]; «кажется, Катя пробовала отравиться» [4, с.273]», не умея дать совет, «как жить» молодой женщине, которую он любит, считает своим «со-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

кровищем» [4, с.310] и которая, возможно, захочет, как и ранее, прибегнуть к самоубийству: её оговорка при финальном прощании, что она уедет «в Крым... то есть на Кавказ» [4, с.310], достаточно красноречива.

Художественное время, воссоздаваемое через сознание ауктора, таким образом, поразительно тонко психологизировано, концептуализировано, дано в разных темпоральных отрезках, в субъективном восприятии, в объективной констатации, модусах, в разных формах фиксации (внутренняя темпоральная инвариантность «зимнего» и «летнего» дня, временные координаты «прежде» / «теперь»), художественно подчинённых главной проблеме повести, герой которой в рамках «оставшегося» времени жизни стремится осмыслить её в темпорально-бытийной динамике. Художественное время в «Скучной истории» соотносено с проблематикой прощания с жизнью – это прежде всего время экзистенциальное, данное в его бытовой конкретике, соотносённой с социально-исторической темпоральностью. Оно оказывается объектом рефлексии героя-нарратора, пропущено через его восприятие, сознание, оно психологизировано, но предстаёт как субъективно-объективный феномен.

Художественное пространство этой повести, реализуя её центральный комплекс проблем, тоже, прежде всего, дано как повседневное экзистенциальное пространство, представленное бытовой конкретикой отдельных локусов (дом, университет, дорога к нему, дача, дорога к ней, гостиница), тоже, разумеется, пропущенных сквозь призму сознания ауктора. Художественное пространство тесно соотносено с экзистенциальным временем, оно дано через восприятие человека, погружённого в осознание пограничной ситуации ожидания близкой смерти*: «Покрыто ли небо тучами или сияют на нём луна и звёзды, я всякий раз, возвращаясь, гляжу на него и думаю о том, что скоро меня возьмёт смерть» [7, с.291]; хотя герой пишет, что когда он едет мимо *к*ядбища, оно не производит на него «никакого впечатления» [4, с.291], но тут же признаётся, что ведь он «скоро будет лежать на нём» [4, с.291]; разговаривая с Петром Игнатьевичем, герой-нарратор «не может отделаться от мысли», что «очень возможно, когда он умрёт, того «назначат на его место» [4, с.295]. Николай Степанович, описывая поездку по полю и хвойному лесу, отмечает, что «природа по-прежнему кажется мне прекрасною, хотя бес и шепчет мне, что все эти сосны и ели, птицы и белые облака на небе через три или четыре месяца, когда я умру, не заметят моего отсутствия» [4, с.298].

Присутствие мысли о смерти в восприятии летней ночи окрашивает V главу, где опорные слова «ужас», «жутко», «боже мой, как страшно» [4,

* Н.Е.Разумова отметила специфику восприятия пространства Николаем Степановичем [2, с.52,55], но не соотносила её с особенной темпоральностью сознания героя, поработанного ожиданием смерти.

с.300-301] контрастируют с покоем пейзажа прекрасной лунной ночи: «Погода на дворе великолепная. Пахнет сеном и ещё чем-то очень хорошим. Видны мне зубцы палисадника, сонные тощие деревца у окна, дорога, тёмная полоса леса; на небе спокойная, очень яркая луна и ни одного облака. Тишина, не шевельнется ни один лист. Мне кажется, что всё смотрит на меня и прислушивается, как я буду умирать...» [4, с.300-301]. В.Я.Линков верно полагает, что «распространённое в литературе сопоставление душевного состояния героя с грозой обретает в повести Чехова необычную и яркую выразительность в силу полного спокойствия в природе» [5, с.66], т.е. писатель использует приём контраста, где гроза возникает в душе героя, а не в природе. О смерти думает герой, находясь в гостинице в Харькове. Н.Е.Разумова верно раскрыла особенность семантики топоса Харькова как «бытийной метафоры», воплощающей для героя враждебность мира [2, с.55], серый цвет города семантически значим [2, с.57]. Но не заметила, что возникновение этой «точки» пространства, где происходит озарение профессора, постижение смысла бытия, прямо не связано с хронотопом дороги (поездка не описана) как метафоры спасительной «перемычки мест» и «пути», постижения истины. Чехов переносит эту семантику в топос гостиницы реального города, точно топонимически обозначенного (Харьков), где у ауктора предельно обостряется ощущение одиночества и близости смерти. Опорным оказывается топос «гостиницы» как «чужого» места и места неожиданной встречи – приезд Кати, что способствует психологически мотивированной драматизации экзистенциального пространственно-временного положения умирающего профессора. Митико Симидзу видит в отсутствии описания «дороги» лишь скачок времени, «превращение времени в пространство» [3, с.236], не замечая глубокого концептуального значения топоса гостиницы как пространства «постижения истины». Японский чеховед не отметила замены традиционного хронотопа дороги, роли «пропущенного» времени и перенесения его семантики на топос гостиницы.

Н.Е.Разумова верно трактует особенности топоса кабинета профессора в «Скучной истории», отгороженность его от «пространства других»: «кабинет становится метафорой внутренней отчужденности героя, замкнутого в своей экзистенции и ситуации» [2, с.50]. Но чеховед не замечает семиотизации «кабинета» как знака «кабинетного учёного», каким является Николай Степанович, который «не занимается практикой и не издаёт учебников» [4, с.255], эгоистически равнодушен к судьбе близких ему людей. Не отмечает она и психологизации в особенностях его описания пространства, знакомого, привычного для Николая Степановича, а потому детально им не воспринимаемого, лишь названного в обычных «знаковых» деталях: «знакомые картины и фотографии», стол, лампа [4, с.254], кресло

Раздел 3. Поэтика и история литературы

[4, с.280], диван [4, с.274]. Приезд в новое пространство дачи влияет на ауктора: он более внимателен в своём восприятии, отмечает «небольшую, очень весёленькую комнатку с голубыми обоями» [4, с.292]. Значительно более подробно описана героем-нарратором комната Кати, через пространство которой он её характеризует [4, с.273-274]. Н.Е.Разумова не обращает внимания на особенность положения Николая Степановича в пространстве своего дома, когда он, находясь за стеной, лишь слышит, но не видит происходящего: «В исходе четвёртого часа в зале и в гостиной начинается движение. Это из консерватории вернулась Лиза и привела с собою подруг. Слышно, как играют на рояли, пробуют голоса и хохочут; в столовой Егор накрывает на стол и стучит посудой» [4, с.274]. Такая «фокализация» (термин Ж.Женетта) – «точка» положения героя, присутствие стены, отделяющей его от «других», метафорически подчёркивает одиночество ауктора, наличие преграды между ним и другими людьми*, прежде всего семьёй, что тоже усиливает драматизм экзистенции героя «Скучной истории». Не отмечает исследовательница и важного для проблемно-концептуального узла произведения мотива «своего дома», который предстаёт не как традиционное уютное семейное убежище, а как враждебное пространство, подчиняющее себе героя-нарратора. «Чужой дом» Кати для профессора более свой, чем семейно-домашнее пространство, он отмечает, что у неё «тепло, уютная обстановка» [4, с.281], «уютная комнатка» [4, с.281]: этих определений нет в характеристике «своего дома». Именно в пространстве дома Кати Николай Степанович проявляет откровенность, делится своими сокровенными мыслями и переживаниями [4, с.281-284]. Подробные детали ужина с самоваром, крымским шампанским [4, с.286] и задушевным разговором свидетельствуют, что рассказчику это местоположение доставляет удовольствие, в то время как обед дома [4, с.277,278] не доставляет удовольствия, его обстановка, присутствие ненавистного Гнеккера раздражают профессора.

С топосом «дома», лишившегося своей традиционно-патриархальной общности семьи (вспомним дом Ростовых), в повести возникает тема разрушения семьи, которая объединяет её с другими автодиегетическими повестями («Рассказ неизвестного человека», «Моя жизнь»), впрочем, как и с повестями с наррацией от третьего лица («Чёрный монах», «Дузль», «В овраге» и др.), ибо эта тема представляется в творчестве Чехова сквозной. В отличие от «Рассказа неизвестного человека», где Петербург дан в своих реальных топонимах, в «Скучной истории» нет прямого указания на топос Москвы, косвенно выявляемый благодаря описанию университетского

* В И.Тюпа, анализируя «Архиерея», подчёркивает, что драматическому напряжению темы одиночества героя придаёт присутствие «обособляющей стены, отделяющей его от других людей» [9, с.88].

здания, где работает Николай Степанович. Замкнутое существование героя, живущего в «закрытом» пространстве своего городского дома и дачи, осмысливается им как один из источников жизненной трагедии – отгороженности от большой жизни. Даже природу он, горожанин и «кабинетный учёный», воспринимает из окна дачи, а не непосредственно: «Я читаю французские книжки и поглядываю на окно, которое открыто; мне видны зубцы моего палисадника, два-три тощих деревца, а там дальше, за палисадником дорога, поле, потом широкая полоса хвойного леса» [4, с.294]. Д.В.Иоаннисян верно отмечает, что в зрелых философских произведениях А.П.Чехова подчёркивается раздельность бытия человека и природы [8, с.51]. Это ярко передаётся в «Скучной истории» и приёмом «вида из окна», и контрастом между эмоциональным состоянием «воробьиной ночью» в душе героя и покоем природы в V главе [4, с.300-301] и отмечаемым Николаем Степановичем равнодушием природы к его судьбе [4, с.298]. Сначала герой едет на дачу через природное пространство [4, с.291], затем его обзревает из окна в ближней и дальней перспективе [4, с.224], затем оно вновь возникает, когда, проезжая в карете на дачу Кати, ауктор обзревает тот же пейзаж, что и из окна: «Сначала мы едем по полю, потом по хвойному лесу, который виден из моего окна» [4, с.298]. Тот же пейзаж возникает и в V главе, где описывается воробьиная ночь, но дан ночной, лунный пейзаж [4, с.300], в котором повторяются детали, первоначально введённые: «зубцы палисадника, сонные тощие деревца у окна, дорога, тёмная полоса леса...» [4, с.300], но вводится и пространственный «верх» – небо, луна, облака, а также слуховое восприятие (тишина). А.П.Чехов один и тот же пейзаж, данный «из окна» или как напоминающий о «виде из окна», подобно импрессионистам, даёт и с разной точки обзора (из комнаты, из кареты), и в разное время суток (дневной-ночной), передавая разное эмоциональное его восприятие. Но присутствие одного и того же пространственного локуса призвано подчеркнуть пространственную ограниченность жизни старого профессора, его изолированность от «большого пространства», что тоже входит в круг причин его душевной трагедии. Этому же служит повторяющаяся ситуация «вида из окна». А.Шехватова, прослеживая сквозной мотив «вида из окна» в прозе Чехова, отмечает, что окно в «дачной» части повести возникает четыре раза [9, с.162], полагает, что «большой мир за окном волнует и пугает профессора, он отгораживается, прячется от него, закрывая окно» [4, с.162]. Но думается, что это наблюдение не очень точно: профессор страшится не внешнего мира, а своей смерти, ведь «воробьиная ночь» и «буря» протекают в его душе, а природа, увиденная за окном, контрастно гармонична, прекрасна, тиха, спокойна, хотя профессору и кажется, что она «смотрит» на него и прислушивается, как он будет умирать [4, с.301], поэтому он и закрывает окно.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

Умиравший профессор испытывает «ужас экзистенциального одиночества», как верно заметила Н.Е.Разумова [2, с.55], испытывает желание спрятаться от действительности, что выражено в его поведении: «Я прячу голову под подушку, закрываю глаза и жду, жду...» [4, с.301], что Н.Е.Разумова расценивает как проявление «ужаса экзистенции одиночества», который выражается «в попытке полностью изолироваться от мира» [2, с.5]. И повтор слова «жду», и многоточие выразительно передают драматическую эмоциональную напряжённость «ожидания смерти» ауктором. Определение тишины за окном прилагательным «мёртвая» [4, с.303] как бы сопрягает пугающую героя смерть с внешним миром, но неожиданное появление в рамке окна любимой Николаем Степановичем Кати снимает страх ауктора: «Я отворяю окно, и мне кажется, что я вижу сон: под окном, прижавшись к стене, стоит женщина в чёрном платье, ярко освещённая луной, и глядит на меня большими глазами. Лицо её бледно, строго и фантастично от луны, как мраморное, подбородок дрожит» [4, с.303]. То, что описание Кати дано через мотив узнавания – она воспринимается как таинственная незнакомка в атмосфере лунного пейзажа, – что кажется герою «сном», содержит аллюзии на романтическую поэтику. Но вряд ли можно видеть в Кате представителя «большого мира» [9, с.162], она принадлежит миру профессора, переживает аналогичную драму поисков смысла жизни, и нельзя с полной уверенностью сказать, что она, раз прибегнув к самоубийству, «остаётся жить в этом большом мире» [9, с.163].

А.Шехватова преувеличивает отчётливое противостояние мира природы миру дома [9, с.162], ибо, как уже отмечалось, своё домашнее пространство профессор воспринимает как чужое, даже враждебное, а природу он упрекает в равнодушии к себе. Скорее «вид из окна», как отмечалось, образно передаёт отчуждение героя повести, горожанина, «кабинетного учёного», от мира природы, но она не внушает ему страха и желания отгородиться от неё, как полагает А.Шехватова: ауктор боится прихода смерти, а не природы. Как и И.С.Тургенев, автор стихотворения в прозе «Природа», герой Чехова винит её лишь в равнодушии к человеческой судьбе.

Цитированная литература

1. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Ж.Женетт. Фигуры: В 2 тт. – М., 1998. – Т.2.
2. Разумова Н.Е. Творчество А.П.Чехова: Смысл художественного пространства (1880-е гг.). – Томск, 1997.
3. Митико Симидзу. Сюжет оставшегося времени в жизни в рассказах Чехова и развитие его творческого метода // Acta Slavica Japonica. Tomus XII, Sapporo, 1994.
4. Гей Н.К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст, 1974. – М., 1975.

4. Комментарии к «Скучной истории» // А.П.Чехов. Полн. собр. соч. и писем: В 30 тт. – М., 1977. – Т.7.
5. Линков В.Я. Художественный мир прозы А.П.Чехова. – М., 1982.
6. Филат Т.В. Своеобразие художественного времени и темпоральной структуры «Смерти Ивана Ильича» Л.Н.Толстого и «Скучной истории» А.П.Чехова // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С.Сковороди: серія Літературознавство. – Харків, 1998. – Вип.10(21).
7. Тюпа И. Художественность чеховского рассказа. – М., 1989.
8. Иоаннисян Д.В. Природа, время и человек у А.П.Чехова и И.А.Бунина // Русская литература XX в. (Дооктябрьский период). – Калуга, 1973. – Сб.4.
9. Шехватова А. «Окно» на грани двух миров (об одном мотиве чеховской прозы) // Молодые исследователи Чехова. – М., 1998. – Вып.3.

Анотація

В статті аналізуються семантика та функції просторово-часового континууму в повісті А.П.Чехова «Скучна історія».

Annotation

This article deals with the peculiarities of spatial and temporal continuity in Chekhov's tale «A boring story», its semantics and functions.

Статья поступила в редакцию 25.03.01

Силантьева В.И.

**ЛИРИКА И.А.БУНИНА:
ПОЭТИКА «РУБЕЖНОГО СОЗНАНИЯ»**

ББК Ш5(2=Р)5 – 4(Бунин)

У А.Бунина давно называют «младшим реалистом», так и не сказав, в чем же его принципиальное отличие от реалистов «старших» [1, с. 40]. Его ставят рядом с «неореалистами», хотя сам термин появился только в 1910-е годы и был связан с творчеством Л.Андреева, А.Ремизова – писателей, близких модернистам, но отнюдь не классикам реализма. Между тем, все сколько-нибудь знающие творчество только что перечисленных авторов, всегда чувствуют отличия их художественных миров. И.А.Бунин мягок и лиричен. Он изысканно четок и точен в констатации бытовых деталей и в то же время умеет тварное соотнести с вечным. Он любит полутональность интонаций, изысканность и филигранную точность слова. Переливы настроений и чувств составляют новый сюжет его

Раздел 3. Поэтика и история литературы

произведений. В художественном мире И.А.Бунина царствует мгновенье как часть Вселенского бытия, социальный анализ всегда вторичен по отношению к морально-этическому и эстетическому ценностному ряду. Л.Андреев, будучи современником И.А.Бунина, в литературе представлен совершенно иным комплексом художественных идей. Трагедия и слом сознания – это мироощущение его лучших героев. Автор «играет» жизнью и ситуацией, чувствуется теургическое «перераспределение ролей», в них, этих мирах, всегда укрупнены и трагически осмыслены противоречия, составляющие быт и обыденность. Предчувствие катастрофы неизменно сопровождает его читателя. В общем, если использовать термины, почерпнутые из лексики художника-живописца, то можно сказать, что *импрессионизм* определил художественный почерк (стиль) И.А.Бунина, но *экспрессионизм* стал показателем творческой манеры Л.Андреева.

Только что названные термины (импрессионизм, экспрессионизм) обычно используют в разговоре о модернистах. Это случается сегодня, но было и тогда, когда только начинали спорить «о новых течениях русской литературы». В общем, несмотря на большое количество работ, уже посвященных обоим авторам, мы констатируем путаницу в одном из главных вопросов: если по доминантному признаку творчество писателей определить словом «реализм», то нужно говорить о многовариантности этого явления; если же обратиться к понятию «модернизм», то еще большее число несопадений будет преследовать ученого. Почему? – Ответ кажется простым, если учесть феномен «рубежного сознания».

Давно работая над проблемой художественного мышления конца XIX – начала XX вв., мы заметили: искусство этого времени невероятно богато проявлениями «переходности» на уровне форм и поэтик. Этот период характеризуется «подведением итогов» прошлого, ощущением хаоса на уровне течений и стилей, ему сопутствуют самые неожиданные эксперименты и решения. Как следствие – рождаются и оформляются взаимоисключающие выступления, манифесты, а потом уже и формы нового искусства. По-видимому, данная особенность художественно-эстетического мышления столь ярко и четко продемонстрировала себя именно на рубеже XIX и XX вв. только потому, что в это время элитарный «золотой» поток русского искусства перетекал в его «серебряное» русло. «Два века», оказавшись рядом и будучи под стать друг другу, должны были одарить читателя многообразными явлениями синтетического свойства, формами, демонстрирующими эффект «проникающих поэтик». Между классиками-реалистами и «чистыми» модернистами должны были оказаться и те, в чьем творчестве преобладали явления конгломеративного характера. К такому мы относим И.А.Бунина.

Итак, понятие «конец XIX – начало XX вв.» в художественно-эстетическом смысле объемлет собой как минимум два десятилетия. В 80-е

годы появилось и начало разрастаться ощущение «падения нравов», именно тогда Н. К. Михайловский с особой яростью обвинил А.П.Чехова в «безыдейности», «индифферентности». В 10-е гг. философы и литературные критики окончательно утвердились во мнении, что «нереалисты», которых ругают «декадентами», не только разрушают старые формы искусства, но и созидают новые. И.А.Бунин и Л.Андреев, которые как писатели формировались в только что обозначенный период времени, оказались *между* этими датами. Но два десятилетия нужно было жить и работать, эстетические приоритеты нового века сформулированы ещё не были, что им оставалось? – Конечно, *эксперимент*. Какими должны были предстать их формы? – Неожиданно эстетическими. Как должен был выглядеть процесс становления этих художников? – Да, он должен был поражать непредсказуемостью решений и очевидным перезамещением художественных компонентов. Так, в общем, и случилось. Если рядом поставить «Лёгкое дыхание» и «Деревню» И.А.Бунина – мы констатируем разительное несходство работы с материалом. А если рядом с рассказом «Петька на даче» окажется «Иуда Искариот», «Красный смех» Л.Андреева, – ситуация повторится. На минуту покажется, что логику подобного мышления и методы переориентирования понять просто невозможно.

Между тем эта логика прочитывается (или просчитывается) легко, но в том случае, если не считать И.А.Бунина, равно как и Л.Андреева, «типичным представителем» только старых или только новых течений. Повторимся: они заняли нишу *«между»* двумя веками русской художественной культуры, и это положение стало их судьбой. Значит, ситуация «переходности» обозначает поиск и решения названных художников.

Не будем сейчас подробно говорить о Л.Андрееве – вспомним о нём в конце статьи – и сосредоточимся на творчестве И.А.Бунина. Изучая его работу над словом и строкой, покажем, как реорганизуются художественные формы на сломе эпох. Так как особенно чётко и ясно преобразования на уровне слова демонстрирует лирика (короткая эмоционально насыщенная форма, тяготеющая к афористичности изложения), обратимся к стихотворному творчеству этого писателя.

Кто из нас разговор о лирике И.А.Бунина не начинал словом «настроение»? Конечно, это делали многие. И тут же возникали словосочетания «мгновенность ракурса видения», «дробность мироощущения», «субъективно-авторское восприятие мира», «лиризация хронотопа». Сразу же подчеркнем, что все они имеют прямое отношение к *импрессионизму*. Эта форма отражения действительности заявила о себе в мировом искусстве конца XIX века, как целостная система сложилась в творчестве художников Франции школы К.Моне, импрессионизм в литературе и до сих пор

Раздел 3. Поэтика и история литературы

воспринимается как особенность или частная подробность стиля. Он свойствен многим писателям и поэтам начала XX в.

Литературоведение, отечественное и зарубежное, давно и упорно разрабатывало проблему импрессионистического видения. Теоретические обобщения в этой области объёмны и противоречивы. Суммируя сделанное на протяжении века, мы можем сказать: западная наука предпочитала говорить об импрессионизме как *истоке* новой модернистской поэтики. Отечественная научная мысль склонялась к мысли о том, что импрессионизму свойственно *видоизменять* и палитру реалиста [2, 3]. В то же время заслуженным авторитетом у нас пользуется монография Л.Г.Андреева «Импрессионизм», в которой автор доказывает приоритеты импрессионистического мышления модернистов, но, преимущественно, западных [4].

Считая необходимым разобраться в данном вопросе (без импрессионизма нет литературного процесса рубежа XIX – XX веков), мы несколько лет назад попытались осмыслить это явление с теоретической точки зрения, пользуясь современным категориальным рядом [5]. Оказалось, что понятия «направление», «течение», «стиль» ему не соответствуют. Как в литературном, так и в живописном вариантах. Если говорить о художниках (французских и русских), подверженных влиянию эстетики импрессионизма, то можно отдать предпочтение слову «школа», если же обратиться к творчеству литераторов (опять же как во французском, так и в русском вариантах), то импрессионизм здесь всегда выглядит частной подробностью стиля (метода) писателя. Осознав это, мы пришли к выводу: импрессионизм с его дробностью, разрушением целого на осколки миров – идеальная платформа для пересоздания этих миров. Раздробив старую систему на «кирпичики» и «мгновенья», этот тип искусства даёт возможность играть ими, складывая в целое то, что казалось несочетаемым и эстетически несовершенным. Так оформился вывод об импрессионизме как определённом *типе художественного мышления*, идеально соответствующем эпохам переходности. Причём – не только в конце XIX – начале XX века, но и в любые периоды (10-летия, просто годы), когда наступало ощущение «ветшания» старых форм, а художник начинает искать путь к созданию новых. Осмысление живописного и литературного материала нашего века только подтвердило данное наблюдение. Истоком авангарда был осколочный мир рухнувшего модернизма, постмодернизм формировался у нас, дробя соцреализм, издеваясь над ним и строя свои художественные миры по принципу «неоконченных идей». В общем, возвращаясь к заявленной теме (творчество И.А.Бунина как явление переходного порядка), скажем следующее: в наследии данного писателя неминуемо должны были проявиться признаки старой и формирующейся систем отражения мира. Писателя трудно считать реалистом, помня классические его проявления в творчестве Пушкина-Толстого. В то же время его не назовешь модерни-

стом. И не только потому, что сам И.А.Бунин слышать об этом не хотел, но еще и потому, что художнику действительно не было свойственно субъективно-идеалистическое мироощущение, он чуждался мистики как способа осознания и восприятия мира, стремился к его отражению в объективных и узнаваемых формах.

Как же проявляется этот феномен («между») в рамках одного произведения и в творчестве одного автора? Обратимся к лирике писателя и приведем несколько примеров.

Начнем с одесского цикла стихов. Несколько поэтических строф: «Открыты окна. В белой мастерской...» Первые строки произведения, как это принято в реалистической поэзии предшественников, являются констатирующими:

Открыты окна. В белой мастерской
Следы отъезда: сор, клочки конверта.
В углу стоит прямой скелет мольберта.
Из окон тянет сыростью морской

Кажется, что дальше обязательно последует разговор о красоте приморских пейзажей и предстанет вариант описательной лирики XIX века. Но нет, вторая строфа стихотворения (а их всего две) возвышенно спокойна, она имеет ассоциативный код архаического хронотопа и в то же время вызывает чувство сопричастности мгновенью, которое входит в поток Неизбывного:

Дни всё светлей, всё тише, золотистой –
И ни полям, ни морю нет конца.
С корявой, старой груши у крыльца
Спадают розовые листья [6, с. 58-59]

Эта старая груша с неземными розовыми листьями не может восприниматься как бытовая подробность реального пейзажа (все видели её листья осенью – они ржаво-коричневые, но отнюдь не розовые), в стихотворении И.А.Бунина это знак Вечности. А что это так, подсказывает нам ритм второй строфы, – повторяю, он нетороплив и соответствует уже какому-то Господню деянию, например: «И сотворил Бог свет и сотворил тьму, и увидел, что это хорошо».

Итак, бытовая подробность жизни художника – он уехал, забыв в мастерской «осколки» своего пребывания – вводится И.А.Буниным в мир извечного, читатель констатирует миг соприкосновения этих двух ипостасей. Что это, модернистский подход к реалиям? – Нет! Но можно ли отнести данное стихотворение к традиционно реалистической лирике? – Тоже нет.

И.А.Бунин любил импрессионистическую игру временем. Миг и Вечность соприкасались у него часто. Особенно заметно – в Восточном цикле стихов, так как для этой темы органично замедленное течение времени. Почти наугад берём стихотворение «Стамбул»:

Раздел 3. Поэтика и история литературы

Облезлые худые кобели
С печальными, молящими глазами –
Потомки тех, что из степей пришли
За пыльными скрипучими возами [6, с. 36]

Казалось бы, речь идёт о древнем городе Стамбуле-Константинополе, который остался в веках нетленностью обычаев, красот и гробниц, при чём тут «облезлые кобели»? Вот он – секрет И.А.Бунина. Импрессионистически понятое мгновение-деталь (одичавшие собаки) с помощью образа, ставшего на Востоке символом страдания и терпения – «печальные, молящие» глаза – распаивает читателю врата в огромный мир, возбуждает большой ассоциативный ряд: здесь апостольский путь на Восток, как ни парадоксально – глаза страдальцев за веру. Рядом – совершенно конкретное впечатление об увиденном – псы на подъезде к Стамбулу. Чего достигает в этом случае поэт? – Да, он заставляет нас осознать круг времени и пространства длиной в тысячелетия. Делали это реалисты XIX в.? – Нет. А модернисты? – Да, будут делать, но – дробя и превращая в условность реальное время-пространство. Так где же место поэта И.А.Бунина в литературном процессе начала XX в.? И снова – «между» теми и этими...

Анализируя модернистские произведения, мы уже привычно употребляем слово «интертекст». Усвоили: без множества ассоциаций и привлечения культуры прошлого прочтение этой поэзии (прозы, драматургии) невозможно. Читатель обязательно попадает в ситуацию необходимости дешифровки произведения, для понимания текста нужно будет осознать контекст. А начиналось всё просто. Пример – снова-таки из И.А.Бунина. Стихотворение «Одиночество»:

Худая компаньонка-иностранка
Купалась в море вечером холодным... [6, с. 58].

Стихотворение сюжетно, с высокого берега мы наблюдаем типичную для приморского города сцену: худощавая женщина вместе с собакой сидит на пляже. Вечер, сырой песок, она («полунагая») только что вышла из воды, ей холодно. А чтобы усилить это ощущение, автор заставляет героиню кушаться в «балахон» и есть сливы, от которых всегда сводит челюсти. Рядом – холодным светом – мигает маяк. Это чувство сырости, неприкаянности столь велико, что из описательной области содержания читатель моментально переходит в эмоционально-чувственную. Вместе с героиней стихотворения он соощущает холод одиночества и заброшенности, к тому же это чувство усиливается благодаря реплике писателя – свидетеля сцены:

...Полосатое трико
Её на зебру делало похожей... [6, с. 59]

А ведь девушка мечтала о том, что кто-нибудь увидит, «как выбежит она, полунагая, // в трико, прилипшем к телу, из прибоя», и мы понимаем – на морском берегу она грезила Афродитой, Красотой и Встречей. «Писа-

тель, пообедавший в гостях», высмеял эти надежды. Интонационно сцена, воспроизведенная И.А.Буниним, обращает нас к рассказу А.П.Чехова «Дочь Альбиона». Именно там ощущение холода, заброшенности и равнодушия к человеческому существу заставляло сочувствовать учительнице мисс Тфайс и презирать ее работодателя. Сама же фраза писателя, включенная И.А.Буниним в стихотворение, напоминает о знаменитой, знаковой реплике в чеховской «Даме с собачкой». Сытый мещанин, отобедавший в клубе, ответил на нечаянное признание Гурова только одним: «А давеча вы были правы, осетрина-то с душком». Данный ряд ассоциаций не может не возникнуть – стихотворение И.А.Бунина, как и многие рассказы А.П.Чехова, разрешают характерную для обоих писателей оппозицию: Высокое (мечта, надежда) и пошлое низкое (быт).

И.А.Бунин любил ритмом строки и звучанием слова подчеркнуть главное в своем стихотворении. Его «*Караван*» воспроизводит монотонную поступь верблюда в песках далекой Иудеи:

Звон на верблюдах, ровный, полусонный,
- Звон бубенцов подобен роднику:
Течет, течет струею отдаленной,
Баюкая дорожную тоску [6, с. 57]

Контекстуальное присутствие русского хронотопа, который в XIX веке уже облекся в клишированный образ «дорожной тоски» (длинный путь в большом пространстве), соединяет холодную русскую пустошь с песками Востока. Единство времени-пространства, столь свойственное модернистам, его цикличность вдруг объявляют о себе в стихотворении реалиста Бунина. Импрессионистическое мгновение (я на верблюде еду в Рамлэ) делает крошечный эпизод путешествия частью вселенского движения. Образ, созданный поэтом, можно воспринимать бытовой подробностью, а можно – эпизодом в общем движении пространства и времени на уровне мироздания. В стихотворении присутствует и опорная деталь, которая объединяет слова «сегодня» и «всегда». В последнем трехстишии луна, светившая путникам издревле, оказалась рядом с коротким уточнением: «Поет петух в Рамлэ». А чтобы превалировала Вечность, произведение завершают строки:

И млечной синью горы Иудеи
Свой зыбкий кряж означили во мгле [6, с. 57]

Исследователи часто обращаются к стихотворению И.А.Бунина «*И цветы, и шмели, и трава, и колосья...*» Оно привлекает неожиданным сращением русской пейзажной лирики с мифологическим сюжетом, введенным в новый текст по принципу «одновременного действия». Первое двустихие, кажется, дает обобщенный образ российского раздолья. В нем есть место цветам, колосьям и необыкновенному пространству, объединенному хронотопом небес и летнего зноя. Ассоциативный образ, умест-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

ный в данном случае, – картина И. Шишкина «Рожь», уже давно ставшая формулой русской шири и стати. Но следующее двустишие обращает нас к извечной мифологеме «Блудного сына». Лирический герой подчеркивает, что и ему предстоит вопрос «Был ли счастлив ты в жизни земной?» Ответить придется, окинув весь пройденный путь и помня о невольном предательстве – эмиграции. Будущее (предстояние перед Богом) сольется с прошлым (возвращение сына к отчому порогу) и все та же мольба о прощении станет судьбой скитальца:

И забуду я все, вспомню только вот эти
Полевые пути меж колосьев и трав –
И от сладостных слез не успею ответить,
К милосердным коленям припав [6, с. 133]

Поразительно, но факт: цикличное предстояние небесного и земного времени и пути в стихотворении И.А.Бунина не подвержено архаическому ритму. Поэт включает потусторонность в земной день, в узнаваемый и не однажды описанный пейзаж как обыкновенную подробность не столько Бытия, сколько быта. В этом и состоит оригинальность художника, нестандартность его эстетической позиции – И.А.Бунин умел говорить о Вечном, включая его в обыкновенный день жизни.

Если обратиться к таким стихотворениям, как «*Настанет день – исчезну я...*», «*Изгнание*», «*Сириус*», – картина будет такой же. Снова и снова И.А.Бунин станет говорить о ценности жизненного мгновенья, но так, чтобы оно имело отклик в том, чему не поставлены пределы. Небеса с их божественными обитателями войдут в мир земной, узнаваемый, окажутся необычной подробностью узнаваемой и давно типизированной картины мира – той, которая у недавних предшественников поэта не вызывала желания обращаться к Богу.

Таким образом, «перестройка» художественного сознания, какой она выглядит в конце XIX века, – дело постепенное и неоднозначное. Этому процессу обязательно сопутствует ощущение дробности всего сущего и ценности каждого мгновенья бытия. Поэтому импрессионизм оказывается неизменным спутником поэтов и писателей. В их произведениях обязательно присутствуют показатели старой и рождающейся систем отражения мира. Художественные формы по-своему эклектичны и поражают непостоянством эстетических предпочтений. Перспективу дальнейшего развития талантов прогнозировать необычайно трудно – неоднозначность времени диктует свои законы. В начале статьи мы поставили рядом имена И.А.Бунина и Л.Андреева. Да, их можно назвать реалистами (со множеством уточнений термина). Но тут же возникает необходимость описания вариантов усвоения традиции, оригинальных черт экспериментирования новым. Скажем так: в периоды и эпохи переориентации и смены художественных ориентиров в подробном описании нуждается каждый из авторов. Четкая типизация и гло-

бальная систематизация, по-видимому, просто невозможны. Пока ограничимся малым и отметим следующее: И.А.Бунину на протяжении многих лет окажется свойственным импрессионистическое чувство сопричастности мгновенного Вечному; Л.Андреев пойдёт свой путь, он будет тяготеть к модернистско-теургическому пересозданию миров. Экспрессионизм как часть (или ветвь) модернизма станет его творческой судьбой...

Цитированная литература

1. Пахарева К.М., Пахарева Т.А. Литература «серебряного века»: эстетическое превыше всего // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2000. – №1 (231).
2. Евнина Е. Два пути эволюции импрессионизма во французской литературе (Мопассан и Гюисманс)//Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура: Материалы науч. конф. 1971. – М., 1972.
3. Корецкая И. В. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. – М., 1975.
4. Андреев Л. Г. Импрессионизм. – М., 1980.
5. Силантьева В. И. Импрессионизм как фактор переходности в искусстве рубежа XIX – XX вв. (литература и живопись) // Слов'янський збірник: східнослов'янські літератури. – Одеса, 1977. – Вип. IV.
6. Бунин И. А. Соч.: В 3 т. – М., 1982. – Т. I.

Анотація

Автор статті аналізує поетичну творчість І.О.Буніна як таку, що несе в собі показники «рубіжного мислення». Стверджується, що імпресіонізм в цьому разі виступає посередником реалістичної і модерністської художніх систем відображення.

Annotation

Author analyzes the poetry of I.A.Bunin as an including indices of «threshold thinking». The author insists on the fact that impressionism in this case is the mediator between the realistic and modernism systems of reflection.

Статья поступила в редакцию 25.03.01

Шестакова Э.Г.

ЭСТЕТИКА АНОМАЛЬНОСТИ (МИР И ЧЕЛОВЕК В РАССКАЗЕ
И.А.БУНИНА «РОМАН ГОРБУНА»)

Как ни больно, как ни грустно в этом непо-
нятном мире, он все же прекрасен и нам все-
таки страстно хочется быть счастливыми и
любить друг друга.

И.Бунин

ББК Ш*43(4РОС)

Начало XX века – это время, когда осуществлялась кардиналь-
ная смена «длительной критической эпохи» [1, с.5] некласси-
ческой эпохой, которая, с одной стороны, вырабатывала принципиально
иные ориентиры и координаты, а, с другой, наполняла, точнее, обнаружи-
вала в старых устоявшихся понятиях новый смысл. Конец классической
эпохи – это прежде всего конец тотальности и неуязвимости Разума и ак-
тивизация подавленной и нивелированной критическим сознанием ано-
мальности. Патология, безумие, болезнь перестают восприниматься только
лишь в социально-этической и морально-нравственной сферах. Происхо-
дит постепенное возрождение их трагически-космического опыта осмыс-
ления, ощущения [См.: 2]. С этой точки зрения, интересен мир
И.А.Бунина, который стоит на грани эпох и для которого в одинаковой ме-
ре значимы и близки мировоззренческие установки уходящей классиче-
ской и становящейся неклассической эпохи. Причем их взаимодействие в
бунинском мире иронично и оксюморонно: ироничность снимает (в геге-
левском смысле) изначально заданную, единственно верную разумность и
рациональность мира, а оксюморонность позволяет воспринимать от-
крывшиеся децентрированность и аномальность мира как естественные и
трагически значительные. Именно неклассическая эпоха начинает «отда-
вать себе отчет в том, что безумие, невроз, преступление, социальная не-
адаптированность в разных своих проявлениях скрывают за собой своего
рода общий опыт – **опыт отчаяния**» [выделено нами – Э.Ш.] [2, с.122].
И.Бунин с потрясающим откровением описывает, что такое опыт отчаяния
и что он значит для человека.

В рассказе «Роман горбуна» (1930) уже само название демонстратив-
но апеллирует к аномальности. Героем объявляется больной человек, ре-
ализующий определенный тип телесно-психологического отклонения от ус-
тановленных норм. А для классической эпохи характерно молчанием
маркировать болезнь, подвергать изоляции (не обязательно физической, но
социальной) больного человека, задавая ему тем самым определенные мо-
рально-нравственные и социально-этические установки. Такой человек ис-

ключается из сферы обычной жизни и постоянно оказывается в «поле этической оценки» [2, с.77]. Более того, больной, как и безумец, относится к пространству неразумного, а значит, не допустимого в пространство обычной жизни. Последняя же обладает неоспоримым, истинным и последним правом на оценивание, исправление и приговор больному человеку. Милосердие, сострадание, понимание направлены на него до тех пор, пока он, стоя перед этическим выбором, не совершает этической ошибки, когда «этика, понимаемая как выбор в пользу разума, как отрицание неразумия, изначально присутствует в любой последовательной мысли» [2, с.153]. При этом калека (в нашем случае горбун), как и другие субъекты неразумия, не имеет права преступать отведенные ему социально-этические установки. Любовь, сексуальная жизнь – как проявление норм – не могут быть с этой точки зрения доступны болезни, патологии.

Но мир И.Бунина – это еще мир, для которого уже важно и неклассическое представление: критическое и трагическое мировосприятия дополняют друг друга. Поэтому название рассказа еще и оксюмороно: в нем одновременно сочетается ироничность и трагичность. Роман – это что-то обыденно-пошное, бульварно-сентиментальное. Он воплощает сферу, если не стереотипное, то обыденного любовного смысла и опыта. Роман – разговорно-фривольное определение любовных отношений, скорее даже любовных похждений, имплицитно содержащих отсылку к художественным сочинениям о любви, к их логике и правде жизни [3]. Горбун – это патология, зрелищно воплощенные ущербность, уродство. Поэтому горбун изначально противостоит любой заданности, нормативности. Его инаковость, с точки зрения нормативно заданного социально-этического пространства, воплощает сферу стыда, делает его вечно чужим этому пространству. Но одновременно горбун – это вечная тоска по обыденному, общепринятому, но принципиально ему недоступному. Причем это обычное и даже обыденное для него имеет двойственный статус: оно и исключительно в силу того, что недостижимо, неосуществимо; и нормативно, т.к. должно осуществить общепринятые и общезначимые социально-этические, эстетические нормы. Поэтому жизнь горбуна – это вечный опыт отчаяния. Роман горбуна, с классической точки зрения, это этическая ошибка, скандал, если не сказать публичный позор. Но в тоже время в горбуне, в силу его аномальности, заложена доля соблазна, активизируемая неклассическими установками. Поэтому и в романе начинает обнажаться момент чувственности и страсти.

Рассказ начинается как подлинная романная история. Первое же предложение задает именно такую установку: «Горбун получил анонимное любовное письмо, приглашение на свидание» [4, с.534]. Уже на синтаксическом уровне, через двойственность и игру конструкциями, ощущается нагнетание романности: *приглашение на свидание* автономно по отноше-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

нию к *любвному письму*. Они разделены запятой. Поэтому эти две синтаксические конструкции могут являться и однородными, предельно самостоятельными членами предложения, но в тоже время одна может уточнять другую. *Приглашение на свидание* не просто равноправно *любвному письму*, не просто конкретизирует содержание *анонимного любовного письма*, а расширяет, заостряет его смысл, доводя до логического предела. Это уже не столько уровень слов, сколько поступков. Горбун изначально оказывается в эпицентре романной истории, которая начинает сразу же захватывать его и делать романным героем. *Анонимность, любовность, письмо, приглашение на свидание* создают атмосферу привычных штампов, условных общепринятых образов-сигналов, которые не несут никакой жизненности, они выхолощены и демонстративно апеллируют к социокультурным памяти и опыту.

Горбун (зрелищная аномальность) – через направленность на него письма-сигнала – включается в общепринятый социокультурный опыт. Текст письма – пошлый, условно-стереотипный – нивелирует инаковость горбуна, замещает её привычными романскими штампами. Образы, композиция письма сразу же настраивают на сентиментально-трагический пафос, роковые страсти. Текст письма задает не просто тон обычной жизни, а её идеалы, обещая их воплотить. Таким образом, горбун не просто вписывается в нормативный социокультурный опыт, не просто признается как бы изначально нормальным, но оказывается главным действующим лицом любовного романа. Уже от его личностного выбора зависит судьба другого, нормального, человека: «Будьте в субботу пятого апреля, в семь часов вечера, в сквере на Соборной площади. Я молода, богата, свободна и – к чему скрывать! – давно знаю, давно люблю вас, ваш гордый и печальный взор, ваш благородный, умный лоб, ваше одиночество... Я хочу надеяться, что и Вы найдете, быть может, во мне душу, родную Вам... Мои приметы: серый английский костюм, в левой руке шелковый лиловый зонтик, в правой – букетик фиалок...» [4, с.534]. И образ женщины и образ горбуна, создаваемые письмом, по сути, безлики, они составлены из привычных клише, которые адаптируют подлинно возвышенное и трагическое для массового сознания: *молода, свободна, богата; гордый и печальный взор, благородный, умный лоб, одиночество, родная душа*. Более того, эти образы включены в контекст-антураж, наполненный банальными символами: *суббота, вечер, сквер, Соборная площадь, серый английский костюм, в левой руке шелковый лиловый зонтик, в правой – букет фиалок*.

И это письмо должно было быть прочитано как условный сигнал к романной истории. Но горбун, в силу своей отчужденности от социокультурного опыта, не воспринимает условности происходящего. Он прочитывает письмо как подлинно трагическое событие, но начинает действовать как настоящий романский герой. Но это не парадокс или нонсенс, а осуще-

ствление двойственного статуса обычного для горбуна. В результате чего он оксюморонным образом раздваивается: герой потрясен, но главным все же оказывается поступок (свидание), а не чувства (любовь). И. Бунин опять-таки подчеркивает это интересной синтаксической конструкцией. Это бессоюзное предложение, построенное на сложности и тонкости смысловых оттенков и интонационной игре: «Как он был потрясен, как ждал субботы: первое любовное письмо за всю жизнь!» [4, с.534]. На первом месте – ожидание субботы, которое предупреждает, а, может быть, только напоминает о дополнительном сообщении – любовном письме. Письмо вызывает не переживания, а стереотипные действия: «В субботу он сходил к парикмахеру, купил новые (сиреневые) перчатки, новый (серый с красной искрой, под цвет костюму) галстук; дома, наряжаясь перед зеркалом, без конца перевязывал этот галстук своими длинными, тонкими пальцами, холодными и дрожащими: на щеках его, под тонкой кожей, разлился красивый, нежный румянец, прекрасные глаза потемнели...» [4, с.534].

Причем горбун как горбун исчезает: автор употребляет нейтральное местоимение он. Но это как раз и усиливает эффект аномальности происходящего: прихорашивающийся, заботящийся о своей эстетичности увечный. Тем более, что горбун формирует цветовую гамму своего костюма адекватно цветовой гамме женщины из письма: *серый английский костюм – галстук, серый с красной искрой, под цвет костюму; шелковый лиловый зонтик – новые сиреневые перчатки*. Казалось бы, что он определенным образом нивелирует свою ущербность, пытаясь вписать её в заданные параметры. И казалось бы, он даже улавливает (пусть и во внешнем, цветовом, проявлении) ритм нормальной жизнедеятельности и вписывается в него. Недаром, герой выбирает вещи не тождественные, а гармонирующие по цвету. Все настраивает на, если и не на счастье, то на его обещание; если не на любовь, то на её возможность.

И, казалось бы, что в силу полученного письма, реально состоявшегося любовного признания, герой уже приобщен к пространству обычного, нормативного. Но на самом деле, не сознавая того, герой стоит на пороге классического этического выбора, продолжая оставаться «в поле этической оценки» (М.Фуко). Именно поэтому смысл и ритм, синтаксис вступают в антитетические взаимоотношения. Синтаксически это предложение выстроено таким образом, что разрушает всякие представления о стабилизации, нормализации горбуна. В этом предложении сочетаются разнородные ритмические и стилистические тенденции, встречаются даже явные стилистические ошибки. Так предложение начинается с нагнетания четко определенных, бесстрастно выверенных последовательных действий (*сходил, купил*), за которыми, казалось бы, не скрывается опыта отчаяния, они привычны и констатируют обычную последовательность поступков. Но здесь же врывается demonstra-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

тивная тавтология (постоянно варьируется слово *новый*), которая уничтожает бесстрастность действий. Это усугубляется, нагромождением вводных конструкций. Поэтому эффект ненормальности происходящего усиливается, вводя с собой момент напряженности, скрытой угрозы.

В классическом романном пространстве это действительно было бы смешно, жалко, убого и требовало бы своей естественной защитной реакции – стыда и сатирической (в самом широком смысле) реализации. Герой действительно бы совершал этическую ошибку и был бы безоговорочно лишен права на мирское милосердие и сострадание. Но в неклассическом мире, где разум играет не главенствующую роль и где аномальность получает самостоятельный и самоценный статус, в горбуне обнаруживается истинная и изначальная красота, знающая «тайну подлинности, которая очень близка тайне личности, то есть тайне органического единства между человеческой особью и абсолютной истиной» (И.Бунин). Автор через детали и нюансы – *длинные, тонкие, дрожащие пальцы* – именно в калеке открывает красоту. Главное уже то, что «на щеках его, под тонкой кожей, разлился красивый, нежный румянец, прекрасные глаза потемнели...» [4, с.534]. Более того, И.Бунин специально объединяет в рамках одной сложной синтаксической конструкции разнородные логики: слишком предсказуемые, до банальности обыденные поступки героя и их осуществление, практически, не зависящее от действий горбуна. Предложение оксюморонно по своей сути. В нем встречаются и со-осуществляются два опыта и две логики. Дрожащие, волнующиеся, чувствующие пальцы и красота, поднимающаяся до прекрасного, не уничтожают, не умаляют и не обнажают пошлости парикмахера, перчаток, галстука и костюма. А последние не уничтожают и не вульгаризируют пальцы, лицо и глаза. Красота, обнаруженная в горбуне, оказывается естественной и не аномальной, как одновременно естественно и необычайно своей повседневностью его поведение. Это и есть подлинная тайна бытия, проявляющаяся в человеке.

Горбун не смешон и не трогателен, он не пародия и не романский герой, сформированный письмом. Он преодолевает свою аномальность, но не опыт отчаяния. Последний принципиально непреодолим и именно он открывает горбуну более страшную реальность. Красота, которая проявляется в больном, ущербном человеке еще более отчуждает его ото всего, и в первую очередь от себя. Осуществление этой красоты трагично: она открывает тайну подлинности, но отбирает личность у нее самой. Недаром предложение заканчивается многоточием, т.е. многозначностью и открытием возможности «вероятностно-множественной логики развития» (С.Бройтман).

И в следующем предложении смысл и синтаксис вступают в антитегичные взаимоотношения. Оно построено на климаксе, который к тому же оформлен как вводная конструкция: «Потом, наряженный, он сел в кресло, – как гость, как чужой в своей собственной квартире, – и стал ждать роко-

вого часа» [4, с.534]. Герой одновременно находится в двойном пространстве: привычном, стабильном (*своей собственной квартиры*) и чуждом, временном (*гость, чужой*). Но ни одно из этих пространств его уже не принимает. Пространству *своей собственной квартиры* красота неизвестна, да и не нужна. Ему близка, понятна, а главное слишком ожидаема романная логика. Именно поэтому герой начинает обостренно ощущать (свое, а не социокультурное) повседневно обыденное, что подчеркивается стилистически, через тавтологию: *своя собственная квартира*. Хотя казалось бы, что он должен быть принят этим пространством. Ведь в самом начале предложения герой определяется как *наряженный*, И.Бунин и синтаксически и стилистически выделяет это слово, делая его одним из смысловых центров. Но значимым оказывается как раз то, что такое определение, точнее его принятие и осуществление, уничтожает красоту, оно антагонистично тайне подлинности и реализует логику пошлости, игривой фривольности. Действия героя и подлинное, экзистенциально независимое от него состояние вступают в антитетичные взаимодействия.

Но герой не стоит сознательно перед проблемой выбора: выбирает не он, а его, изменяющего в опыте отчаяния. Ведь другому открывшемуся пространству – *гостя, чужого* – не нужен горбун, который только и знает болезнь, ущербность, социальную неадаптированность. Единственное, что его не отторгает, но что и безучастно к нему, так это *роковой час*. Именно он выбирает: «Наконец в столовой **важно и грозно** пробило шесть с половиной» [выделено нами – Э.Ш.] [4, с.534]. Это момент высшей напряженности и открытости вероятностно-множественной логике развития. Это момент соприкосновения человека и мира. Человек улавливает ритм мира, ощущает его настроенность: «Он **содрогнулся, поднялся, сдержанно и не спеша** надел в прихожей весеннюю шляпу, взял трость и **медленно вышел**» [выделено нами – Э.Ш.] [4, с.534]. Торжественность, исключительность ситуации и поведения героя органично взаимодействуют с сокровенно личным – *весенняя шляпа*. *Весенняя шляпа* принципиально отличается от *наряженный*: открывается интимность, глубина красоты горбуна. Казалось бы, что это последнее и выбрано. Красота придает важность, значимость и неустранимость свершившейся метаморфозы.

Но изменения, происходящие в герое, реализуются только в пределах его собственной квартиры: ведь только она знает его подлинного; его внешний облик (горбатость) и его мечты, надежды, ожидания. Поэтому пространство *своей собственной квартиры* дает возможность герою оксюморонно осуществить и подлинную тайну личности и обычное как откровение. Однако как только герой покидает это пространство, он опять сталкивается с вечно чуждым ему миром, возвращается к своей инаковости. Герой оказывается уязвимым, очевидно ущербным. Вновь появляется горб, а с ним и мотив со-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

циальной неустроенности. «Но на улице уже не мог владеть собой – зашагал своими длинными и тонкими ногами быстрее, со всей вызывающей важностью, присущей горбу, но объятый тем блаженным страхом, с которым всегда предвкушаем мы счастье» [4, с.534]. И.Бунин безжалостно и нейтрально дает портрет горбуна во всей его увечности, безобразности. При этом активизируется образ *длинных и тонких ног*, который антитетичен образу *длинных и тонких пальцев*. Последние умели чувствовать, переживать, передавать тайну и красоту подлинности, личности, благодаря чему реализовали личность в трагически-эстетической сфере. Образ *длинных и тонких ног* смещон и пробуждает жалость. *Вызывающая важность* – это дистантное оценивающее восприятие героя, которое вписывает его в окружающий мир, в общезаданное социально-этическое пространство, отводит и закрепляет за ним определенное место. Эта *вызывающая важность* антитетична важности *рокового часа*: она не может знать содрогания и грозности, как проявлений подлинной красоты мира. Ведь эта *вызывающая важность* обусловлена вновь появившимся ощущением горба.

Герой еще может находиться в пространстве трагического, к которому он приобщается через оксюморонное настроение. *Блаженный страх* проявляет подлинную боль, красоту и тайну мира и человека. Ю.Мальцев отмечал, что обилие оксюморонов в мире И.Бунина – это остановка перед тайной и невозможностью шагнуть через неё. Оксюморонность (способность ощутить естественность и значимость аномальности) открывает эту тайну, но не позволяет прикоснуться к ней. Более того, И.Бунин не позволяет реализоваться оксюморонности: акцентируя внимание на *предвкушении* блаженного страха, он останавливает героя на пороге «тайны подлинности». Это усиливается противопоставительным союзом *но*, который разграничивает социально-этическое и эстетическое. Больше нет их органического единства, которое обнажалось в ожидании героя. Поэтому *блаженный страх* содержит в себе иронично-трагическую развязку: «Когда же быстро вошел в сквер возле собора, вдруг оцепенел на месте: навстречу ему, в розовом свете весенней зари, важными и длинными шагами шла в сером костюме и хорошенькой шляпке, похожей на мужскую, с зонтиком в левой руке и с фиалками в правой, – горбунья» [4, с. 534]. Романное и подлинно трагическое встречаются. Приметы, данные горбуньей в письме полностью совпадают с тем, какой её видит горбун: серый костюм, зонтик в левой руке и фиалки в правой, сквер и собор. Более того, представленность горбуньи оказывается адекватной, но не тождественной горбуну: её тоже сопровождает весна (*розовый свет весенний зари*), у неё такие же *важные и длинные шаги*, а её *хорошенькая шляпка похожа на мужскую*. Герои совпадают в своих жизненных проявлениях. И это казалось бы уничтожает жизнь, надежду горбуна, обрекает его на вечную и непреодолимую инаковость. Даже иллюзорно романная жизнь оказывается ему недоступной:

вдруг оцепенел – горбуня. Он, казалось бы, вновь возвращается к своей еще более усугубленной и нарочито подчеркнутой аномальности.

Но в бунинском мире просто классическое решение невозможно. В двух последних предложениях герой уже никак не назван. В них, фактически, отсутствует подлежащее даже в виде нейтрального местоимения он, хотя это ярко выраженные определительно-личные предложения (*не мог, зашагал, вышел, оцепенел*). Герой оказывается вне каких бы то ни было логик и пространств. Ожидание, предвкушение счастья обернулось оцепенением и крахом. Но не само счастье. Герой вновь оказывается в оксюморонной ситуации. Гибель надежды и счастья происходит только на внешнем уровне. Горбуня – только видимость трагедии. Именно её ущербность преодолевает, более того окончательно разрушает стереотипность и пошлость романного слова. *Её важные и длинные шаги* – подлинная, живая жизнь. Именно они позволяют герою, если и не дистанцироваться от опыта отчаяния, то увидеть его одновременно глазами и постороннего и переживающего. Но в тоже время счастье ведь действительно было пережито горбуном и его действительно нельзя отменить или изменить. Оно совершилось. Это и счастье все-таки полученного любовного признания, и счастье ожидания первого свидания, и счастье обретенной, своей, неотторжимой красоты, и счастье приобщения к тайне и опыту обычных человеческих чувств (*предвкушаем мы счастье*). Именно поэтому герой преодолевает свою убогость, зрелищную ущербность, социально-этическую заданность и предопределенность. Он прорывается в подлинный мир, который единственный «данный и неизменный властвует над человеком <...> Всякое знание о происходящем принадлежит не им [людям], а самому миру, в который они заброшены и который играет ими через свои непостижимые для них законы» [5, с.555]. Ведь действительно «беспощаден кто-то к человеку!» [4, с.534].

Цитированная литература

1. Бердяев Н. Кризис искусства. – М., 1990.
2. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. – СПб., 1997.
3. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М., 1991. – Т.4.
4. Бунин И. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1988. – Т.4.
5. Ходасевич Вл. Колебимый треножник. – М., 1991.

Анотація

В статті розглядаються особливості естетики аномальності на прикладі оповідання І.О.Буніна «Роман горбуна». Бунінський світ визначається як світ, який здійснює класичні та некласичні установи.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

Annotation

The paper is concerned with the peculiarities of the aesthetics of irregularity on the example of the story «The love affair of a humpback» by Bunin. The artistic world of the author is considered as the world answering both classical and non-classical purposes.

Статья поступила в редакцию 28.03.01

Рафеенко В.В.

ФЕНОМЕН СМЕРТИ КАК СПОСОБ ЗАВЕРШЕНИЯ МИРА. И.А.БУНИН. «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ», «КАВКАЗ»

*...возникает великая борьба в
человеке, борьба между его двумя
зрениями.*

Бунин И. А. «Освобождение Толстого»

ББК Ш40*011.5

В современном буниноведении существует точка зрения на мир «Темных аллей», как на «феноменальный мир страстного сознания, жизнь которого вся «под властью жажды женщины», мир человеческой души, пробуждаемый созерцанием, любованием и обладанием женщиной» [1, с.64]. В поле литературоведческого рассмотрения попадают прежде всего особенности поэтики и сюжетные основания рассказов, составляющих «Темные аллеи». Перечень любовных ситуаций, лексических и стилистических приемов, характер пейзажной и предметной фактуры получают самостоятельное значение, не всегда интегрированное в событие рассказа. Любовно-чувственный, символический, автобиографический, культурологический планы становятся ведущими и центральными.

При всей очевидной справедливости такой подход, на наш взгляд, в достаточной степени ограничивает смысловое поле воссоздаваемых автором и осознаваемых литературоведом эстетических объектов.

Бунин говорил о трагичности «Темных аллей». Действительно, уже в первом приближении видно: все совершающееся в рассказах взято контрапунктом в отношении к реальному протеканию жизни, и одним из самых главных, самых болезненных, но и самых глубинных, архитектурных оснований художественного бытия является феномен смерти.

В «Темных аллеях» смерть появляется не единожды. Причем особенностью «бунинской» смерти является то, что ее факт не есть факт по преимуществу сюжетный и эмпирический (кто-то жил и умер), «небытие» становится одним из ведущих принципов познания, построения, завершения мира, работающим по принципу апофатического мышления. Только в перспективе от

смерти, когда что-то или кто-то уже «не есть», чего-то уже знать нельзя, возможно говорение, повествование, собирание памяти воедино, как будто только смерть способна жизнь сделать живой, а память точной.

Смерть как значимое отсутствие чего-то или кого-то, является точкой пересечения, сопряжения, пресуществления фабульных и сюжетных мотивов в единое художественное событие. Она, с одной стороны, являясь фактом рассказываемого события, с другой, всегда сопряжена событию рассказывания. Более того, сюжет и фабула, «встречаясь» на общей территории смерти, и рождают собственно целое рассказов, единое целое «Темных аллей».

В рассказе «Кавказ» смерть явлена нам очевидно и недвусмысленно: муж героини в последнем абзаце после шартреза и шампанского кончает жизнь самоубийством. С этой смертью заканчивается повествование, но рассказ, как ни странно, только начинается...

Что имеется в виду?

Восстановив вкратце сюжет и фабулу рассказа, зададимся вопросом: какое событие нам представлено художественным целым рассказа? История краткой любовной связи? До некоторой степени, но муж неразъяснен, да и сама-то история без начала и внятного конца... История ревности? Но муж изображен только раз – на вокзале, и то согласно «мысленному» видению героя. Тогда что же?

Моментов рассказываемого события несколько и они практически совпадают с семиричным формальным членением «Кавказа». 1. Он приехал к Ней и они замыслили уехать. 2. Он мысленно видит, как ее провожает муж. 3. Они встречаются в купе. 4. На следующее утро они уже любовники. 5. Она посылает мужу из двух разных мест телеграммы. 6. Любовная идиллия. 7. Самоубийство. Однако прочитав их в порядке следования от начала к концу рассказа, убеждаемся, что совокупное целое рассказа не выводимо и не сводимо к ним. Всяческой попытке читательского сознания «завершить» художественное целое противостоит самоубийство, оборвавшее не только жизнь одного из героев, но и рассказ в его целом. Обратимся к нему.

Муж до самого последнего абзаца рассказа – «фон» любовной интриги. О нем говорит в начале героиня, подозревая в слежке и перлюстрации ее писем. Основания следующие: «Я думаю, что он на все способен при его жестоком, самолюбивом характере. Раз он мне прямо сказал: «Я ни перед чем не остановлюсь, защищая свою честь, честь мужа и офицера!» [2, с.256]. Здесь, несколько забега вперёд, отметим, что по меньшей мере странно подозревать «самолюбивую» натуру в защите своей чести не весьма честными путями. Создается смысловой зазор между речью мужа, воспроизводимой героиней, и ее видением его.

Далее. Дрянная московская погода. Герой едет на вокзал, замирая «от тревоги и холода», садится в поезд гораздо раньше, как было условлено, и

Раздел 3. Поэтика и история литературы

ждет. Раздается второй звонок, наконец-то появляется Она, сопровождаемая мужем. И здесь очень важно: «Я отшатнулся от окна, упал в угол дивана. Рядом был вагон второго класса – я мысленно видел, как он хозяйственно вошел в него вместе с нею, оглянулся, – хорошо ли устроил ее носильщик, – снял перчатку, снял картуз, целуясь с ней, крестя ее...» [2, с.257].

Герой, первый раз в жизни увидевший на мгновение мужа своей любовницы, оказывается в состоянии «мысленно видеть» самые незначительные подробности его жестов и поступков. Видеть же его прямо и реально он не в состоянии, он испуган.

И последний раз, примечательный во всех смыслах: «Он искал ее в Геленджике, в Гаграх, В Сочи. На другой день по приезде в Сочи купался утром в море, потом брился, надел чистое белье, белоснежный китель, позавтракал в своей гостинице на террасе ресторана, выпил бутылку шампанского, пил кофе с шартрезом, не спеша выкурил сигару. Возвратясь в свой номер, он лег на диван и выстрелил себе в виски из двух револьверов» [2, с. 259]. Заметьте, из двух (!).

Кажется, это может стронуть с места дело и следующий вопрос риторичен, но необходим: одного револьвера хватило бы для самоубийства или нет? К чему бы тут второй? Обычно в литературе одного бывает достаточно. Зачем же стрелять себе в виски из двух? И почему вообще у него их оказалось два?

Делаем небольшое усилие воображения в указанном направлении. Очевидной и оставленной за скобками (впрочем, достаточно прозрачными скобками) деталью вырисовывается в багаже «самолюбивого и жестокого» офицера, едущего на Кавказ в поисках жены и подозревающего недоброе, дуэльный набор. Он здесь «естественен» и уместен. (К тому же и Кавказ в русской литературной культуре место вполне «дуэльное»). Два револьвера, один из которых принадлежит противнику, сопернику, которого он никогда не видел.

Понимание этого заставляет в поисках целого «раскрутить» событие рассказывания в направлении от смерти к жизни, от конца к началу. Фабула и сюжет обрели и проявили в себе момент, во-первых, общий и равновеликий для них, а во-вторых, превышающий их фактические данности, момент, пресуществляющий форму и содержание в нераздельную смысловую плоть целого.

Фабула. Самоубийство «разрушает», изменяет внятные нам до этого свойства события рассказывания, ибо «я» рассказчика в последнем, седьмом фрагменте события рассказывания очевидно «присваивает» себе некую особую полноту знания свершившегося. Если до этого момента позиция «повествователь» и позиция «герой-любовник» были совмещены, то теперь происходит их распадение.

Попытаемся смоделировать алгоритм завершения художественного мира «Кавказа» с точки зрения события рассказывания, позволив себе описать вне-временное и внепространственное в причинно-следственных координатах.

Рассказчик жертвует укорененностью в событии рассказывания ради воплощения полноты рассказываемого события. Со смертью мужа, он, некоторым, не зависящим от него образом, теряет способность воображения в героя-любownika и слияния его видения со своим. Дистанция между рассказчиком и героями увеличивается. Дистанция между рассказчиком и автором сокращается. Рассказчик перестает «знать» Его и Ее. Его «выносит» за пределы художественного мира завершающегося эстетического события. Рождается повествователь, обретающий новую способность видеть ценою утраты права говорить. Автор совпадает с повествователем. Рассказ окончен.

Сюжет. Очевидно, что дуэльный набор в багаже сам по себе еще не повод стрелять в виски сразу из двух револьверов. Видимо, в таком необычном уходе из жизни зафиксирована последняя и решительная мысль, если угодно, видение, соприродное видению героя-любownika в купе поезда и видению женой своего мужа. (Избыточный и ущербный смысл последних двух порождает третье, точно «угадавшее» реальность, не известное нам, но окончательное. Кажется даже, что верно «видеть», в смысле присущего практически всем героям «Темных аллей» «двойного зрения», офицер смог, боясь не за себя, как наши герои, а за свои две чести – честь мужа и честь офицера.) Какая мысль, какое видение? Этого мы знать не можем.

Конечно, любые словесные интерпретации имеют право на существование в том смысле, что неизбежно выстраиваются в согласии с непознаваемым и невидимым для нас центром. Однако их недостаточность и ущербность проявляется в такой их множественности, когда каждая из них, претендуя на полноту знания, несет лишь часть названного художественным бытием смысла. Пользуясь правом интерпретации, мы, как читатели, автоматически «занимаем» смысловую форму видения гениально и внечеловечно предуготовленную нам самим рассказом, а именно смысловую форму ущербного и одностороннего видения Его и Ее, описанного выше.

Может быть так. Защищая «свою честь, честь мужа и офицера», герой своим поступком осуществляет, завершает и замыкает в себе и своей смерти как любовную, так и дуэльную ситуацию как таковые.

Любовную связь, так как она теперь невозможна. А дуэль...дуэль состоялась и это было последнее видение несчастного мужа. Причем оба дуэлянта в этой дуэли попали в цель.

Или так. Метафорически говоря, это не самоубийство, а убийство, где одним револьвером стреляла жена, а вторым ее любовник. Описываемое перед самоубийством счастье беглецов на лоне кавказской природы и есть то видение, которое пришло к офицеру утром в Сочи.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

Однако, более продуктивным видится отказ от знания там, где мы по определению знать ничего не можем. В данном случае, с точки зрения сюжета, это приводит нас к пониманию целого рассказа, как события утраты героями права на воображение. В их счастье (жизнь вдвоем) «вообразился» муж, отменив их отдельные «воображения»...

Говоря об авторе, рассказчике, героях, мы не можем позволить себе обойти вниманием читателя. Как описать его путь в художественном, эстетическом поле превращенных и воссоздаваемых форм и смыслов? Вероятно, вспомнив предыдущий пассаж. Читатель, воспринимая эстетическое событие как внеэмпирическую сумму фабульно-сюжетных и архитектурных превращений, ощущает «в себе» событие рассказа как событие утраты права на интерпретацию. (Или, если угодно, обретения права на немоту).

Итак. Феномен смерти в рассказе «работает» как явление более глубинного, чем сюжет и фабула, плана. Фабульно-сюжетные взаимодействия именно в перспективе «от смерти» определяют воссоздание и завершение художественного мира в смысловое целое эстетического события.

Характерное для «Темных аллей» «вспоминающее» повествование о событиях и людях, которых больше нет, взгляд на жизнь в перспективе от смерти, сам факт «небытия», незнания как способа завершения художественного мира, превышающего сюжетную и фабульную данности, заставляет выстраивать смысловое поле книги на несколько более высоком уровне, чем это принято в традиции рассмотрения «Темных аллей» как «энциклопедии» любви и эпохи.

Цитированная литература

1. Игорь Карпов. Проза Ивана Бунина (очерки авторства). Москва-Йошкар-Ола, 1996.
2. Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1987-1988. – Т.5.

Анотація

У дослідженні робиться спроба осмислення фабульно-сюжетної взаємодії в оповіданні «Кавказ» як аспекту, що визначає в перспективі «від смерті» відтворення й завершення художнього світу в єдине смислове ціле естетичного буття.

Annotation

In this investigation we try to comprehend story-and-subject interactions in the novel «The Caucasus» as an aspect determining recreation and completion of the world of belles-letters in the indivisible semantic unity of the esthetic existence in «from the death» perspective.

Статья поступила в редакцию 20.03.01

Московкина И.И.

ГАРШИНСКИЕ МОТИВЫ В «МОИХ ЗАПИСКАХ» Л.АНДРЕЕВА

ББК Ш*43(Рос)

«**М**ои записки» (1908) – одно из самых загадочных произведений Л. Андреева. Пытаясь разгадать этот «художественный ребус» [1], современники истолковывали «Мои записки» то как мастерски написанную психопатологическую картину, то, напротив, как неудачное решение психологической проблемы, то, наконец, как оригинальную разработку центральных нравственно-философских проблем андреевского творчества [2]. Все это удивительно напоминает ситуацию, возникшую после публикации «Красного цветка» В. Гаршина [3, с.56-58]. Но если гаршинская новелла сегодня всесторонне изучена и признана пиком творчества писателя, то «Мои записки» до сих пор остаются «ребусом», порождающим самые различные, зачастую взаимоисключающие интерпретации. Между тем, исследование гаршинского дискурса в «Моих записках», который включает в себя мотивы не только «Красного цветка», но и «Attalea grisea», «Сказания о гордом Аггее», «Художников», «Надежды Николаевны», «Ночи», «Происшествия» и др., оказывается довольно продуктивным подходом к интерпретации андреевской повести.

То, что Андреев считал Гаршина одним из своих учителей, – факт общеизвестный и давно уже не требующий доказательств. Исследователями отмечено сходство трагического мировосприятия этих писателей, их сосредоточенность на острых социально-нравственных проблемах, развитие Андреевым гаршинской поэтики «морального шока», лиро-эпическая, символически-многозначная структура их прозы [4, 5]. При этом в сферу внимания ученых прежде всего попали произведения военного цикла Гаршина («Четыре дня», «Трус», «Очень коротенький роман», «Из воспоминаний рядового Иванова») и повесть Андреева «Красный смех». В последнее время обозначилась и начала исследоваться проблема специфики гаршинской и андреевской иронии в структуре их трагической и «смеховой» прозы [6].

Взаимосвязь «Моих записок» с личностью и творчеством Л.Толстого и Гаршина впервые была отмечена В.И.Беззубовым [7] и Л.А. Иезуитовой [5], но истолкована в духе отечественного литературоведения 1960-х годов, только начинавшего «реабилитацию» Андреева. С их точки зрения, сначала (1891-1897 гг.) Андреев учился у Гаршина, а затем (с 1898-1901 гг.) перешел к критическому переосмыслению гаршинских идей. Поэтому «злая сатира «Моих записок» была направлена не только против автора теории непротивления злу насилием, но и против его последователей,

Раздел 3. Поэтика и история литературы

в частности против Гаршина, пытавшегося найти положительную программу в учении Л. Толстого» [5, с.106].

Л. Силард вскоре оспорила правомерность выдвижения в качестве прототипа героя «Моих записок» Л. Толстого, тем самым косвенно «реабилитировав» и Гаршина. Эту роль исследовательница отвела М. Горькому и А. Луначарскому периода их увлечения богостроительством и «махистским позитивизмом» [2, 8, 9]. Н.П.Генералова, в свою очередь, вступила в полемику с Л. Силард, защищая Горького и Луначарского, полагая, что Андреев писал пародию не на *личности*, а на *идею*, на *позитивизм* как таковой с его оправданием существовавшего порядка вещей и утверждением целесообразности всего сущего. Такому взгляду на мир противопоставлялась якобы вполне революционная позиция Горького и его соратников. С точки зрения Н.П.Генераловой, Андреева и Горького «развело» разное понимание бунтарства: для Горького «проблема бунта приобрела отчетливо выраженный социальный характер, а для Андреева окончательно оформилась в качестве экзистенциального центра человеческого бытия» [10, с.184]. В духе времени исследовательница первое оценила со знаком «плюс», а второе со знаком «минус». Более того, в соответствии с господствовавшими тогда представлениями, Н.П.Генералова полагала, что после революции 1905 года (начиная с 1907-1908 гг.) в умонастроении и творчестве Андреева окончательно определился «поворот в сторону пессимизма в осмыслении *личной* трагедии оторванного от общества человека, оставшегося один на один со своими неразрешенными и неразрешимыми проблемами», что в свою очередь, повлекло за собой «значительные изменения в области поэтики андреевского творчества» [10, с.185]. Поэтому, с ее точки зрения, изучение проблематики и образной системы «Моих записок» дает возможность проникнуть в творческую лабораторию писателя эпохи реакции.

Затем слово в дискуссии о «Моих записках» вновь перешло к Л.А. Иезуитовой, которая в докладе на конференции (Орел, 1986 г.) существенно изменила ракурс рассмотрения «Моих записок». Достаточно убедительно они были истолкованы как трагический гротеск, в котором в обобщенно-стилизованном виде представлен жанр «записок» бывших политзаключенных разных «мастей», широко распространенный в 1890-1900-х годах, а черты их авторов («дедушек») были обобщены в образе главного героя-рассказчика. Последний эволюционировал от бунта против миропорядка до его абсолютного оправдания и принятия. Обе тенденции в учении андреевского «дедушки» доведены до их логического предела и представлены как абсурд и «арифметики» революции, и философии ложного оптимизма. К этому следует добавить взгляд Л.А.Иезуитовой на «Мои записки» как на своеобразную вариацию мотивов «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского и его собственной повести «Мысль» [11].

История осмысления «Моих записок» обнаруживает любопытную логику развития исследовательской мысли: от выявления конкретных прототипов и идей ученые перешли к уяснению специфики художественно-обобщающей природы «Моих записок» и их важной («поворотной») роли в творчестве Андреева. Если отбросить (вполне объяснимые временем) излишне социологизированные и негативные оценки того и другого, то следующий шаг на пути интерпретации «Моих записок», видимо, должен быть сделан в том же направлении.

Сегодня становится все более очевидным, что Андреев с самого начала своего творческого пути не столько «развивал традиции» реалистической прозы XIX века, в том числе и гаршинской, сколько в духе модернизма рубежа веков свободно оперировал ее образами, мотивами, проблемами, жанровыми формами и т.п. как объектом осмысления и строительным материалом для собственных художественно-философских сочинений, отличающихся гротесково-символической и повышенно экспрессивной природой. Такую же функцию выполняли и мотивы гаршинской прозы. Рассеянные в раннем творчестве Андреева, они действительно впервые сконцентрировались «Красном смехе» (1904), а затем в еще большей степени – в «Моих записках» (1908).

В повести Андреева, прежде всего, обнаруживаются все основные мотивы «Красного цветка». Правда, при этом они претерпевают разительные метаморфозы. Гаршинские мотивы *мира как тюрьмы и оконной решетки* как символа *несвободы* в андреевской повести, представленные в аспекте героя-рассказчика, сначала функционируют в таком же значении (первое время после ареста «дедушка» мечтает о свободе), а затем парадоксально превращаются в символы гармонии и упорядоченности микрокосма человеческой души и макрокосма его образа жизни, бытия. Сопрягаясь, оба мотива составляют основу формулы и концепции «железной решетки», выстраданной «дедушкой» – ученым (доктором математики) и философом. По его признанию, *«погасив все надежды, сознание невозможности бегства раз и навсегда погасило мучительную тревогу и освободило от рабства мой ум, уже и тогда склонный к возвышенному созерцанию и радостям математики»* [12, с.123]. После этого он *«почувствовал нежность к решетке, нежную благодарность, почти любовь»*, которая *«вдруг явила собой образец глубочайшей целесообразности, красоты, благородства и силы. Схватив в свои железные квадраты бесконечное, она застыла в холодном и гордом покое, пугая людей темных, давая пищу для размышления людям рассудительным и восхищая мудреца!»* [12, с.124-125]. В итоге герой приходит к заключению, *«что и вся наша тюрьма построена по крайней мере целесообразному плану, вызывающему восторг своей законченностью»* [12, с.125]. С этого времени «дедушка» все усилия своей души и ума при-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

кладывает к усовершенствованию устройства и распорядка тюрьмы (изобретает окошко для наблюдения за узниками, помогает умирять в духе формулы «железной решетки» заключенных и т.п.). Более того, он читает проповеди на эту тему «прихожанам» (посетителям тюрьмы – обывателям, падким на сенсационное превращение злодея (убившего отца, сестру и брата) в ясновидца и пророка. После выхода на свободу, герой отказывается от роли «учителя жизни» и от живой жизни вне «железной решетки» и строит себе частную тюрьму. Таковы метаморфозы гаршинских мотивов *преодоления решетки и стены, устремленности к небу и звездам, разрушения тюрьмы для всех живущих на земле ценой собственной жизни: «распадутся железные решетки, все эти заточенные выйдут отсюда и помчатся во все концы земли, и весь мир содрогнется, сбросит с себя ветхую оболочку и явится в новой чудной красоте»* [13, с.193]. Поэтому если *красная стена* (лечебницы у Гаршина и тюрьмы у Андреева) гаршинским героем воспринимается как *застенки инквизиции* или *«самый ад»* [13, с.186], то для андреевского героя становится воплощением и символом *красоты мира: «Пустынное поле, поросшее бурьяном, лишенное всякого эха, глухим ковром подходит к самой ограде нашей тюрьмы, величавые очертания которой покоряют мое воображение и мою мысль. Когда озаряет ее прощальными лучами, угасая, дневное светило и, вся в красном, как царица, ... она молчаливо и гордо поднимается над равниной... При закате солнца наша тюрьма прекрасна»* [12, с.182].

В очерченных рамках художественного мира «Моих записок» своеобразно варьируются гаршинские мотивы *безумия, избранничества и преступления*. Источником сюжетной динамики в «Красном цветке» является *безумие* гаршинского героя, которое, как уже давно показали исследователи, коренилось в мире, где царит зло. Осознав свое *избранничество*, *безумец* решается на *преступление*, – нарушая правила внутреннего распорядка лечебницы (читай – мироустройства), он срывает цветы с клумбы, обманывает сторожа, покидает пределы палаты и т.п. В «Моих записках» импульсом к развитию сюжета становится страшное *преступление* героя против законов человечности и общества (убийство самых близких ему людей), видимо, сопоставимое с идеологическим убийством доктора Керженцева в «Мысли», совершенного во имя утверждения своего *избранничества*. *Безумие* же «дедушки» – следствие его эгоцентризма (*избранничества*) и *преступления*, единственный в создавшемся положении способ сохранить иллюзию исключительности своего Я.

Однако при всей разнонаправленности движения названных мотивов в произведениях Гаршина и Андреева, в логике их развития гораздо больше общего, чем кажется на первый взгляд. Мотив *избранничества* в «Красном цветке» сопрягается с мотивом *самопожертвования* во имя уничтожения зла в мире. При этом, как показали исследователи [14], образ безумца мифологи-

зируется, становится изоморфным образу Аримана (за которого он принимает цветок мака) и именно в таком качестве герой вступает в борьбу с Богом зла. В его «свите» – Георгий Победоносец и мифологизированный образ Царя-преобразователя Петра Первого. У Андреева же безумец, возомнил себя проповедником, возвещающим истину «священной железной решетки», которая якобы спасет человечество. На этом этапе его образ тоже мифологизируется, особенно во время и после сцены воображаемого разговора героя с Дьяволом (с собственным портретом, обнажающим его преступно-демоническую суть) и Христом (изображенным на распятии, висящем на стене рядом с портретом). Безумец уравнивает себя с этими «персонажами» и отождествляет то с тем, то с другим, то гротесково сопрягает оба эти лика. Подобные метаморфозы уже были характерны для главных героев написанных незадолго до «Моих записок» повестей Андреева – «Жизни Василия Фивейского» (1904) и «Иуды Искарюта» (1907), а затем стали обычными, вплоть до «Дневника Сатаны» (1919).

На этом превращения андреевского безумца не заканчиваются. В отличие от гаршинского, он отказывается не только от бунта, но, вроде бы, и от проповеди добытой им истины. Презрев человечество, он отгораживается ото всех *стенами и решетками* собственноручно построенной тюрьмы, пытается гармонизировать свою жизнь в соответствии с открытой формулой. Однако в последнем фрагменте «записок» безумца неожиданно звучит тоска о настоящей тюрьме (*нокое*): «я с тоскою, как влюбленный, шлю ей мои жалобы и вздохи и нежные укоризны и клятвы ей, моей любви, моей мечте, моей горькой и последней муке» [12, с.183]. Такой финал, наряду с другими («смеховыми») приемами дискредитации теории безумца, охарактеризованными исследователями [10, 11, 2, 8, 9], обнаруживают самообман создателя концепции «железной решетки». Да и сам факт написания и обнародования «записок» – это попытка выхода за границы своего Я. Так, осуществив с гаршинскими мотивами ряд удивительных метаморфоз, вплоть до превращения их в свою противоположность, Андреев вернулся к центральному мотиву «Красного цветка» – к утверждению необходимости *разрушения стен и решеток*.

Глубинная взаимосвязь между художественными мирами «Красного цветка» и «Моих записок» обнаруживается и в том, что в обоих произведениях сходный пространственный континуум. Тюрьма и сумасшедший дом символизируют такую модель мироустройства, в которой есть общепринятый, ритуализированный, распорядок дня (нарушаемый героем-бунтарем Гаршина и поддерживаемый героем Андреева). Во главе этих Домов стоят мудрые господа – директор тюрьмы и доктор в золотых очках. Последнего гаршинский безумец прямо упрекает в том, что он тюремщик, заперший всех обитателей лечебницы: «Зачем вы собрали эту толпу не-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

счастливых и держите ее здесь?» [13, с.188]. Видимо поэтому символично-многозначная природа гаршинских мотивов довольно легко поддалась такой парадоксальной трансформации в повести Андреева.

Не менее интересны результаты рассмотрения ретроспективной проекции [15, с.274-303] андреевских мотивов на художественную ткань «Красного цветка». Оказывается, что позиция гаршинского безумца не так уж полярна формуле «железной решетки». Достаточно вспомнить первый разговор безумца с доктором, где он провозглашает: *«Мне все равно: я все понимаю и спокоен ... Человеку, который достиг того, что в душе его есть великая мысль, общая мысль, ему все равно, где жить, что чувствовать. Даже жить и не жить...»*

– И у меня она есть! – воскликнул больной. – И когда я нашел ее, я почувствовал себя переродившимся. Чувства стали острее, мозг работает, как никогда ... Я достиг реально того, что выработано философией. Я переживаю самим собою великие идеи о том, что пространство и время – суть фикции ... И поэтому мне все равно, держите ли вы меня здесь или отпустите на волю, свободен я или связан...» [13, с.188-189]. И еще одно высказывание гаршинского безумца: *« – Это мир, микрокосм. На одном конце щелочи, на другом – кислоты... Таково равновесие и мира, в котором нейтрализуются противоположные начала»* [13, с.189].

Как показало исследование «Красного цветка» в контексте научных и философских взглядов 1880-х годов [14], изложенная концепция соотносима с господствовавшей тогда теорией «динамического равновесия»: «Фактически мир «Красного цветка» устроен по правилам позитивистской метафизики, хорошо известной Гаршину по популярным очеркам А.Я. Герда (см., например, его «Краткий курс естествознания», перевод «Оснований биологии» Г. Спенсера), по специальным разборам в «Отечественных записках». Напомним также, что отношение к «позитивной науке» – сквозная тема переписки Гаршина с естествовником А.И. Гердом, В.А. Фаусеком, В.М. Латкиным, Н.С. Дрентельном» [14, с.41].

Еще раз позитивистская концепция «динамического равновесия» оказалась в центре внимания на рубеже XIX и XX веков: «Страдание есть нечто первоначальное, писал А.В.Луначарский, – именно нарушение равновесия, наслаждение же – нечто производное, что может иметь место лишь при восстановлении нарушенного равновесия, то есть как прекращения страдания». На фоне дискуссий конца XIX века положение Луначарского может показаться своеобразным философским итогом, но в действительности оно лишь намечало комплекс гносеологических вопросов» [14, с.39]. Это замечание исследователей «Красного цветка» прямо возвращает нас к попыткам обнаружения прототипов «Моих записок», но не для того, чтобы остановиться на Луначарском, а чтобы подчеркнуть общее основание теорий гаршинского и андреевского безумцев. Правда, форма реализации их

теоретических посылок оказалась настолько различной, что они стали казаться абсолютными антиподами. В соответствии с научными представлениями 1880-х годов, гаршинский безумец, вступая в борьбу с Ариманом, временно нарушал равновесие в мироздании, чтобы, уничтожив зло, ценой принесенной жертвы, вернуть его к равновесию, но уже в новом качестве – «в новой чудной красоте» [13, с.193]. Андреевский же герой средством гармонизации, «уравновешивания» миропорядка выбирает проповедь и «записки». Но, говоря гаршинскими словами из новеллы «Художники», ни тот ни другой, на самом деле, «не преуспел». Гаршинский безумец с выражением «горделивого счастья на лице» [13, с.199] оказался в могиле, так ничего и не изменив в мире, а андреевский «дедушка» не только не гармонизировал мироустройство, но так и не обрел истинного душевного покоя. О нем безумец лишь тоскует и мечтает, глядя на настоящую тюрьму во время прогулок, разрешенных ему в его собственной тюрьме, имитирующей «величавое здание» с красной стеной.

Сходные метаморфозы претерпели в «Моих записках» мотивы «Attalea pincipers» – оранжереи-тюрьмы; железной решетки; ученого доктора, директора ботанического сада – тюремщика; стремления к свободе, бунта и разочарования в его результатах; мотив высокого неба – символа свободы и др. В повесть Андреева, видимо, также вошли мотивы «Сказания о гордом Аггее» (гордости-избранничества, преступления и наказания, «прозрения» и смирения и др.). Не менее важную роль в ней играют и гаршинские мотивы, связанные с коллизией художников («Художники», «Надежда Николаевна»), соотносимые с историей андреевского художника К. – оппонента идеолога «железной решетки», «разрушившего» стены тюрьмы ценой самоубийства. Эти мотивы, в свою очередь, ассоциировались с новеллами Гаршина «Происшествие» и «Ночь». Видимо, можно обнаружить и другие устойчивые гаршинские мотивы, служащие интертекстом для «Моих записок».

Как было показано, все гаршинские мотивы самым парадоксальным образом трансформировались, синтезировались и порождали соотносимые с ними, но оригинально истолкованные мотивы «Моих записок», а в конечном счете генетически взаимосвязанные, но оригинальные художественные конструкции и авторские концепции. Даже если бы интертекст «Моих записок» ограничился только гаршинским художественным миром, то он все равно обеспечил бы андреевской повести высокий уровень обобщения, так как гаршинские мотивы уже были символично-многозначными. Но на самом деле интертекст «Моих записок» гораздо шире, так как включает в себя мотивы произведений Достоевского (от «Записок из мертвого дома» и «Записок из подполья» до его романов и новелл), позднего Л. Толстого («Отца Сергия», «Крейцеровой сонаты», «Воскресения», его публицистики 1880-90-х годов), Чехова («Палаты № 6», «Человека в футляре», «Черного монаха» и др.), а

Раздел 3. Поэтика и история литературы

также современников Андреева – «Христа и Антихриста» Мережковского, «Мелкого беса» Сологуба, почти всего набора мотивов лирики раннего символизма [16] и др. Обозначенная проблема требует специального исследования, но и при первом взгляде на «Мои записки» в соотнесении с таким интертекстом андреевская повесть вовсе не выглядит из ряда вон выходящим «художественным ребусом». Напротив, становится очевидным, что она построена по законам модернизма «серебряного века» русской литературы, одним из создателей которого был Андреев.

«Мои записки», подобно «Красному цветку» Гаршина, знаменовали достижение Андреевым высокого уровня мастерства и были «поворотом» к созданию обобщенно-символических, гротесковых художественных форм и в прозе, и в драме. Одновременно с «Моими записками» и после них Андреев создал такие условные драмы, как «Царь Голод» (1908), «Черные маски» (1908), «Анатэма» (1909), «Оксан» (1910) и др., романы-мифы «Сашка Жегулев» (1911) и «Дневник Сатаны» (1919). «Мои анекдоты» (1915) (которые, по замыслу Андреева, являлись как бы продолжением и комментарием к повести «Мои записки») и «Сказочки не совсем для детей» (1907-1913), кроме того, обнаруживают «поворотную» роль «Моих записок» на пути создания его иронической прозы и заставляют еще раз вспомнить про гаршинский дискурс в ней. Ведь структура «Красного цветка» и большинства зрелых новелл и «сказочек» Гаршина включает в себя постоянное взаимодействие трагического и иронического углов зрения на изображаемое [6]. Адогматизм художественного мышления Андреева тоже генетически связан с гаршинским. Андреев, подобно Гаршину, писал не памфлеты на собратьев по перу или их идеи, а художественно-философские, иронические, гротесково-символические повести, новеллы, сказочки и анекдоты про метаморфозы и парадоксы «общих идей» и универсальных «формул», в которые люди пытаются втискивать живую жизнь. «Учитель» и «ученик» в предельно заостренной форме ставили вечно злободневные вопросы Жизни Человека, которые тревожат и современных читателей. Памфлетное начало – лишь одна из составляющих прозы Андреева, в том числе и «Моих записок», не исчерпывающая их содержания. Проблема же прототипов, видимо, окончательно отошла в сферу интересов историков литературы и истории общественной мысли.

Цитированная литература

1. Измайлов А. Художественный ребус: (Новая повесть Л. Андреева «Мои записки») // Русское слово. – 1908. – 23 окт. (№ 246).
2. Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева: К вопросу об истории оценок и полемической направленности повести // Studia Slavica Hungaricae. – 1972. – Т.18.
3. Бялый Г.А.. Всеволод Михайлович Гаршин. – М., 1955.

Литературоведческий сборник

4. Вацлавик А. К развитию русской психологической прозы: В. Гаршин – Л. Андреев – И. Бабель // Литературное наследие прошлого и современные славянские литературы: Acta Universitatis Palacinae Olomucensis. Fac. Philosophica. 43. Philologica. 23, 1967.
5. Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и Вс. Гаршин // Вестник Ленингр. ун-та. – 1964. – № 8: Сер. ист. яз. и лит. – Вып. 2.
6. Moskovkina I. Irony and Humor in the Prose of Vsevolod Garshin and Leonid Andreev // Всеволод Михайлович Гаршин на рубеже веков: Международный сб.: В 3-х т. – Oxford: Northgate Press. – 1999. – Т. II.
7. Беззубов В.И. Л. Толстой и Л. Андреев // Учен. зап. Тартуск. ун-та. – 1961. – Вып. 104.
8. Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева: Метафоры русского позитивизма в зеркале литературной пародии // Studia Slavica Hungaricae. – 1974. – Т. 20.
9. Силард Л. «Мои записки» Л. Андреева: Великий Инквизитор Л. Андреева, или «Душегрейка новейшего уныния» // Studia Slavica Hungaricae. – 1974. – Т. 20.
10. Генералова Н.П. «Мои записки» Леонида Андреева (К вопросу об идейной проблематике повести) // Русская литература. – 1986.
11. Иезуитова Л.А. «Преступление и наказание» в творчестве Л. Андреева («Мысль» и «Мои записки») // Метод и мастерство. – Вып. 1: Русская литература. – Вологда, 1970.
12. Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6-ти т. – М., 1994. – Т. 3.
13. Гаршин В.М. Сочинения. – М., 1955.
14. Милюков Ю.Г., Генри П., Ярвуд Э., Кошелев С. Поэтика В.М. Гаршина. – Челябинск, 1990.
15. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе: Очерки по русской литературе XX века. – М., 1993.
16. Ханзен-Леве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб., 1999.

Анотація

В статті розглянуто розвиток і трансформацію гаршинських мотивів («Червоної квітки», «Attalea princeps», «Ночі» та ін.) у повісті Л. Андреева «Мої записки» (1908).

Annotation

The article deals with the development and transformation of Garshin's motives («Red Flower», «Attalea princeps», «Nights» etc.) in the long story by L. Andreev «My Notes» (1908).

Статья поступила в редакцию 01.03.01

Лысенко Н.Р.

«МИФОЛОГИЧЕСКОЕ СЛОВО» В РАННИХ ПОЭМАХ
В.МАЯКОВСКОГО

ББК Ш40*001.91

Художественная структура – сколок структуры тех закономерностей общего движения и развития, по которым, сменяя геологические эры и исторические эпохи, следующие друг за другом социальные системы, движутся и космос, и история, и развитие человеческого общества.

С.М.Эйзенштейн

В настоящее время нет необходимости доказывать, что одной из важных проблем современного литературоведения является изучение творчества отдельных писателей в соотнесенности с традицией, которая, складываясь в опытах прошлого, становилась импульсом творческих исканий для последующих этапов развития литературы.

В литературе, как и в природе, действует закон, согласно которому ничего не возникает из ничего: любая художественная форма существует на фоне традиций любое поэтическое высказывание аккумулирует в себе достижения прошлого, ибо формы эстетического освоения мира во все времена едины, но многообразны. Одним из самых мощных фондов, хранящих сокровища традиции, является мифология, которая в каждой европейской культуре представлена преимущественно двумя пластами: языческим и христианским.

Сегодня мы по-новому смотрим на христианское наследие, и в этом свете по-иному предстает перед нами история европейской культуры, становится традиционным положение о том, что европейская культура имеет два основных истока – античность и христианство. (Эту мысль последовательно отстаивает С.Аверинцев в книге «Риторика и истоки европейской литературной традиции» (М., 1995).

Отдельно следует упомянуть о Библии как культурном феномене, с которым уже более двух тысяч лет ведется диалог. Развитие европейской культуры как бы скорректировано символическим пространством Библии – этого неиссякаемого кладезя архетипов, тем, мотивов, идей, образов, символов. Посредством обращения к семантически неисчерпаемой Библии литература приобщает смысл художественного произведения к сакральному бытию вообще.

Творчество В.Маяковского представляет собой сложнейшее семантическое и структурное образование: включение в систему X семантики и структуры У обусловлено потребностью все большего расширения воз-

возможностей высказывания, в данном случае типов поэтического сообщения. С помощью взаимодействия различных форм создается сложнейшая семантическая ткань, образующая лирическую систему В.Маяковского.

Близкий к футуристам В.Маяковский, провозгласивший в тезисах доклада «О новейшей русской поэзии» «связь нашей поэзии с мифом», на практике вводит в свои произведения описание действительности с широким использованием мифологизмов, архаически-культурных элементов, сталкивает быт и мифологию, условно-поэтические и бытовые (реальные) подробности, тем самым вводя лирическое «я» в контекст культуры. Учитывая роль мифа в генезисе словесного искусства, их общую метафорическую, образную, символическую природу, отмечаем, что в поэтической системе В.Маяковского миф является источником отдельных образов и питательной почвой мифологической интуиции автора. Ориентация на мифологическое мышление, включающая на равных основаниях языческие (в широком смысле слова) и «христианские» элементы, расширяет границы поэтического моделирования действительности.

Одной из первых О.Фрейденберг отметила, что поскольку лирика существует на уровне сознания, постольку она ближе всего (в своих истоках) к мифологии. Ее тип видения мира – синкретический; тождество и подобие; антиномичность – ее черты. Из деталей, из обрывков, обломков лирической ситуации, из состояний гиперболизации состоит ее космогония. Любовь выступает в этом плане в роли характеристики мира. И всякое лирическое стихотворение – часть мира, состоящего из множества элементов. О.Фрейденберг глубоко убеждена в том, что лирика должна исследоваться на уровне сознания, а не сюжета. В стихотворениях, считает она, мы имеем дело не с обломками сюжета, а с особым типом мышления, в котором мотив выступает звеном цепи поэтической мысли, но цепь эта никогда не выстраивается в сюжет (систему ситуаций).

Вслед за многими исследователями мы будем понимать под мифологическим сознанием такое, которое порождает мифологическое описание. Говоря же о мифе или мифологизации, мы будем иметь в виду миф как феномен сознания, а не миф как специальный повествовательный текст или как структуру сюжетов. (Понятно, что «чистая» модель мифологического мышления не может, в принципе, наблюдаться как по хронологическим соображениям, так и по невозможности вступления с нею в контакт, и единственным инструментом «оживления» является реконструкция). Отметим также, что миф проникает в художественные литературные тексты чаще всего не прямо, а «в виде неосознанных; утративших первоначальное значение обломков, незаметных для самого автора и оживающих лишь под рукой исследователя» (Ю.Лотман). Мифологическая традиция мыслится чаще всего как один из конструктивных материалов поэзии; то же наблюдаем и у Маяковского.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

Мифология по структуре и по значению синкретична. За понятием «синкретизм» стоит не что иное, как целостность (единство) бытия, быта, идеологии. В древности грани между жанром жизни, быта и жанром их познания только возникали, они легко переливались друг в друга. В поэмах В.Маяковского наблюдаем подобную установку автора на всеохватность и действенность лирического слова, на сосредоточение в лирическом «я» мира в его многообразии и – шире – космоса.

Мифологическое пространство всегда конечно, ограничено, невелико и замкнуто, хотя в самом мифе речь может идти при этом о масштабах космических. В «Про это» пространство также замкнуто авторским «я» и одновременно очень широко – от московской квартиры до Монмартра – Ледовитого океана – космоса – Вселенной. В этом многоуровневом пространстве лирический герой перемещается совершенно свободно, но мотивированно.

Сюжет мифа как текста весьма часто основывается на пересечении героем границы «тесного» замкнутого пространства и перехода его во внешний безграничный мир. Лирический герой В.Маяковского, для которого его «я» мало, также живет в мире свободного перемещения. Более того – лирическое время героя включает в себя социальный и эмоциональный опыт древнейших состояний человека (медведь как пра-человек); герой способен перешагнуть свое время и заглянуть в будущее.

Лирический герой в «Про это» хочет ни много ни мало – «чтоб мог в родне отныне стать отец, по крайней мере, миром, землей, по крайней мере, – мать». Как и в мифологическом мировоззрении космологического периода, в данном случае необходимо исходить из тождества (или, по крайней мере, связанности) макро- и микрокосма, природы и человека. Лирический герой, земля-мать, мир-отец, Большая Медведица, принявшая лирического героя как брата, – все эти образы связываются в сознании воспринимающего в единое целое, объединенное на основании «родственных уз» – уз, которые – в русле мифопоэтической традиции – являются священными, нерасторжимыми, архиценностными, сакрализованными.

Следует особо остановиться на вопросе о традициях христианской мифологии и библейско-евангелических образах в связи с молитвенно-исповедальческой установкой поэм Маяковского.

Обращает на себя внимание тот факт, что лирический герой в поэтической системе Маяковского определенным образом соотношен с Богом или другими мифологическими библейско-евангелическими персонажами и их функциями. Так, в поэме «Флейта-позвоночник» он, «чудотворец всего, что празднично», сравнивает себя с апостолом: «любовь мою, как апостол во время оно, по тысячу тысяч разнесу дорог». В «Облаке в штанах» лирический герой выступает то как «сегодняшнего дня крикогубый Заратустра», который «проповедует, мечась и стенья», то как «самый красивый

из всех... сыновей» богоматери, то как «в самом обыкновенном Евангелии тринадцатый апостол», то как «тоже ангел, я был им».

Лирический герой Маяковского напоминает пророка и предтечу Иоанна Крестителя:

вижу идущего через горы времени,
которого не видит никто.
Где глаз людей обрывается куцый,
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.
А я у вас – его предтеча.

«Облако в штанах»

Взыскуя справедливости, он уподобляется и библейскому Иову. «В «Облаке в штанах», как последний пророк в преддверии Пришествия, поэт проклинает, беснуется, накликает гибель на современный Вавилон», замечает В.Альфонсов [1, с.245]. М.Горький проводит сравнение с пророком Исайей: «У этого – темперамент пророка Исаяи. И по стилю похож. «Слушайте, небеса! Внимай, земля! Чем не Маяковский».

Наконец, лирический герой в одной из своих ипостасей – это сам «голгофник оплеванный»:

«я – где боль, везде:
на каждой капле слезовой течи
распял себя на кресте».

«Распни, распни его», – кричали лирическому герою как спасителю. Характерно, что на протяжении всего творчества Маяковского поэт у него всегда обладает пророческим даром и подвижнической судьбой. Как и вышеназванные мифологические герои, лирический герой Маяковского самоотвержен в своей любви к людям, жертвенен, непримирим до иступления.

Показательно и то, что жизнь лирического героя в поэме «Про это» очень значима: она становится системой отсчета, шкалой всех ценностей, началом бытия, точкой опоры, а сам лирический герой – своеобразным демиургом. Его «я» вырастает до космических масштабов. «Вера и самодостаточность одного сознания во всех сферах идеологической жизни не есть теория, созданная кем или другим мыслителем, нет – это глубокая структурная особенность идеологического творчества нового времени, определяющая все его внешние и внутренние формы», – писал М.Бахтин [2, с.63]. Такая «вера в самодостаточность одного сознания» уходит своими корнями в мифопоэтическую традицию, где герой – демиург, творец и создатель, подобно автору лирического произведения. По глубокому замечанию Г.Гачева, «поэт делает из себя образцового всечеловека и из каждого своего чувства создает норму; авторитет, убирает себя лучшими цветами как жертвенного агнца. И вот перед нами уже не живой че-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

ловек (мысль, переживание), а ряженный, созданный образ, бог; и поэт уже чувствует ответственность перед этим создающимся из него образом и старается жить верно ему» [3, с.194].

Обращает на себя внимание тот факт, что в поэме Маяковского «Облако в штанах» у лирического героя полностью отсутствует всякое религиозно-христианское чувство смирения, но ярко выражено самоуверенное «человекопоклонство». Недвусмысленно выражено отношение героя к Богу:

Я думал – ты всесильный божище,
а ты недоучка, крохотный божик.
Видишь, я нагибаюсь,
из-за голенища
достаю сапожный ножик.

.....

Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою
отсюда до Аляски!

Лирический герой «Облака в штанах» не нуждается в милостях свыше:

Их ли смиренно просить:

«Помоги мне!»

Молить о гимне,

об оратории!

Мы сами творцы в горящем гимне –
шуме фабрики и лаборатории.

.....

Жилы и мускулы – молитв верней.

Нам ли вымаливать милостей времени!

Мы –

каждый –

держим в своей пятерне

миров приводные ремни!

В «Про это» лирический герой не хочет «христарадничать, моля», а в поэме «Флейта-позвоночник» он обращается с просьбой – мольбой к Богу – «небесному Гофману» и «всевышнему инквизитору» с оговоркой «если правда, что ты есть, боже».

Маяковский новаторски использует библейский материал, христианскую символику не в непосредственной связи с формами религиозного сознания, как это было свойственно, например, литературе средневековья, а с опорой в первую очередь на содержательные возможности древней формы, когда Бог внеэтичен (в религии же за божеством обязательно закреплены лишь положительные качества). У Маяковского правый человек вступает в конфликт с неправым Богом, – проклятья, хула, инвектива, брань здесь становятся уместными. Но если средневековая литература давала пример народного переосмысления христианства или же, наоборот,

пример переработки фольклорно-языческих представлений в духе христианства, то в творчестве Маяковского как представителя искусства нового времени мы находим еще более свободное, многообразное и живое использование и переосмысление заимствований из мифа. При этом автор не только сохраняет элементы, сложившиеся в процессе художественного развития, но всегда несколько преобразовывает представление об уже сложившемся типе, как бы слегка «реконструируя» его.

Как видим, религиозное обрамление носит здесь чисто условный характер. Хотя в поэмах отражены религиозные понятия и образы, они трактуются вопреки религиозной идеологии, в преодолении ее. Если религиозное сознание лишь иллюстрирует определенный канонический идеал, то художественное сознание Маяковского стимулируется его идеалом, определяемым конкретным сегодняшним и завтрашним днем. Художественная практика Маяковского оказывается невосприимчивой для религиозного мировоззрения. Художественная ценность произведений достигается путем вольного метафорического использования мифопоэтических образов, нередко в отталкивании от них, но никак не посредством использования религиозных идеологем.

Когда речь идет о библейско-евангелических традициях у Маяковского, мы имеем в виду прежде всего общечеловеческие гуманистические идеалы, во многом обусловившие развитие цивилизации двух последних тысячелетий, и не предполагаем наследие тех ортодоксальных взглядов на христианство, которые искажают его первоначальное содержание, не имеют в виду и религиозную идеологию. В христианстве Маяковского привлекает высокая сила любви к ближнему и дальнему, готовность к самопожертвованию и самоотречению во имя утверждения идеала новой общности на основе любви и справедливости. Лирический герой Маяковского – человек XX века, «воспевающего машину и Англию», – как мифологический Иисус Христос, в своей любви к человечеству беспределен:

Но мне –
люди,
и те, что обидели, –
вы мне всего дороже и ближе.
«Облако в штанах»

За всех расплачусь,
за всех расплачусь.
«Про это»

В мыслях и действиях лирического героя как бы просвечивает и оживляется внутренняя форма слова религия: *re-ligia* – восстановленная связь, воссоединение – бытия и человека, общества и личности в целост-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

ность. К подобному обретению связей со всем миром и с отдельным человеком и стремится лирический герой Маяковского.

Итак, в структуре поэм «Флейта-позвоночник» и «Облако в штанах» сохраняется мифологическая подпочва (некоторые фрагменты сюжета, отдельные образы воспроизводят традиционные мифологемы), хотя и перерабатывается она соответственно социально-историческим условиям в свете реалистического осмысления действительности буржуазного общества, извращающего лучшие человеческие чувства, любовь.

Величайший лирик XX века, Маяковский «мифологичен» (иногда неосознанно), что не противоречит историзму его воззрений, но согласуется с ними по принципу дополнительности.

И в заключение заметим, что явленные уподобления имеют своей целью продемонстрировать не буквальное сходство или различие образов и ситуаций, не генетическое родство, а скорее типологическое сходство, определенные функциональные переключки.

Цитированная литература

1. Альфонсов В. «Нам слово нужно для жизни...». – М., 1985.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963.
3. Гачев Г. Содержательность художественных форм. – М., 1968.

Анотація

У статті розглядаються ранні поеми В.Маяковського у зв'язку з міфопоетичною традицією. При аналізі поем Маяковського спеціальна увага приділяється рецепції Біблії як культурного феномена, що є невичерпним джерелом тем, мотивів, ідей, образів, символів.

Annotation

In the article V. Mayakovsky's early poems in connection with the mythological poetical tradition are considered. When analyzing Mayakovsky's poems, it should be given special consideration to the perception of the Bible as the cultural phenomenon which is an inexhaustible well of topics, motives, ideas, images and symbols.

Статья поступила в редакцию 02.02.01

**ЩЕДРИНСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А.ПЛАТОНОВА
(«ГОРОД ГРАДОВ»)**

ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8 Платонов А.П.

При исследовании «городского текста» русской литературы перед нами возникает методологическая проблема: какие особенности изучаемых произведений объясняются обращением авторов к сходному или идентичному внетекстовому материалу? какие – влиянием предшествующих текстов? какие присущи городскому тексту в целом? Видимо, чаще всего все три фактора действуют одновременно. Мы покажем это, рассмотрев типологические соответствия между двумя провинциальными городами: Глуповым («История одного города» М.Е.Салтыкова-Щедрина, далее – *ИОГ*) и Градовым («Город Градов» А.Платонова, далее – *ГГ*)*.

ГГ приобщается к «городскому тексту» русской литературы уже самим названием; аллитерация, вероятно, должна напомнить о Городе Глупове.** Удвоение Город-град многозначительно и отчасти загадочно. К чему эта тавтология, подкрепленная/разрушенная контрастом русского и церковнославянского корней? Нам представляется, для Платонова важно подчеркнуть самодостаточность, замкнутость Градова, неподвижность его жизни. Но в то же время уже в самом наименовании заключен тот сдвиг, который эту автаркию нарушит: очевидно, в древности этот населенный пункт назывался Градом Градовым и, следовательно, был полностью тождествен самому себе. Как можно показать на примере Глупова, любой сдвиг в абсолютно упорядоченной системе чреват выходом за пределы парадигмы и ее разрушением: так, отказ глуповцев от повинения начальству приводит, в конце концов, к приходу *оно* и прекращению истории. Платоновский же Град, выйдя из стагнации, стал сначала Городом, а потом был перечислен в «заштатные города» [4, с.355]. Последним ударом стало учреждение в Градове сельсовета. Этому предшествовала попытка градовских чиновников объявить его губернским (областным) центром. Таким образом, в этом случае, как и вообще в мифологическом мире Платонова, наименование устанавливает статус объекта, фактически (пере)создает его. Город Градов, не изменившись ни на йоту, стал селом, – но мог стать и

* Подробно о хронотопе Глупова см. нашу работу [1].

** В.Верин, справедливо заметив, что «город Градов – своего рода двойник города Глупова», делает из этого странный, ничем не обоснованный вывод: «Платонов словно бы возвращает Глупову его первоначальное название – город Умнов, интерпретируя его как город Градов, город городов [...]» [2, с.14]. О мифологеме города в творчестве Платонова см. [3].

облцентром. Точно так же поселок Гора-Горушка (еще одно мнимое удвоение: поселок «сидел на песке») по воле Шмакова становится «вольным поселением, по примеру немецкого города Гамбурга» [4, с.335]: эволюция в обратном направлении – от поселка к городу. Л. Шубин перечисляет коннотации названия повести: Град Петров, Град Китеж и – главное! – Град Нерукотворный. Градов «потому, быть может, и стал провинциальным городом, что этот главный смысл стерся» [5, с.22].

Мнимый статус Градова как города разоблачается и через его топографию. Во-первых, невозможно определить, где он начинается, где, собственно, проходит его граница (и это роднит его с Глуповым). Ср. оксюморон «хижины какого-то городка» [4, с.328]. Во-вторых, «город орошала река Жмаевка» [4, с.324], что для градовских детей было далеко не очевидно, поскольку река летом пересыхала; показательно противопоставление детской (=истинной) точки зрения – «взрослой», общепринятой.

Возможно и такое истолкование названия повести: «город городов» [2, с.14]. Однако предложенная исследователем расшифровка этой формулы («город городов, столица уездного бюрократизма») слишком узка: платоновский текст явно несет в себе и другие смыслы. Город городов – не просто столица, но квинтэссенция, воплощение всех однородных объектов, их архетип и наиболее типичная реализация. Именно космический характер Градова, уже отмеченный исследователями [6, с.115], является одной из главных черт сходства его с Глуповым. Напомним, что в мифологической картине мира все объекты космических масштабов мыслятся конечными (и наоборот). Градов может быть сопоставлен с Глуповым и по ряду топографических признаков – прежде всего как провинциальный, периферийный город, не имеющий четко очерченных границ. Подразумевается, что эти города подчинены непосредственно Центру (Глулов – Петербургу, Градов – Москве), что позволяет писателям совмещать в едином гротескном образе характеристики центра и периферии, Единственного Города и одного из многих городов. Многие эпизоды ГГ и ИОГ строятся на напряжении, которое возникает между этими полюсами. Известно, что прототипом Градова был Тамбов, о котором Платонов, между прочим, писал: «Вновь охватила меня моя прочная тоска, вновь я в «Тамбове», который в будущем станет для меня каким-нибудь символом, как тяжкий сон в глухую тамбовскую ночь» [7, с.552]. Название города становится обобщенным, символическим. Отметим также явную параллель Тамбова со шедринским Ташкентом и необычную пунктуацию: «Тамбов», взятый в кавычки, есть уже не просто название, но цитата – из фольклора, из «Тамбовской казначейши» («Тамбов на карте генеральной // Кружком означен

* Примечательно, что в первой публикации ГГ Платонов был вынужден по цензурным обстоятельствам еще более «умалить» Градов, перевести его из губернских городов в уездные.

не всегда, // Он прежде город был опальный, // Теперь же, право, хоть куда»).

Мир, в котором находится Градов, гораздо уже, теснее того мира, в котором находится Глупов, – точнее, объекты в нем связаны более тесно, расстояния между ними более точны и рациональны. Градов оказывается «технически продвинутым» Глуповым, и основной причиной этого становится железная дорога – мерило расстояния. Так, мы узнаем, что «Градов от Москвы лежит в пятистах верстах» [4, с.324]; сколько верст между Глуповым и столицей, определить нельзя принципиально, – впрочем, и у Платонова эта мера остается в значительной степени абстрактной (полтысячи верст – явно, даже нарочито приблизительное число). Связь Градова с внешним миром является прочной и разветвленной: железные дороги ведут в Афины, на Апеннинский полуостров и к берегу Тихого океана [4, с.331].^{**} Фактически же мир в повести Платонова остается таким же мифологически-дискретным, как и в романе Щедрина. Революция в Градов шла «пешим шагом» [4, с.324], причем довольно долго; по железной дороге никто не ездил («не было надобности. А если б кто поехал, то запутался бы в маршруте» [4, с.331]). Вообще же, Градов обладает чертами «заколдованного места»: приехать в него можно, а уехать – нет (судьба Шмакова). Платонов дает емкую характеристику мира: «скучные осенние пространства, полные редкой и убогой жизни» [4, с.328].^{***} Здесь соединяются три параметра: собственно пространство, время и способ бытия. Конструкция фразы (конструкция мира) такова, что каждый параметр неотменимо предполагает другие; картина еще более усложнится, если учитывать эпитеты. Автор подчеркивает чуждость «страшных путей сообщения» [4, с.328] пространству, которое они должны скреплять, и людям, его населяющим. Отсюда – отчуждение человека от пространства, переход в чужую, необжитую сферу: «Проезжие люди жили так, как будто они ехали по чужой планете, а не по отечественной стране» [4, с.328].

Неудивительно, что отношения Градова с внешним миром, учитывая смену географических и политических реалий, практически идентичны глуповским. Так, глуповский градоначальник Бородавкин предполагал «возвращение (sic) древней Византии под сень Российския державы уповательным учинить»; далее выясняется, что Глупов ведет с Византией тор-

^{*} Ср. диспут К.Аксакова с Чичериным о значимости Тамбовской губернии, иронически пересказанный Щедриным в «Нашей общественной жизни» (1863) [8, с. 212]. Уже у Аксакова «Тамбов» приобретает символические черты [8, с. 635].

^{**} Л.Шубин заметил, что Градов как центр шмаковской философии естественно связан с Афинами и Римом, тем самым уподобляясь им [5, с. 22]. Можно в связи с этим вспомнить, что Глупов постоянно соотносится с Римом и Иерусалимом.

^{***} Для платоновской мифологии характерно, что к «одолению» «осенних пространств» готовятся паровозы.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

говлю медом, воском и кожами со времен князя Олега. Градовцы же собираются прорыть канал до Каспия «для сплошного прохода в Градов персидских, мессопотамских и иных коммерческих кораблей» [4, с.353, с.349]. Внешним врагом для глуповцев является Наполеон, в XX веке его сменяет Чемберлен [4, с.348].

Таким образом, мироздание и Градова, и Глупова может быть описано как набор субъектов, территорий и пр., обладающих устойчивыми свойствами, которые не зависят от времени. Далее мы обратим внимание на то, как в Градове представляют себе течение истории.

Одной из основных категорий градовского небытия является «недоброкачественность жизни». Понятие это возникает в сознании Шмакова в связи со следующим разговором:

«– Сурьезное дело! – дал свое заключение о Днепрострое козловский человек. – Только воду в Днепре не удержать!

– Это почему ж такое? – вступился тут Шмаков. [...]

– А потому, [...] что вода – дело тяжкое, камень точит и железо скоблит, а советский материал – мягкая вещь!

«Он прав, сволочь, – подумал Шмаков. – У меня тоже пуговицы от новых штанов оторвались, а в Москве покупал!»

Дальше Шмаков не слушал, заскорбев от дум и недоброкачественности жизни» [4, с.330].

Первоначально речь идет о плохом качестве «советского материала» – «мягкой вещи», в противоположность воде, которая есть «дело тяжкое» (поэтому Днепрострой обречен). Сравнение плохого и хорошего материала переходит здесь в оппозицию природы/техники, – но Платонов этим не ограничивается. Мотив субститута, замены становится основным, определяющим. Разумеется, мотив «подмены» и «мнимости» вообще является одним из главных в сатире, но далеко не всегда он организует весь текст, от космического до персонального уровня.

«Хитроумная притча»¹⁰ в русском и мордвине, рассказанная в поезде «неким старичком» [4, с.328-329], лишена какой бы то ни было фабульной связи с остальным повествованием (Шмаков случайно слышит ее, причем не полностью). На самом же деле притча, повествующая о подмене еды водой, как бы предсказывает те манипуляции с реальностью, которые будут происходить и происходят в Градове. Евангельский образ дома на песке воплощен в градовской жизни, причем воплощен буквально. «Моченым песком» действует вечный двигатель, построенный местными умельцами [4, с.327]; «посредством назлектризованного песка» действуют и новые аэропланы [4, с.336]; более чем вероятно, что так же работал и аэроплан, якобы сделанный холопом Микишкой во времена Ивана Грозного [4, с.327]. Песок настолько пропитывает градовскую жизнь, что его «песчаный грунт» невозможно отличить от глины, и этот вопрос подробно обсу-

ждается горожанами [4, с.337-338]. На песках «сидел» и поселок Гора-Горушка [4, с.335]. В результате, земля как таковая существует только в сознании Шмакова и, соответственно, в его резолюциях: «земли же надлежит у них [жителей Горы-Горушки – М.Н.] изъять и передать в трудовое пользование» [4, с.336]; ранее в тексте упоминалось, что поселок «на лучшие земли не выходил» и «жил неведомо чем» [4, с.335]. Другая резолюция: «Ввиду сыпящегося из аэроплана песка, чем уменьшается добротность пахотных почв [...]» [4, с.336].

Подмена захватывает все более широкий круг явлений, в том числе – возможно, в первую очередь, – языковых. «Друг, скажи по-матерному, по церковнославянски!» – «милосердно» (!) звучит чей-то голос [4, с.332]: матерщина и церковнославянизм выполняют одну функцию и отождествляются. Такой же подменой является и превращение поселка в «поселение, по примеру немецкого города Гамбурга» [4, с.335]. Очевидна отсылка к «Запискам сумасшедшего»: гамбургский «хромой бочар», как сообщает Поприщин, изготавливает луну, хотя «никакого понятия не имеет о ней»; то же относится и к градовским чиновникам. Шмаков находит в высшей степени удачную формулировку: «Чувствуете мудрость? Все замещено, все стало подложным! Все не настоящее, а суррогат!» [4, с.346]. Конкретно для жизни Градова это означает, что чиновник стал «заместителем» пролетария и «зодчим грядущего членораздельного социалистического мира» [4, с.346]; игра с мрачной внутренней формой слова «членораздельный», вероятно, не случайна.

Градовские чиновники рационализируют и осмысляют – не только социальное, но и мировое устройство («*всё не настоящее!*»). Такой уровень рефлексии был, конечно же, невозможен для жителей Глупова, но ситуация там принципиально не отличалась от градовской. «Подменными», в той или иной степени, оказываются градоначальники: самозванец-Органчик, Антихрист-Бородавкин; противоположное содержимое голов Оганчика и Прыща; женская природа дю Шарю и т.п. Кроме того, основные мифологические образы в мироздании *ИОГ* представлены своими профанными, мнимыми вариантами (ложными двойниками). Всякая историческая и социальная концепция, попав в это времяпространство, «обрачивается» своей изнанкой, – тем самым все представления о русской и мировой истории уравниваются в своей ложности. В результате, опровергаются или, по крайней мере, подвергаются сомнению воззрения и самого Щедрина. Подобно этому, в *ЛГ* Шмаков высказывает заветные мысли молодого Платонова, которые тот, ко времени написания повести, отверг [См.: 1, с. 12].

Неудивительно, что взгляд изнутри на искаженное мироздание и сам по себе является искаженным. И Глупов, и Градов поражены беспамятст-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

вом. «Героев город не имел [...]. А может, и были в Градове герои, только их перевела точная законность и надлежащие мероприятия» [4, с.326]. Эти слова – не только безошибочная характеристика Градова, но и почти точная цитата из «Помпадуров и помпадурш»: «[...] везде были *groux chevaliers* – у нас их не было; везде были крестовые походы – у нас их не было; везде были хоть какие-нибудь хартии – у нас никаких не было. Повидимому, у нас была исполнительность и расторопность» [8, с. 496]. Естественно, что в Глупове и Градове возникает лжеистория. В Градове, например, вспоминают мифического холопа Микишку, который «сделал аэроплан и летал на нем перед Иваном Грозным». Для «истории» – слово это необходимо поставить в кавычки – сохраняются старые бюрократические архивы: «А чтоб для истории материал в систематическом порядке лежал! – пояснил профработник» [4, с.338]. Герои особо подчеркивают «деловую родственность от старого времени, без чего нельзя нам жить» [4, с.344]. Историей (*res gestae*) может стать и повесть о борьбе Градова за звание губгорода. «Но можно ее и не писать, так как градовцам читать ее некогда, а прочим – неинтересно» [4, с.354]. Итак, – история исчезает. Иной взгляд на градовский мир и градовскую историю, помимо бюрократического, внутри изображенной Платоновым системы невозможен. В частности, поэтому Градов не имеет истории. Мы не можем согласиться с мнением исследователя: «Выдерживая плотно повествования градовского летописца в сдержанно-апологетической тональности (какая приличествует историографу, подчеркивающему свою объективность), А.Платонов одновременно пронизывает его токами иронии» [9, с.85; Ср.: 6, с.117]. Верно подмечена двуплановость повествования, но назвать повествователя *ГГ* апологетичным летописцем или даже объективным историографом нельзя. Ни тот, ни другой в Градове (в отличие от Глупова!) невозможны. Глуповская летопись уничтожалась, сокращалась, терялась – но существовала, хотя бы для того, чтобы ее нашел «издатель» М.Салтыков (Н.Щедрин). Градовская же история не нужна ни в самом городе, ни за его пределами.

Было бы преувеличением сказать, что Градов вовсе лишен прошлого; но из истории помнится только то, что, по каким-либо причинам, соответствует политическому моменту. Наличие в Градове трех святых мошей актуально потому, что в городе жило много черносотенцев. В советское время вспоминают о некоей Алене, «которая была предводительницей мятежных отрядов Поценского края в XVIII столетии и которую сожгли за чародейские дела в срубе в г. Кадоме» [4, с.335]; ср. глуповских градоначальниц. Но и Алена возникла только потому, что потомки «воровских каза-

* С.Голубков полагает, что Градов, «в противоположность всему миру, хорошо документально засвидетельствован и зарегистрирован» [6, с. 116]. Но бюрократическая фиксация еще не означает фиксации реальной; есть основания сомневаться в том, что таковая в Градове вообще возможна.

ков» который год просят наделить их землей за классовые заслуги предков. Крестьяне крепко помнят только столбовое градовское дворянство [4, с.324] – вероятно, из-за причиненных им бедствий. (Ср. «воспоминания о бедствиях, уже испытанных», единственно возможные в утопии Угрюм-Бурчеева).

По мнению С.Голубкова, «Градов существует вне времени, в какой-то неподвижной точке» [6, с. 117]. Но, как можно видеть на примере *ИОГ*, абсолютная стагнация или цикличность исторического процесса является абстракцией. Уже то, что в Градов, пусть и с запозданием, пришла революция, не позволяет говорить о неподвижности градовского времени.

Ситуация в Градове изменилась скачкообразно, несмотря на сохранившуюся «деловую родственность от старого времени». В мире *ИОГ* любые действия и события только подтверждали исходную парадигму (архетип), и лишь в финале происходит выход за ее рамки. В *ГГ* потребовались революционные изменения, чтобы бюрократизм, успевший до 1917 года извести всех местных героев, стал претендовать на космическую роль. Сущность Градова осталась неизменной, но ее полное проявление стало возможным лишь тогда, когда город оказался втянут в исторический процесс. Время в Градове имеет, насколько можно судить, материальный характер: «А меж тем сквозь время настигла Градов печальная мягкая зима» [4, с.339], – время оказывается некой субстанцией, *сквозь* которую двигаться и город, и пора года. В этом контексте действительно можно говорить о неподвижности времени в повести Платонова. Кроме того, градовских чиновников не покидает надежда на то, что история, говоря словами Щедрина, «прекратит течение свое». «История текла над их головами, – говорит автор, – а они сидели в родном городе, прижукнувшись, и наблюдали, усмехаясь, за тем, что течет. Усмехались они потому, что были уверены, что то, что течет, потечет-потечет – и остановится. Еще давно Бормотов сказал, что в мире не только все течет, но и все останавливается. И тогда, быть может, вновь зазвонят колокола» [4, с.342]. Как мы видели, *время* в Градове, видимо, *уже* неподвижно, и теперь следует дожидаться прекращения *истории*. Обратим внимание на то, что «эсхатологические» сентенции у Щедрина и Платонова противоположны по смыслу. У Щедрина прекращение истории является катастрофой, как бы мы ни толковали финал глуповской хроники. Напротив, для героев Платонова та же формула означает естественное и желательное развитие событий (точнее, полное отсутствие событий). Ясно, что исполнение мечты о «советизации» вселенной означало бы космическую катастрофу такого же масштаба, что и явление *оно*, – но только не с точки зрения градовцев. Глуповцы, завидев *оно*, падают ниц; градовцы ждут конца истории, усмехаясь. Это объясняется тем, что в финале *ИОГ* парадигма глуповской истории, как уже было

Раздел 3. Поэтика и история литературы

сказано, нарушается, а в Градове это пока что невозможно. Можно сказать, что герои Платонова включили *оно* в свою жизнь и философскую систему. «Стоит ли [...] измышлять изобретения, раз мир диалектичен, сиречь для всякого героя есть своя стерва» [4, с.350], – пишет Шмаков. Прекращение истории естественно вписывается в эту диалектику (ср. бормотовский парафраз Гераклита).

Популярная в 20-е годы тема власти документа над человеком (Лунц, Булгаков, Тынянов) у Платонова решена, казалось бы, в традиционном ключе. «Вот-с, товарищ Обрубаев, – мудро и спокойно улыбнулся Бормотов. – Нет документа и нет, стало быть, самого факта!» [4, с.347]. «[...] бумага приучает людей к социальной нравственности, ибо ничего не может быть скрыто от канцелярии» [4, с.333]. Но в Градове этот устойчивый мотив советской сатиры трансформируется. «Бумага лишь символ жизни, – пишет Шмаков, – но она и тень истины, а не хамская выдумка чиновника» [4, с.333]. Бумага, таким образом, оказывается очередным субститутом, заменителем, поскольку является не жизнью, а лишь ее символом, не истинной, а ее тенью.

«Административная сила» становится у Платонова силой физической, достигающей космических масштабов. Выше мы уже говорили о том, как распоряжение чиновника превращает поселок в город и наоборот. Вот еще один пример: о том, что Градов стоит на приречной террасе, его жители узнают из «циркуляра для сведения» [4, с.324]; правда, в этом случае сведения исходят от проезжего ученого, т.е. являются объективными. Природа реальности, согласно градовскому взгляду на мир, такова, что любой природный или социальный феномен возможно изменить циркуляром. Причина глуповских «войн за просвещение» или угрюм-бурчевских проектов – та же, но Градовские солипсисты сделали еще один логический шаг: «мир официально никем не учрежден, и, стало быть, юридически не существует» [4, с.350]. «Оформлены ли надлежаще все факты природы? Того документально нет!» [4, с.351]. «Нелепый, неустойчивый мир» [4, с.339] мыслится первоначальным хаосом, который надлежит упорядочить. Тем же пытались заняться и щедринские герои. Платоноведы справедливо сопоставляли нелепые планы градовцев с нелепыми планами головотяпов [9, с. 87]. Действительно, «глуповский» характер имеет замысел Шмакова «спустить все океаны и реки в подземные недра» [4, с.333]; председатель губисполкома «хотел превратить сухую территорию губернии в море» [4, с.343] и т.п. Не столь очевидно, что *все* упомянутые у Платонова проекты, исходящие сверху, равно бессмысленны (Днепрострой, например). А.Громов-Колли провел убедительную параллель между ГГ и «Елифанскими шлюзами» (повести были напечатаны в одном сборнике, и в обеих говорится о неудачной попытке построить канал) [10, с. 218]; пристальный интерес градовцев к земным недрам можно сопоставить с ситуацией

«Ювенильного моря». Подчеркнем, что во всех этих случаях (и у Платонова, и у Щедрина) герои пытаются взять на себя функции демиургов и культурных героев, однако их деятельность, по законам мнимого мироздания, заканчивается провалом.

Основная проблема, которую герои ГГ ставят перед собой, – это проблема «разума» и «бесчинства», или человеческой воли и естественного природного существования. Те же категории определяют и жизнь Глупова, который балансирует на границе между естественно-природным хаосом и казарменным порядком. Всякое изменение оказывается пагубным, потому что приводит к доминированию того или другого начала, то есть, в крайних случаях, к одичанию глуповцев или возникновению «бредового» города Непреклонска. Градов в этом смысле гораздо стабильнее Глупова: хаос остается исключительно внешней стихией, которая не проявляется в городской жизни, но всегда окружает ее. «За огорожами стен» канцеляристы «чувствовали себя в безопасности от диких стихий неупорядоченного мира» [4, с.339]. «Самый худший враг порядка и гармонии, – по мнению Шмакова, – это природа. Всегда в ней что-нибудь случается...» [4, с.333] Парадоксальным образом общество у Платонова неподвижно (или, во всяком случае, пытается быть таким), а природа, подчиненная циклической смене времен года, оказывается разомкнутой во времени. Отсюда – стремление градовцев внести в природу одно, последнее, кардинальное изменение, после чего она перестанет, собственно говоря, быть природой и станет «ландшафтом». Это слово несколько раз повторяется в повести: «Канцелярия стала их милым ландшафтом» [4, с.339]; Захар Палыч «удовлетворенно глядел на свой милый двор, ландшафт которого – плетень, а житель – курица» [4, с.352]. «Ландшафт» в Градове становится натюрмортом, в прямом смысле слова: это мертвая природа, уничтоженная настолько, насколько возможно. В городе «почти не имелось никакой природы на первый взгляд, да и нужды в ней не было» [4, с.340]. Когда природу уничтожить нельзя, чиновники пытаются ее игнорировать: «Ни солнца, ни любви, ни иного порочного явления они не признавали, предпочитая письменные факты» [4, с.339]. Только Шмакову дано – не понять, но почувствовать истинное установление – нарушение живого тела вселенной, трепещущей в своих противоречиях и так достигающей всецелой гармонии?» [4, с.351]. Эти слова противопоставлены названию книги Шмакова: «Советизация как начало гармонизации вселенной» [4, с.340]. Для глуповских градоначальников такая рефлексия невозможна – она возникает где-то внизу, среди «глуповских либералов», как реакция на действия начальства. При Беневоленском, к примеру, был «подвергнут расспросным речам» дворянский сын Алешка Беспятов за то, что в укору градоначальнику, любивше-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

му заниматься законодательством, утверждал: «худы-де те законы, кои писать надо, а те законы исправны, кои и без письма в естестве у каждого человека нерукотворно написаны».

Проекты платоновских героев завершают эволюцию административного сознания, намеченную в *ИОГ*. Угрюм-Бурчеев осуществлял свой «систематический бред», не ставя при этом никаких рациональных целей. Щедрин комментирует: «Лишь в позднейшие времена (почти на наших глазах) мысль о сочетании идеи прямолинейности с идеей всеобщего осчастливления была возведена в довольно сложную и неизъятую из идеологических ухищрений административную теорию». Такой теорией и является «социально-философский труд» Шмакова «Принципы обезличения человека, с целью перерождения его в абсолютного гражданина с законно упорядоченными поступками на каждый миг бытия» [4, с.355]. Несмотря на различие исходных теорий глуповцев и градовцев, совпадения в их целях и стратегии, как мы могли убедиться, многочисленны. Угрюм-Бурчеев намеревается «унять» реку – Шмаков изыскивает способы «качать» природу «за бесчинство» [4, с.333]. В утопии «прохвоста» «солнце и луна все стороны освещают одинаково и в одно и то же время дня и ночи» – Шмаков планирует: «Воду будут сосать из глубины насосы, облака исчезнут, а в небе станет вечно гореть солнце, как видимый административный центр» [4, с.333]; ср. представления чевенгурцев о солнце как всемирном пролетарии.

Таким образом, можно сделать вывод, что мир Градова вступает в диалог с миром Глупова. Автор *ИОГ* согласился бы с тем, что законы, навязанные человеку и миру, обществу и природе, – по сути своей противостественны. «Утопией» назвал Щедрин рассказ «Единственный», в котором описаны благие последствия невмешательства начальства в жизнь народа. Но в глуповском мироздании бездеятельность градоначальников приводит лишь к деградации горожан. Мир повести Платонова двуполосен; в мире Щедрина любое противопоставление условно, все оппозиции нейтрализуются, ни один из их членов не может быть оценен положительно. Символом «живой жизни» в Глупове становится река, но и она – не более чем «бред», аналогичный бреду Угрюм-Бурчеева. «Всецелая гармония» в Градове может быть достигнута – но попытки реального, насильственного ее осуществления в «Котловане» и «Чевенгуре» приводят к катастрофе. В Глупове гармония существует исключительно в проектах, наподобие книги Ионки Козыря «О водворении на земле добродетели», аналогичной шмаковскому трактату. Вселенная Щедрина, в отличие от Вселенной Платонова, изначально враждебна человеку. Точнее, она порождает такой тип человека, который обречен на страдание; она изоморфна социуму и соотносится с ним – или даже совпадает.

Цитированная литература

1. Назаренко М.И. Мифология «Истории одного города» М.Е.Салтыкова-Щедрина // *Studia Litteraria Polono-Slavica* (в печати).
2. Верин В.А. Сатирический дебют Андрея Платонова (о повести «Город Градов») // *Филологические науки*. – 1979. – № 4.
3. Савельзон И. Категория пространства в художественном мире А.Платонова. // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – М., 1999. – Вып. 3.
4. Платонов А.П. Город Градов // *Юмор серьезных писателей*. – М., 1990.
5. Шубин Л. Градовская школа философии. // *Литературное обозрение*. – 1989. – № 9.
6. Голубков С.А. Жанрово-стилевая специфика повести Андрея Платонова «Город Градов» // *Поэтика советской литературы двадцатых годов*. – Куйбышев, 1989.
7. Платонов А.П. Государственный житель. – М., 1988.
8. Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. – М., 1965 – 1977. – Т.6.
9. Менглинова Л.Б. Гротеск в повести А.Платонова «Город Градов» // *Художественное творчество и литературный процесс*. – Томск, 1984. – Вып. VI.
10. Громов-Колли А. Заметки об исторической реальности, условном прототипе и проблематике повести «Епифанские шлюзы» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. – М., 1995. – Вып. 2.

Анотація

У статті проведено аналіз особливостей світобудови міста Градова (однойменною повістю А.Платонова) у порівнянні з містом Глуповим («Історія одного міста» М.Е.Салтыкова-Щедрина). Визначено основні риси організації простору (дискретність, інверсія центру і периферії), часу («непотрібність» історії, зупинка часу), суспільства («заміна» дійсності документом, позірність усього сутнього, протистояння бюрократичної культури і природи).

Annotation

The paper contains the analysis of the peculiarities of the world of Gradov town (A. Platonov's same-name novella) in comparison with Glupov town (*The History of a Town* by M. Saltykov-Shchedrin). The definitions of the main features of space (discontinuity, inversion of the center and the periphery), of time («unnecessary» history, time halt), of the society (documents substitute the reality, bureaucratic culture resists the nature) are given in the paper.

Статья поступила в редакцию 18.03.01

**ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ЦИКЛА «СЕМИСВЕЧНИК» А.АХМАТОВОЙ
(СВЯЗЬ С ИУДЕЙСКОЙ ТРАДИЦИЕЙ)**

ББК Ш40*

Для поэзии рубежа XIX-XX веков характерна «тоска по мировой культуре» – обращённость к широкому литературному и культурному контексту, к мифу и преданию. Этому явлению присуще ощущение глубинного присутствия в создаваемом тексте текстов, уже созданных. Кроме того, в процессе сотворения нового поэтического мира выстраивается некая новая смысловая перспектива для воссоздания уже сотворённых художественных миров.

Актуализация иудейской традиции в русской поэзии рубежа веков, возможно, связана с глубинной родственностью культурной ситуации, необходимостью противостоять нарастающему разъединению и дроблению, в котором одним из главнейших «централизирующих» начал оказывается слово.

Цикл «Семисвечник» связан с иудейской традицией прежде всего основополагающим символом. Семисвечник – воплощённая связь различных эпох еврейства, память о разрушенном Храме. В то же время свет свечи – распространённый в литературе нового времени символ поэтического творчества (достаточно вспомнить пастернаковское «Свеча горела на столе»). Так создаётся поле взаимообогащающего взаимодействия традиции и литературного контекста.

Естественно, что тема света конституирует единство цикла. В первом стихотворении свет семисвечника – достояние настоящего («горит семисвечник»), во втором – прошедшего («сиял семисвечник»). С другой стороны, интенсивность света от стихотворения к стихотворению усиливается, переходя в третьем стихотворении в новое качество – огонь («по самому жгучему лу-гу»). Свет семисвечника осмысливается в цикле как некая идеальная перспектива, значимость которой возрастает по мере удаления во времени.

С этим символом связана своеобразная временная структура. В первом четверостишии речь идет о Храме. Храм этот разрушен и удален во времени («тень иудейской стены»). Но в иудейской традиции семисвечник может гореть только в Храме, следовательно, Храм сохранен, а поскольку семисвечник горит «за плечом», то и временная дистанция уничтожена. Такое возможно только там, где все противоположности слиты, в перво-зданном хаосе, где время еще не началось, и все времена – и когда Храм существовал, и когда он был разрушен – содержатся как неразвернувшиеся возможности, на дне временной воронки, где находится все прошлое, которое, как град Китеж, погрузилось в воды (об этом говорится в поэме

«Путем вся земли»). И в этой поэме, и в ряде других произведений Ахматовой точка пересечения и порождения времени – преступление и вина («То меня держал ты в черной яме, / То я голову свою несла... / Оттого, что был моим Энеем, Олоферном, Иоанном ты... / Римлянином, скифом, византийцем / Был свидетелем я срама твоего...»). Точно так же и в цикле погружение в толщу времени приводит к «подсознанию предвечной вины», то есть вина – это то, что было до сознания и до вечности, верней, до разделения на время и вечность.

Эта вина, естественно, не есть какое-то конкретное ошибочное деяние, но ощущение собственной изначальной греховности и огромного расстояния, отделяющего Бога от человека. Она включает в себя и христианскую концепцию первородного греха, и логику иудеев, винивших себя в разрушении Храма. Значит, индивидуальные авторские отношения со временем закономерно приводят к символам иудейской традиции как наиболее близким к «первооснове жизни» (О.Э. Мандельштам), и эти же отношения дают возможность включить ценности традиции в некую универсальную духовную структуру.

Тем более, что символ семисвечника в иудейской традиции есть отражение некоего абсолютного начала – первого дня творения: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог, что он хорош: и отделил свет от тьмы. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один» (Бытие, 1. 3-5). В Торе последовательность событий такова: совмещение противоположных начал, их разделение, а затем отдельное существование. В цикле то же самое, но в обратном порядке: в первом стихотворении есть и свет, и тьма; во втором «светит темнота» – противоположные начала соединены; в третьем нет ни тьмы, ни света. Следовательно, возникает двунаправленное движение: от начала к концу и от конца к началу.

В этих условиях личность, конечно, теряет свои естественные очертания. Об этом – последние строки первого стихотворения. «Многоженец, поэт» – вполне человеческие характеристики. А дальнейшее – «и начало / Всех начал и конец всех концов» – отсылает нас к словам пророка Исайи: «Я тот, кто от начала вызывает роды; Я – Господь первый, и в последних Я – тот же» (Исайя, 41:4). Атрибуты Бога не просто оказываются применимыми к человеку, но человек оказывается в положении, которое может занимать только Бог, отчетливо осознавая несоответствие, глубокую пропасть между собой и этим положением.

Двоичность, зеркальность ахматовской формулировки свидетельствует о том, что это не просто цикл («In my beginning is my end» (Т.-С. Элиот) – один из эпиграфов в «Поэме без героя»). Это – цикл циклов, все начала и концы соединились в некоей точке, где находится личность, уже выходя-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

щая из своих человеческих пределов. Свет семисвечника, память о разрушенном Храме превращает «невидимого грешника» в «начало всех начал».

Между этими двумя ипостасями человеческой личности есть еще одна – «многоженец, поэт». Данная характеристика, безусловно, приложима к царю Давиду, тем более, что в следующем стихотворении присутствует аллюзия на его слова: «Где алмазный сиял семисвечник / Там мне светит одна темнота» – «Ты воздвигашь светильник мой, Господи; Бог мой просвещает тьму мою» (Псалтирь, 17:29). Конечно, ситуация цикла опять-таки не тождественна ситуации Танаха. В Танахе – тьма внутри человека, свет исходит от Бога. В новом времени света нет, семисвечник погас. И в этой ситуации внешняя тьма оказывается светом («там мне светит одна темнота»).

Но самое главное – аллюзия на слова царя Давида здесь отнесена к другому субъекту – лирическому «я». Дело не только в глубинном родстве времен. На фоне этого родства более четко видны различия (даже во времена Давида, во времена войн и страданий был свет от Господа, теперь же тьма стала светом). И именно таким образом явным и осязаемым становится бег времени.

В беге времени выявляются взаимоотношения героев. Это – роковая, запретная страсть, возникающая из первозданного хаоса и несущая в себе все его черты (сходная ситуация в драме «Энума Элиш»). В цикле, однако, горит не столько о страсти, сколько о разлуке, и разлука эта столь же безысходна и окончательна, как и страсть. Происходит это потому, что герои разлучены не в пространстве, а во времени. В то же время воспоминание о «том заповедном луге», о «том жгучем луге» возвращается и во втором, и в третьем стихотворении.

Таким образом, символ семисвечника организует некое сакральное пространство, в котором герои оказываются и максимально разъединены, и максимально приближены друг к другу. В этом пространстве, с одной стороны, создается в слове разрушенный Храм, с другой стороны – возобновляется память о его уничтожении. Возможно, это попытка постичь создание как таковое, и возможно, потому цикл и не закончен, что разрушение и созидание в этом процессе слиты воедино.

Анализ ахматовских произведений, связанных с иудейской традицией, приводит к выводу, что в новой культурной ситуации иудаизм является порождающим центром культурных реалий, которые, изменяясь и переосмысливаясь, сохраняют свою глубинную неизменность. При этом ни законы религии, ни законы творчества не являются в этом всеохватывающем диалоге доминирующими. Речь идет о взаимодействии: религиозные устои придают поэзии онтологическую высоту, а литература дает религиозной системе мировоззрения личностную интерпретацию.

Цитированная литература

1. Соловейчик Й.Д. Человек Галахи // Соловейчик Й.Д. Катарсис. – Иерусалим, 1991.
2. Мандельштам О.Э. Шум времени // Мандельштам О.Э. Египетская марка. – М., 1991.

Анотація

У статті досліджується функціонування символів юдейської традиції у циклі «Семисвічник» А.Ахматової, їхнє трансформування в новій культурній ситуації. Ці сакральні реалії, змінюючись і переосмислюючись автором, демонструють свою глибинну незмінність.

Annotation

The functioning of symbols in the Jewish tradition in the «Seven Candles» cycle of Anna Ahmatova, their transformation in the new cultural situation is investigated in the article. Those sacral symbols changed and rethought by the author demonstrate their deep unchangability.

Статья поступила в редакцию 14.04.01

Рогачевская Е.Б.

ОБРАЗ ЕВРЕЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М.А.АЛДАНОВА

ББК Ш*40(Рос)

М арк Александрович Алданов – писатель, эмигрант первой волны, творчество которого начинает все больше привлекать внимание читателей и исследователей*. Своего еврейского происхождения Алданов никогда не скрывал, более того, знал историю своего рода и пользовался доступными ему семейными архивами: «Известный главный раввин Праги Йехезкл Ландау, прадед пишущего эти строки, был подлинной

* М.А.Алданов (настоящая фамилия – Ландау) (1886, Киев – 1957, Ницца) получил юридическое и техническое образование в Киевском университете, и его первой печатной работой стала статья по химии (1910). Начав заниматься писательской деятельностью еще в России («Толстой и Роллан», 1915), Алданов по-настоящему посвятил себя литературному творчеству только в эмиграции. Как писатель-эмигрант Алданов практически не был известен на родине, хотя и удостоился статьи в «Краткой литературной энциклопедии», где его произведения были названы «поверхностными», «реакционными» и «проникнутыми враждебным отношением» к революции [1, с.135]. Подробнее о жизни и творчестве Алданова см., например: Павловский А.А. Алданов // Русские писатели. XX век. Биобиблиографический словарь [2, с.36-37].

Раздел 3. Поэтика и история литературы

крепостью консерватизма. <...> У моего отца в библиотеке находилось письмо канцлера Марии-Терезии, графа Кауница, адресованное этому реакционному раввину. О нем существует обширная, но малоизвестная литература, к которой я не имел доступа» [3, с.48]. Еврейская тема в письмах М.А.Алданава служила поводом для шуток. Например, о своей будущей жене Татьяне Марковне Зайцевой, приходившейся Алданову кузиной, он писал И.А.Бунину накануне женитьбы в 1922 г. (25.04): «Зовут ее – назло Вам – Татьяной (по царскому паспорту): Вы утверждали, что Татьяны евреями не бывают»*. Несмотря на полную ассимилированность в русской культуре, Алданов знал еврейские традиции, но еврейские праздники не имели для него особого культового значения, а воспринимались как очередной повод для общения, о чем свидетельствует также цитата из письма И.А.Бунину от 8 апреля 1933 г.: «В понедельник Марья Самойловна**, по случаю еврейской Пасхи, закалывает жирного христианского младенца и зовет всех на трапезу в Севр. Этот Севрский шато как-то периодически всплывает каждые два года, как символ в «Лознгрине», – что в нем происходит в течение двух лет, неизвестно. Отличие нынешнего появления символа только в том, что «сейдер» устраивается вскладчину – о бедность! – по 15 франков: М.С. только предоставляет шато» [4]. Конечно, Алданов был связан с еврейскими кругами (особенно в Америке), печатался в газетах (его статьи переводились на идиш). Интересовала его еврейская тема и в политическом аспекте, но рассуждал Алданов достаточно отстраненно, скорее как политик, аналитик или историк: «Вы пишете о политике Англии в Палестине. Я старый англофил и остаюсь им, и не забываю, что в 1940 году Англия спасла мир. Но все больше прихожу к мысли, что мудрость британской внешней политики это такая же легенда, как «американские темпы». Дураку, меломану и невежде Бевину удалось истинное чудо: его, а косвенно и Англию, ненавидят все евреи (кроме евреев английских) от социалистов до миллионеров (а евреи все-таки немалая сила, хотя и очень преувеличенная молвою), ненавидят именно те арабы, от которых якобы зависит безопасность Суэцкого канала, и презирают американцы, – я не раз говорил с американцами – «арийцами», они над ним издевались! <...> СССР от палест[инской] политики Бевина в восторге: она точно для СССР делается» [5, с.7]. Разумеется, личные контакты и политические взгляды М.А.Алданава – тема отдельного исследования. Нельзя сказать, что Алданов обошел еврейскую тему в публицистике. Им была написана и

* Рукописный отдел библиотеки Эдинбургского университета. Gen. 565, fol.1. Автор выражает благодарность The Caledonian Research Foundation и The Royal Society of Edinburgh, при финансовой поддержке которых были получены архивные материалы, использованные в этой статье.

** Цетлин (Цетлина) Марья Самойловна (1882-1946) – член Комитета помощи русским писателям и ученым во Франции, жена писателя, критика и издателя М.О.Цетлина.

опубликована в переводе на идиш уже цитированная нами статья «Русские евреи в 70-80-х годах (Исторический этюд)», которая на русском языке в сокращенном варианте вышла в сборнике «Книга о русском еврействе. От 1860-х годов до революции 1917 г.». Интересовали его судьбы и взгляды политических и культурных деятелей-евреев (см., например, очерк «Убийство Троцкого»*, образы Маркса, Эйнштейна в романах), хотя там Алданов как раз меньше всего поднимает «национальную тему». Сейчас нас будет прежде всего интересовать художественный образ еврея, созданный писателем Алдановым.

Одним из таких центральных образов является Пьер Ламор, герой тетралогии «Мыслитель», состоящей, как известно, из романов «Девятое термидора», «Чертов мост», «Заговор» и повести «Святая Елена, маленький остров», где, впрочем, Пьер Ламор не появляется. Пьер Ламор – человек, окруженный тайной: имя у него не свое («Пьер Ламор – не совсем настоящее имя вашего покорного слуги» [6, т.1, с.185]; «Если это псевдоним, то он звучит слишком зловеще и может обратить на вас внимание жандармов» [6, т.1, с.194]), возраст – неопределенный («Ему можно было дать лет шестьдесят пять или даже больше» [6, т.1, с.184]), происхождение – неизвестно («Лицо у него было желтое, утомленное, как будто восточного типа, глаза недобрые, холодные» [6, т.1, с.195]). Главный герой романа «Девятое термидора» Юлий Штааль подозревает в нем шпиона, что сигнализирует и о неопределенности рода его занятий. В то же время эта черта придает образу еще большую загадочность: шпион в 65-70 лет! Автор так и не раскрывает этой тайны ни перед читателем, ни перед героями своего произведения, хотя делает явно ложные попытки приоткрыть ее, не говоря ничего определенного до конца: «Штаалю вдруг показалось, что если б к древнему желтому лицу его соседа приделать седую бороду, то он очень походил бы на одного престарелого еврея, которого все знали в Шклове как ученейшего из раввинов» [6, т.1, с.195]; «<...> кто-то из пациентов, встречавший его в молодости, передавал с чьих-то слов, не ручаясь за достоверность, что Ламор по происхождению потомок маранов – давно выкрестившихся испанских иудеев. Все сходились на том, что он человек недоброжелательный и злой» [6, т.1, с.230]. Таким образом, постепенно складывается образ героя, в описании которого используются многие топоры, сложившиеся в литературе для описания еврея: злой, холодный, от-

* Был опубликован М.А.Алдановым одновременно в нескольких изданиях. См. письмо Я.Полонского, мужа сестры Алданова Любови Александровны, Б.И.Элькину (от 19 апреля 1941): «Сам Марк пока поместил одну и ту же статью об убийстве Троцкого из пяти подвалов в *Vorgwartsorg*, в маленькой американской газете направления соц.партии, *New Leader* и еще в одной шведской. Надеется проникнуть в Американскую печать, но это очень трудно» [5, с.11-12].

Раздел 3. Поэтика и история литературы

страненный, циничный («Я не придаю большого значения смерти, особенно чужой» [6, т.1, с.224]), древний (не случайно это слово употреблено по отношению к герою несколько раз вместо нейтрального определения «старый»), лицо восточного типа (хотя, если его предки стали выкрестами давно, это означает, что они скорее всего ассимилировались и утратили характерные черты «восточной» внешности). Пьер Ламор оказывается странствующим философом, много испытавшим в жизни, видевшим и знавшим многих известных людей. Создается впечатление, что Ламор не просто стар – его жизнь вмещает в себя такое множество исторических событий, что он как бы осуществляет связь времен в романе: «– Мы давно не встречались... – Очень давно. В последний раз... Кажется, в последний раз я у вас завтракал перед революцией?.. В большом обществе... из которого не казнены только мы двое?» [6, т.1, с.392]. В самом по себе таком упоминании нет ничего странного – старый человек может припомнить многих, с кем сводила его жизнь и кого уже нет на свете. Но в устах Ламора эти слова звучат зловеще. Даже свои философские рассуждения герой начинает с древнейших времен, связывая времена не просто параллелью «тогда-сейчас», а как бы осовременивая историю, включая ее непосредственно в контекст сегодняшнего дня: «Вы не были в Иерусалиме, епископ? Сионский холм – восточная rue Fomenteau. Вокруг гробниц Давида и Соломона ютятся арабские дома терпимости, нет, даже не дома, а лачуги терпимости. Соломон-то, быть может, ничего не имел бы против этого, если б его предупредили три тысячи лет назад... Я не знаю более порнографической книги, чем «Песня Песней». Подумать только, глубокомысленные комментаторы усмотрели в ней какую-то религиозную аллегория, кажется, любовь Церкви к Господу Богу или что-то в этом роде!.. Вот уж, можно сказать, были знатоки поэзии!» [6, т.1, с.396]. И эти слова являются одним из звеньев в цепи рассуждений, предпосланных Ламором совету, который он дает Талейрану – обратить внимание на молодого генерала Бонапарта и связать с ним свою политическую судьбу. В связи с этим, кажется, нельзя согласиться с А.Чернышевым, который утверждал, что «Ламор, остроумец, когда-то знавший Вольтера, устраняется от участия в событиях, предпочитая их комментировать» [6, т.1, с.19]. Отстраненность Ламора – отстраненность особого рода. Он действительно наблюдает за событиями, не принимает активных действий по ходу сюжета романа, много говорит и анализирует, но в то же время именно его автор выставил в исключительной роли аналитика и предсказателя. Как свойственно Алданову, он не берет на себя смелость утверждать, что то или иное политическое решение было принято именно при таких обстоятельствах и именно под определенным влиянием (если, конечно, у писателя нет документальных подтверждений того или иного факта). Эта историческая осторожность у Алданова связана с его концепцией случая в истории, проявления которой в художе-

ственных произведениях уже неоднократно были отмечены исследователями [7, с.105-113]. Алданов, конечно, никогда не взял бы на себя смелость переложить ответственность за какое-либо историческое решение на вымышленного персонажа (после разговора с Ламором о Бонапарте «Талейран покосился в сторону старика и поспешно спрятал бумажник. В бумажнике этом, вместе с ассигнациями, лежало письмо генерала Бонапарта, с которым тайно от всех уже решил связать свою политическую судьбу бывший епископ Отенский» [6, т.1, с.407]). Его Ламору отводится роль человека, «проговаривающего» за исторических персонажей мысли и настроения эпохи. Таким образом, нельзя сказать, что Пьер Ламор бездействует и ограничивается ролью комментатора. Он оказывается прав, предсказывая или анализируя события, хотя правота его по сути своей достаточно банальна: «Тогда казнили революционеры, теперь казнят контрреволюционеры, не все ли равно? Всегда одни будут казнить других, и все стоят друг друга... Прав был старик Ламор... Вывернулся ли он тогда? Верно, давно умер», – думал Штааль» [6, т.1, с.523].

Довольно интересно отметить, что у Алданова многие герои-«наблюдатели», глазами которых видятся исторические события, имеют весьма сомнительное и неясное происхождение, что в первую очередь подчеркивается их неизвестной или неопределенной национальностью. Юлий Штааль, конечно, не претендующий на роль аналитика (скорее наоборот – он предельно ординарен, а потому, видимо, предельно «объективен» для Алданова) был воспитанником училища, открытого в Шклове графом Семеном Гавриловичем Зоричем. «Происхождения он был *не русского, темного* [здесь и далее выделено нами – Е.Р.], как сам Зорич и, подобно Зоричу, отличался редкой красотой» [6, т.1, с.52]. Другой философствующий наблюдатель, типологически более близкий к Ламору, – Макс Норфольк (герой рассказов «Ночь в терминале», «Рубин», перешедший затем в роман «Живи как хочешь») – также не имеет собственного имени, меняет занятия и профессии, но первое, что он о себе сообщает в рассказе «Ночь в терминале» – это отсутствие определенной национальности: «Он в первый же день за стрижкой успел сообщить парикмахеру, что его зовут Макс Норфольк, что по паспорту он американец, *а кто по национальности – сам начинает забывать: так давно у него была настоящая национальность*» [8, т.3, с.317]. В рассказе «Рубин» этот герой также говорит о себе недомолвками и намеками: «Мою настоящую фамилию мог в Соединенных Штатах произносить только один человек, профессор сравнительного языкознания, да и он произносил ее неправильно» [8, т.3, с.416]. Когда речь заходит о молоденькой девушке и герой рассказа Джонсон замечает, что у нее есть славянский акцент, Макс Норфольк заявляет: «– Мы с ней земляки, но она знает только по-английски. Ее привезли де-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

вочкой в Англию, чтобы *спасти* [курсив автора – Е.Р.]» [8, т.3, с.413]. Время, на которое приходится «спасение» девочки, скорее всего – Вторая Мировая война. Поэтому вполне вероятно, что страна, из которой увезли девочку, была Россия, Польша или Чехословакия. В этом смысле интересно, что Макс говорит только слово «земляки», то есть опять избегает пролить свет на запутанный «национальный» вопрос.

Разумеется, у читателя нет прямых оснований считать евреями ни Штаала, ни Макса Норфолька, но Алданов все время намекает читателю, что такое прочтение не исключается, используя, как и в случае с Ламором, известные «еврейские» топосы: город Шклов; уточнение, которое вполне может расцениваться как противопоставление («происхождения<...> не русского, темного»); красота Штаала; жалкие и одновременно привлекательные черты Норфолька: его «бегающий беспокойный взгляд», «умные хитрые маленькие глазки» и т.д. Кстати, точно такое же «темное» происхождение будет впоследствии приписано Алдановым другому своему герою – химику Александру Михайловичу Брауну из романов «Ключ», «Бегство», «Пещера», также наблюдателю, философу и аналитику, но уже эпохи русской революции: «– Он по происхождению из немцев? – Не могу Вам сказать. Вероятно, из обрусевших инородцев» [8, т.3, с.24].

Таким образом, можно заметить, что герой, участвующий в событиях, но одновременно способный их анализировать, а потому как бы наблюдающий со стороны, оказывается в большей или меньшей степени наделенным «еврейскими чертами», основными из которых являются загадочность и холодность, отстраненность*. Возможно, это является отражением использования «общего европейского символа» – образа Вечного Жида или Агасфера, на что указывала Л.Бюклинг в своих комментариях к переписке М.А.Алданова и М.Чехова, правда, соотнося с вечным Жидом только Пьера Ламора: «В тетралогии Алданова сквозной образ Вечного Жида выступает под личиной Пьера Ламора<...>. Этот вымышленный персонаж выражает взгляды Алданова на революцию во Франции и, косвенно, на все революции. С Вечным Жидом связана тема Мыслителя: в прологе она возникает в образе средневекового ваятеля, который создал каменное чудовище, или «дьявола-мыслителя», на башне собора парижской Богоматери. Повторяющийся немой образ Мыслителя означает высшую, вневременную точку зрения на исторические события (как чудовище с высоты собора Богоматери смотрит сверху на нелепости и зверства сначала средневекового, а затем революцион-

* Заметим, что если о неясном происхождении Штаала или Брауна говорится в романах всего по одному разу, то намеренная неопределенность происхождения Ламора или Норфолька подчеркивается довольно часто. Таким образом, можно думать, что желание автора заставить читателя подозревать семитские корни героя зависит от частоты упоминания о загадочности его происхождения.

ного Парижа). В словесном плане ему соответствует Пьер Ламор, комментатор французской и русской истории» [9, т.8, с.1-26].

В произведениях Алданова есть и «настоящие» евреи, происхождение которых автор не скрывает, а, наоборот, порой даже подчеркивает. Одним из таких героев является петербургский адвокат Семен Исидорович Кременецкий из романов «Ключ», «Бегство», «Пещера». Самое замечательное в этом образе, как кажется, то, что Алданов меняет отношение к своему герою. В начале романа «Ключ» автор относится к Кременецкому и его семье достаточно иронически, все время подчеркивая еврейское происхождение героя и одновременно его желание ассимилироваться: «К Кременецкому, несмотря на его радикальные взгляды и на еврейское происхождение (он, впрочем, еще в ранней молодости принял лютеранскую веру), относились благосклонно многие сановники» [6, т.3, с.24]. Упоминание о лютеранском, а не православном, как следовало бы ожидать, крещении не случайно. Это черта подтверждает желание Алданова в данном случае дать как можно более полную и логичную предысторию своего героя, хотя занимает она не так много места. Узнав, что Кременецкий учился в Германии в Гейдельбергском университете, читатель сам сможет сделать вывод о том, что принятие вероисповедания Кременецким было тесно связано с его образованием*, хотя не наложило никакого отпечатка на мировоззрение героя: «Решено было устроить похороны без религиозных обрядов. Семен Исидорович по документам значился лютеранином. Мусе, однако, показалось странным приглашать пастора, – так представление о пасторе не связывалось в ее памяти с отцом» [6, т.4, с.159].

Обстановка в доме Кременецких также характерна. Автор глядит на нее как бы глазами Кременецкого, поэтому иронический оттенок создается за счет упоминания предметов, не подходящих под общее определение обстановки – «кабинет, обставленный в строгом деловом стиле» [6, т.3, с.25]. Слабости хозяина оказываются благодаря этому приему видны как нельзя лучше: наряду с книгами «преимущественно юридического и политического содержания» везде были расставлены «фотографии *виднейших* судебных и политических деятелей с *любезными* надписями хозяину», «по-

* Кстати, говоря об образовании Кременецкого, Алданов, видимо, случайно, но очень показательно использует фразы, близкие к тем, какими когда-то также с определенной долей иронии характеризовал А.С.Пушкин своего немецки образованного героя. Ср.: «Он смолоду учился в Гейдельбергском университете и вывез оттуда кроме обязательного для всех бывших гейдельбергцев запаса одних и тех анекдотов о Куно Фишере еще и уверенность в несокрушимой мощи Германии. Но он придерживался союзной ориентации, немцев недолюбливал и считал их всех мешанами» [6, т.3, с.25]; «Он из Германии туманной Привез учености плоды: Вольнолюбивые мечты, Дух пылкий и довольно странный, Всегда восторженную речь И кудри черные до плеч» («Евгений Онегин», гл. 2).

Раздел 3. Поэтика и история литературы

зади письменного стола» «висел портрет госпожи Кременецкой работы известного художника», а на противоположной стене огромная фотография, изображавшая босого Толстого» [6, т.3, с.25]. Кременецкий, по замыслу автора, претендует на звание русского интеллигента. Он уж слишком старается участвовать в событиях, преувеличивает свою собственную значимость. В нем сочетаются поверхностные увлечения толстовством и идеями Достоевского** [11], он гордится своими радикальными взглядами, на Украине сотрудничает с гетманом и позже на полном серьезе говорит дочери, что из-за его деятельности на Украине ему нельзя показываться среди социалистов («– Мне на социалистическую конференцию, голубушка, и показаться нельзя. Ты забываешь гетмана, – сказал с усмешкой Семен Исидорович таким тоном, точно социалисты всех стран непременно тотчас разорвали бы его на части, если б он среди них появился» [6, т.4, с.152]). Но если в романе «Ключ» автор дает своему герою беспощадные характеристики («Он высказывал мысли о русском народе как о носителе идеи вечной правды, которую лишь бессознательно чувствовал серый русский мужик и которую за него выражали его духовные вожди, в том числе Семен Исидорович» [6, т.4, с.213]), то постепенно в «Бегстве» и «Пещере» бедный, больной, лишенный любимого дела, родины, смысла жизни Кременецкий начинает вызывать у читателя сочувствие и жалость. По иронии судьбы (и Алданова) Семен Исидорович Кременецкий оказался не «духовным вождем» «серого русского мужика», а «типичным представителем» русской эмиграции. Обывателем от эмиграции, что ли, растерявшимся от собственного бессилия и ненужности. И последние страницы, на которых появляется Кременецкий, написаны иронично и трогательно одновременно: Кременецкий решает начать писать мемуары, которые, как ему кажется, будут не только значимыми и интересными, но и будут иметь коммерческий успех, а поэтому хочет получить пишущую машинку (подарок дочери) именно сегодня. Семен Исидорович поднимает тяжелую машинку,

* Ср. описание квартиры самого Алданова, написанное В.Вейдле: «В кабинете его отдельная большая полка была отведена переводам его книг – на двадцать с лишним языков; а в комнате рядом висел портрет его жены кисти Франца Штука, писанный, очевидно, в Мюнхене до войны 14-го года» [10, с.5].

** О роли творчества Ф.М.Достоевского в произведениях М.А.Алданова см.: Старосельская Н. «Волнующая связь времен». Отсвет Достоевского в двух романах Марка Алданова» [11, с.29]. С.Митюрев в своей статье, также посвященной этой теме, пишет: «Впервые имя Достоевского <...> появляется в романе «Ключ» в речи, которую готовит для произнесения в судебном заседании адвокат Кременецкий. Из самого контекста этой речи совершенно очевидно, что вставлено это упоминание в ней именно «ради красного словца» <...>. О доведенном до высокой степени изощренности умении украшения, присущем Кременецкому, говорят в беседе друг с другом и его помощники: –Он вам и народную мудрость задарит, он и стишок скажет, и Настасью Филипповну запустит. – Достоевского знает, как сенатские решения» [12, с.187].

потому что мальчик-велосипедист, который развозит заказы, уже ушел домой, и умирает от сердечного приступа. Почти до самой сцены смерти читатель не верит, что эта нелепая покупка пишущей машинки закончится смертью героя*.

В этой трилогии есть еще один персонаж, на еврейское происхождение которого автор указывается с первых строк его появления в романе «Ключ». Это Альфред Исаевич Певзнер, журналист из петербургской газеты «Заря**», пишущий под вычурным псевдонимом Дон Педро. Этот герой также оказывается впоследствии в эмиграции, начинает заниматься кинематографом и появляется еще раз в последнем романе Алданова «Живи как хочешь» в качестве американского преуспевающего бизнесмена, работающего в Голливуде. Интересно, что при первом упоминании национальность Певзнера не называется, но читателю с помощью прозрачного намека дают понять, кем является журналист: околоточный, выехавший на место убийства, говорит о проворном журналисте, тут же оказавшемся рядом: «И зачем только таких держат в столице? У нас в Харькове при Матвееве его бы в двадцать четыре часа выслали по этапу из города» [6, т.3, с.9]. Таким образом, вопрос о национальности Дона Педро больше не возникает.

Псевдоним Певзнера сразу же вызывает у читателя ассоциацию с Аминадом (Арнольд-Аминодавом) Петровичем (Пейсаховичем) Шполянским (1888-1957), известным литератором и критиком, публиковавшимся под псевдонимом Дон Аминадо (Дон-Аминадо). Конечно, Алданов сделал это не случайно, но его герой, видимо, должен был не только напомнить читателям знакомого литератора (именно напомнить, потому что Алданов сознательно стремился избегать прототипов), но и стать отражением духа эпохи и среды, которую изобразил писатель. Псевдоним героя стоит в одном ряду с характерными литературными именами довоенного

* Такой трагический финал жизни героя немного сближает Кременецкого и его преданную, любящую, хотя немного суматошную и глуповатую жену Тамару Матвеевну с четой Ласточкиных из романа «Самоубийство». Кстати, в критике уже отмечалось, что Алданов, которому вообще плохо удавались женские образы (особенно молодых женщин), наделил двух своих героинь, преданных жен, инициалами своей жены Татьяны Марковны: Кременецкую зовут Тамара Матвеевна, а Ласточкину – Татьяна Михайловна.

** Название газеты, видимо, было выбрано Алдановым как одно из наиболее популярных в те годы названий. Только в фондах ГБЛ находятся восемь различных газет и два журнала с таким названием, издававшихся практически по всей стране: в Санкт-Петербурге, Москве, Баку, Батуми, Одессе, Киеве, Ярославле, Екатеринбурге. Газета с таким названием действительно существовала в Петербурге, но в ГБЛ последние номера этой газеты относятся к 1908 г. Поэтому нам достоверно неизвестно, продолжала ли газета свое существование непосредственно во время Первой Мировой войны, или Алданов действительно выбрал одно из самых «ходовых» заглавий. Газету «Черниговская мысль», в которой также сотрудничал Дон Педро, нам не удалось найти в ГБЛ. В это время в Чернигове издавалась с периодичностью 3 раза в неделю газета «Черниговский вестник».

Раздел 3. Поэтика и история литературы

времени (конечно, занявшись кинобизнесом, Альфред Исаевич больше псевдонимами не пользуется). Сам Дон Аминадо в своей книге «Поезд на третьем пути» пытается объяснить, что вычурные, а порой и откровенно безвкусные литературные псевдонимы были приметой и данью времени: «Лознгрин, БаронИкс, Железная Маска, Незнакомец, Старый Театрал, Седой, Некто в сером, Иван Непомнящий, Иван Колючий, Саша Черный, Лоло, О.Л.д'Ор, Турист, Иванов-Классик, Буква-Василевский, Василевский-Небуква, Ленский, Линский, Ядов. Список этот можно было бы продолжать без конца, – все это тоже было данью времени, эпохе, условным требованиям литературной моды и тогдашним российским нравам. И не только в периодической печати, и не только в провинции, но и в так называемой всамделишной изящной словесности дух времени оказался сильнее чутья и вкуса. И все тот же упрямый свидетель истории мог бы с полным основанием напомнить, что и великие мира сего не гнушались ядовито и тяжеломерно намекнуть на то, что они не Пешковы, не Бугаевы, не Гиппиусы, а – Максим Горький, Андрей Белый, Антон Крайний, и прочая, и прочая» [13, с.63-64].

Таким образом, уже начиная с псевдонима, Алданов задает и здесь ироничный тон по отношению к своему герою. Политические увлечения Певзнера выглядят в романах поверхностно, и его недолгая сионистская ориентация во время пребывания в Киеве после революции запараллелена Алдановым с таким же поверхностным и кратковременным увлечением украинским национализмом у Кременецкого: « –Значит один украинский самостийник, другой прислужник немцев, а третий сионист, – раздраженно подумал Фомин, впервые в жизни чувствуя в себе задетого великоросса. – Как-нибудь при случае мы это вспомним...» [6, т.3, с.385]). Ироническое отношение автора к своим героям-евреям усиливается за счет сочетания несерьезных, но претенциозных высказываний Дона Педро («– Разве вы сионист? <...> – Я всегда интересовался, как же. Но теперь это стало в реальную плоскость, после декларации Бальфура. <...> – Так вы уезжаете в Палестину? <...> – Может быть, может быть. <...> мне предлагают поездку в Америку» [6, т.3, с.384]) и претендующей на философское умозаключение оценкой Кременецкого, только что вульгаризаторски защищавшего идеи украинского национализма («– Все это очень характерно, – ответил озабоченно Семен Исидорович. – Подавляющиеся веками национальные элементы поднимают голову, центробежные силы растут за счет сил центростремительных...» [6, т.3, с.385]).

Итак, по замыслу автора, сионистская организация оказалась нужна Альфреду Исаевичу для того, чтобы получить деньги на поездку в Америку, откуда он вернулся откровенным американофилом (каковым и остается в романе «Живи как хочешь»), принявшим решение во что бы то ни стало заниматься кинобизнесом: «Собственно он пока еще ничего не предлагал

богачу, а говорил так, вообще, о пользе идейного кинематографа. Но приятно было иметь дело с человеком, понимающим с полуслова. «Вот это и есть Америка!» – восхищенно подумал Альфред Исаевич [6, т.4, с.13]. Один из героев романов Нещеретов откровенно посмеивается над бывшим сионистом, а ныне кинематографистом Певзнером, связывая его политические увлечения только с материальными выгодами: «Эх, жаль, Альфред Исаевич, что вы больше не сионист. У сионистов теперь хорошие деньги, они и в Палестину купили бы фильмишко: <...> Люблю я слово «Палестина», единственное красивое из сионистских слов. А то все какие-то «экзекутивы» [6, т.4, с.198]. Желание Альфреда Исаевича заняться кинобизнесом тоже вполне самодостаточная характеристика со стороны Алданова. Сам он, видимо, не считал кино серьезным искусством, особых художественных ценностей в нем не видел. Для Алданова, который, тем не менее, пытался сначала в 1933г., а после в 1938-39 гг. сотрудничать с Голливудом (в итоге не вполне удачно) и даже приглашал писать совместный сценарий И.А.Бунина*, кинематограф представлял только коммерческий интерес: «Повторяю, скорее всего ничего вообще не выйдет из всего этого дела. Я особенно об этом сожалеть не буду, хоть деньги до зарезу нужны. Очень мне вообще совестно и неприятно заниматься кинематографом (утешаю себя тем, что теперь этим занимаются почти все известные писатели мира, люди побогаче нас в Вами)**». Именно поэтому герой Алданова к своей старости в романе «Живи как хочешь» делается за счет кинематографа богатым человеком, но по-прежнему ничего не смыслит в искусстве. Его антиподом в споре об искусстве становится также герой трилогии о русской революции, в этих романах еще юноша, а в романе «Живи как хочешь» уже сорокашестилетний писатель Виктор Яценко. В романе «Живи как хочешь» Альфред Исаевич предстает уже под другой, американизированной, фамилией Пемброк, и Виктор Яценко размышляет о нем следующим образом: «Конечно, этот Пемброк, как все они, знает толк в своем деле и ничего не понимает в искусстве. Когда-то, до революции, этот Пемброк был в России журналистом, подписывался «Дон Педро», и уж одна эта подпись доказывает, что ему в искусстве нечего делать» [8, т.5, с.32]. Алданов передает Яценко свои мысли, оценки визуальных видов искусства, ведь даже к современной драматургии писатель относился несколько пре-

* Если говорить точнее, Алданов просил И.А.Бунина дать свое «лауреатское» имя для якобы совместного сценария, который готов был писать один, чтобы Бунин мог получить хороший гонорар.

** Письмо И.А.Бунину от 25.05.1939. Рукописный отдел библиотеки Эдинбургского университета. Gen. 565, fol.1. В письме от 7.03.1938 Алданов также пишет Бунину о возможных гонорарах за сценарий, добавляя при этом: «Не скрою, что и у меня никогда не «лежала душа» к этому делу <...>».

Раздел 3. Поэтика и история литературы

небрежительно, утверждая, что в пьесе «все надо огрублять». «В «Живи как хочешь» его герои повторяют, что визуальные искусства превратились в погоню за успехом, от пьесы, от фильма публика ждет прежде всего развлечения, развлекать людей легче всего несложным, занимательным, условным, приятным искусством, вы нам такое и подайте, а взамен получите известность, деньги. Нравы послевоенного Голливуда в романе изображены сатирически <...> Яценко резко противопоставляет роман визуальным искусствам, повторяет, что только роман обладает в полной мере глубиной и достоверностью психологических мотивировок. Он почти дословно повторяет статью Алданова 30-х годов «О романе», где роман провозглашен высшей формой искусства. <...> В финале Яценко решает уйти из Голливуда, чтобы писать роман» [8, т.5, с.13]. Отметим здесь, что сатирическое изображение послевоенного Голливуда и создается в основном за счет Пемброка-Певзнера. И в этом романе «еврейский» герой оказывается человеком милым, но недалеким, а порой и раздражающим из-за старания придать себе больше веса и значения, чем есть на самом деле: «<...> и действительно это были очень недурные статьи. <...> Я из бедной, но очень старой и хорошей еврейской фамилии» (Пемброк о себе) [8, т.5, с.22]; «Пемброк сказал ему, что был другом его отца. Яценко помнил, что таких *друзей* у его отца не было, но газетная подпись Дон Педро осталась в его памяти; отец в самом деле об этом журналисте за столом говорил» [8, т.5, с.40]; «Было у него и благоустроенное имение в Калифорнии. «Вечная еврейская тяга к земле, – говорил он <...>» [8, т.5, с.41]; «Он постоянно, при любом поводе или без всякого повода, говорил о своем еврейском происхождении и о еврейском вопросе» [8, т.5, с.41-42]; «Немало давал на благотворительные дела, на помощь еврейским беженцам, отправлял множество продовольственных посылок чуть ли не во все страны Европы»; «Он оказывал помощь и разным бывшим сановникам, если не считал их антисемитами, а их детям и внукам охотно представлял роли статистов в своих фильмах» [8, т.5, с.42]; «При чтении Библии его особенно радовала именно жизнь патриархов, с ее семейными добродетелями, с ее немалыми, но преодоленными в конце концов испытаниями» [8, т.5, с.43]; «<...> я стопроцентный американец еврейской религии» [8, т.5, с.191]. Эти краткие характеристики и самохарактеристики героя, разбросанные по всему роману, и здесь создают образ человека трогательного, доброго, но смешного, порой удачливого, трудолюбивого, но не очень умного. Герои с четко обозначенным еврейским происхождением у Алданова не являются интеллектуалами, персонажами с «внутренней жизнью».

Таким образом, получается, что все герои Алданова, так или иначе (неявно или очевидно) связанные с еврейским происхождением, описаны автором как бы со стороны. Писатель в их изображении повторяет два наиболее известных и распространенных в литературе (да и в жизни, на-

верное) взгляда на евреев: они или слишком умные, но злые и отстраненные, что дает им возможность оценивать людей и события с позиции народа, обладающего самой долгой и трагической исторической памятью, или простые обыватели, всю жизнь бьющиеся над противоречием между полной ассимиляцией и сохранением национального достоинства. В том и другом случае Алданов смотрит на своих героев со стороны, ни одному из них не дает возможности говорить от своего имени. Будучи в лучшем смысле этого слова человеком общеевропейской культуры, Алданов, видимо, не чувствовал в себе достаточно смелости подняться на вненациональный уровень обобщения Ламора и отчасти Норфолька, но в то же время ему было чуждо сужение глобальных исторических проблем до примитивно-националистических и таких же примитивно-«ассимиляционных» взглядов Кременецкого или Певзнера. Таким образом, Алданов решает образы евреев с точки зрения внешнего наблюдателя, европейца, не имеющего к еврейскому вопросу прямого отношения.

Цитированная литература

1. Краткая литературная энциклопедия. – М., 1962.
2. Павловский А.А. Алданов // Русские писатели. XX век. Биобиблиографический словарь. – М.: Просвещение, 1998. – Т. 1., Cristesco, D. et H. *Bibliographie des oeuvres de Marc Aldanov*. Paris, Institut D'Etudes Slaves, 1976.
3. Алданов М.А. Русские евреи в 70-80-х годах (Исторический этюд) // Книга о русском еврействе. От 1860-х годов до революции 1917 г. – Нью-Йорк, 1960.
4. Рукописный отдел библиотеки Эдинбургского университета. – Gen. 565. – fol.3.
5. Письмо М.А.Алданова Б.И.Элькину от 4 января 1949 г. // Bodleian Library, Department of Western Manuscripts, MSS Russian.
6. Алданов М.А. Собр. Соч. В 6 т. – М., 1991-1993.
7. Raeff, Marc. Marc Aldanov. Histoire De La Litterature Russe. Le XXe siecle. La Revolution et les annees vingt. Ouvrage dirige par E.Etkind, G.Nivat, I.Serman, V.Strada. – Paris, Fayard, 1988.
8. Марк Алданов. Соч. В 6 т. – М., 1994-1996.
9. Bueckling, Lisa. Михаил Чехов в Холливуде: размышления и письма Марку Алданову // *Studia Slavica Finladensia*. – Tomus VIII.
10. Вейдле В. О тех, кого уже нет // Новое русское слово, 22.02.1976.
11. Старосельская Н. «Волнующая связь времен». Ответ Достоевского в двух романах Марка Алданова // Литературное обозрение. – 1992. – №7-9.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

12. Митюрев С. «Будет, будет великое упрощение!..» Марк Алданов и Достоевский // Русская культура XX века: Метрополия и диаспора. – Тарту, 1996. – Блоковский сборник, XIII.
13. Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути. – М., 1991.

Анотація

У статті аналізуються образи євреїв у творах Марка Алданова (Ландау; 1886-1957). Про приналежність деяких персонажів (таких, як Ла Мор або Макс Норфолк) до єврейства Алданов прямо не говорить, але багато їх рис викликають асоціації з образом Вічного Жида. У цьому зв'язку слід зазначити, що Алданов присвятив чимало уваги висвітленню проблеми єврейської асиміляції у сучасному суспільстві, намагаючись піднятися над ситуацією і дати їй неупереджену оцінку.

Annotation

The article deals with the representation of Jews in the fiction of Mark Aldanov (Landau; 1886-1957). Some of his characters (La More, Max Norfolk) are not identified as Jews by the author himself, although they demonstrate most of the features, traditionally associated with the Wandering Jew. In this respect it should be said that Aldanov spent quite some time deliberating over the problem of the Jewish assimilation in modern society, while trying, however, to stay above the situation and to discuss the problem from the external observer's point of view.

Статья поступила в редакцию 28.03.01

Наумов С.В.

К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНФЛИКТА В ПОЭМЕ А.ТВАРДОВСКОГО «ПО ПРАВУ ПАМЯТИ»: СОСТОЯНИЕ МИРА

ББК Ш4 я 43

Конфликт Слова и земного мира – центральный в последней поэме А.Твардовского, предопределивший множество других конфликтов, внешних и внутренних, масштабных и локальных для отдельных героев произведения и его художественного мира в целом. И создана поэма – произнесена эта горячая исповедь сына века не столько благодаря земному миру, сколько вопреки ему. Лишь благодаря суровому опыту автора-повествователя, его стойкости и находчивости звучит правдивое слово. «Смыкая возраста уроки», лирический герой не надеется на помощь земного мира, бесстрашно призывая своим потрясённым сознанием в союзники иной мир, тот свет как гарант чести, правды и добра. И произносит он свою исповедь, настоящее откровение как бы на нейтральной полосе, на

некоем важном духовном рубеже, на невидимой границе двух конфликтующих миров. Он сознательно и преднамеренно находится в порубежном положении, «чтоб слову был двойной контроль». И в этой жизненной позиции перед духовным взором лирического героя открываются трагические дали отечественной истории.

Сама собой приходит мысль –
Ко всем, с кем было по дороге,
Живым и павшим отнестись [1, с. 353].

В первой главе поэмы герои живут в созданном их воображением романтическом мире, мире грёз и мечты, мало связанном с реальной действительностью, её конфликтами, бедами и проблемами, с суровой жизнью страны. Физически они существуют в реальном мире, который окружает их, властно вторгаясь в их жизнь, но одновременно в их сознании – другой мир, сказочный, неземной, розовый мир романтической грёзы, надежно ограждающий их от правдивого видения окружающей действительности.

Герои поэмы живут в первой главе в «идиллическом хронотопе», что делает в дальнейшем их переход в реальный мир весьма затруднительным и болезненным, хотя и крайне необходимым. Мир идиллии привлекателен и гармоничен, добр и терпим, но в то же время хрупок и нестоек, в современном жестоком мире он неминуемо обречён на гибель. Но для двух юных друзей – мыслителя и поэта, что безбедно живут в нём, он близкий, родной и любимый. Он более чем надёжен, стабилен и уютен, безоговорочно приемлем их юными и восторженными душами. От мира идиллии уютно веет теплом домашнего очага и родных солнечных просторов. По их мнению, он создан на века. И в будущем от него они «ждали только счастья, – / Тому был возраст обучён» [1, с.354].

Но сами они были тоже крепкие орешки, непрестанно готовясь к трудному и дальнему боевому походу, без малейших сомнений и колебаний способные в любой момент вступить в жестокий беспощадный бой с врагами и вести его до победного конца. Их отличает верность народу, безграничная любовь к родной матери-земле, а в горькую годину – «чтоб за неё в огонь и в воду. / А если – / То и жизнь отдать» [1, с. 354].

А при этом в душе властно и неугасимо живёт замысел заветный:

Дорваться вдруг
До всех наук –
Со всем запасом их несметным –
И уж не выпустить из рук [1, с. 354].

Но юность берет своё, «и власть толкуя о науках», герои грёзят и о том в «каких мы брюках / Домой заявимся потом» [1, с. 355].

И, что глубоко символично, даже опознавательную мету времени и места привезут они в родную глухую смоленскую сторонку, гордо прой-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

«распространяя московский запах папирос» [1, с. 355].

А далее их ждёт классическая деревенская идиллия – хуторские посиделки и вечеринки чередом, где очарованные и потрясённые загорьевские девки «глазами ели нас потом, / Неловко нам совали руки, / Пылая краской до ушей...» [1, с. 355].

А впереди не менее трогательная городская столичная идиллия, где юные герои снова в центре внимания, заботы и любви. Кто устоит против такой всепобеждающей нежности и верности.

А там бы где-то две подруги,
В стенах столичных этажей,
С упреком нежным ожидали
Уже тем часом нас с тобой,
Как мы на нашем сеновале
Отлет обдумывали свой... [1, с. 355].

В «идиллическом хронотопе», в нерасторжимой гармонии с высоким духовным миром героев живёт и родная природа. Между ними устанавливается атмосфера взаимопонимания и доверия, открытости, где вполне возможны и необходимы взаимопроникновение и переплетение человеческих и природных чувств и мыслей, тонких душевных порывов, желаний и страстей. Рождается переключка, отзыв, живой и открытый заинтересованный диалог.

Ночью, отдыхая и куря на душистом сеновале, увлеченно цитируя строки классиков и современников, друзья снова, в который раз, счастливо избегают конфликта, с ними просто ничего плохого не случается, хотя по части безопасности они были далеко не в лучшей форме.

То вслух читая чьи-то строки,
То вдруг теряя связь речей,
Мы собирались в путь далекий
Из первой юности своей [1, с. 353].

Путь далекий, предотъездный час.

Он наступит немного позже. И оповестят юных героев «об уходящем в осень лете / Запевы юных петушков. / Их голосов надрыв цыплячий / Там, за соломенной стрехой, – / Он отзывался детским плачем / И вместе удалью лихой» [1, с. 356]. Герои – мыслитель и поэт – мало прислушивались к петушину пению, хотя дело не шуточное – отпевали петушки свою и их юность, безвозвратно уходящую вдаль.

И даже суровая судьба в то время милосердно щадит героев, долго не посылая им грозных предвестий, давая возможность прожить ещё счастливые мгновения в романтическом мире грёз и мечтаний, в «идиллическом хронотопе», у детства на краю. Чтобы и через долгие десятилетия они были способны «за петушиной той хрипотцей / Расслышать молодость свою» [1, с. 356].

В конце первой главы интересен и художественно убедителен психологический параллелизм в жизни человеческого и природного миров: то-ропливо и тревожно уходит юность героев – юность петушков – уходит в осень лето, отмеченный единой лирической темой уныния и печали, невозвратной потери чего-то близкого и дорогого. Пение петушков в произведении богато и мастерски инструментовано, в нём целый симфонический оркестр, тонко и непринужденно передающий состояние мира и человеческого духа в конце важнейшего для них периода жизни в «идиллическом хронотопе», с характерной для него нравственно-психологической гармонией, мягкостью и теплотой красок и чувств. Это происходит в преддверии чего-то страшного, накануне глобального конфликта, кризиса и трагедии. Интересно проследить, как лирический герой слышит и воспринимает петушиное пение в момент его звучания: гордо и беззаботно, безучастно и отрешённо, сладко позёвывая при этом. И лишь спустя десятилетия он поймёт значение и глубинный смысл его в суровых испытаниях их поколения. Он посмотрит на свою юность через призму прошедшей жизни и услышит в ней голос судьбы – петушиное пение.

В этой картине преобладают слова со «звуковым» содержанием, занимающие ключевое положение в первой главе, уместно и удачно очеловечивающие природу, подчеркивающие близость природного и человеческого миров, сложность душевного состояния героя, намечающие эволюцию его духовного пути: «запевы юных петушков», «голосов надрыв цыплячий», «отзывался детским плачем и вместе удалью лихой», «с хрипотцей истовой своей», «отпевали конец ребячьих наших дней», «обрядный свой тянули сказ», «не так прислушивались к ним», «сладко в запуски зевали», «за петушиной той хрипотцей расслышать молодость свою» [1, с. 355-356].

Но исподволь, в глубине поэтического мира зреют серьёзные конфликты, чреватые катастрофами, шум времени властно вторгается в романтический мир героев. На сюжетном уровне поэмы чётко прослеживается, что мир находится в кризисном и конфликтном состоянии, но фабульные герои об этом не знают. И знать не хотят. И лишь трагедия, прокатившаяся по их судьбе, выведет героев из уютного и обжитого мира, царства романтической мечты, и уведёт в мир народной жизни, трагедии и судьбы.

Средоточием неразрешимых конфликтов, противоречий и страстей стала вторая, центральная, глава поэмы «Сын за отца не отвечает». Проблема взаимоотношений поколений, судьбы отцов и детей исследованы поэтом на одном из самых трагических периодов отечественной истории. Противопоставление поколений, систематическое и планомерное разжигание вражды и антагонистических отношений между ними становится на длительный период отечественной истории важной частью государственной политики, по своей сути глубоко античеловеческой и антинародной.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

На этом рубеже и проходит острие центрального конфликта произведения. Автор и его поколение прошли этот путь, и их опыт важен и актуален для последующих поколений, продолжающих жить при тоталитарном режиме.

Центральный конфликт поэмы «Слово – земной мир» вбирает в себя множество других, более локальных, порождая по мере дальнейшего развития сюжетно-фабульных отношений, всё новые и новые конфликты, подчас неразрешимые и весьма разрушительные для народного бытия. Тяготея к центральному конфликту как эпицентру произведения, другие конфликты тоже важны и значимы в художественном мире произведения: отец – сын, жизнь – смерть, плоть – дух, верховная власть – народ, Сталин – народ, Сталин – Ленин. Немалую роль в произведении играет система образно-смысловых оппозиций: память – забвение, правда – ложь, вера – неверие, жизнь – загробный сон, закон – беззаконие, смерть – бессмертие, библейские времена – современность, вина – невиновность, безгласность – гром рукоплесканий, неволя – верховная власть, отец всех народов – отец родной. Некоторые члены данных образно-смысловых оппозиций стали ключевыми словами и образами поэмы, придавая целостному образу земного мира осязаемую конкретность и глубину.

Одними из важнейших в поэме являются конфликты: верховная власть – народ, Сталин – народ, предопределившие центральные линии повествования, их сложность и остроту развития ведущих сюжетно-фабульных отношений. Они вписывают судьбы героев в контекст отечественной и мировой истории, где довольно широк, ёмок, многообразен и многоязык, плотно насыщен характерными приметам времени и места, своеобразными чертами и запоминающимися особенностями, трагическими событиями отечественный исторический хронотоп.

Нити повествования протянулись от 20-30-х годов до кончины всесильного вождя, отца всех народов и помпезного воцарения в мире «его китайского образца», времени создания самой поэмы, шестидесятым годам. Времени подведения итогов – жизненных и творческих – для самого автора поэмы, столь важных и весомых в его творческой судьбе.

Лирический герой прошел многотрудный жизненный путь и поэтому может достоверно засвидетельствовать основные этапы народной жизни и судьбы, важнейшие перипетии общественной и политической борьбы. На своей судьбе, по ранам и рубцам собственной биографии. Или хотя бы по характерным выражениям, прозвищам и кличкам, которые получал автор-повествователь, лирический герой, будучи занесен в чёрные списки: сынок классового врага, сын за отца не отвечает, сын врага народа. Милостиво получал, благодаря садистским наклонностям чьей-то буйной фантазии, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Конфликт поколений, отцов и детей, неминуемо проистекает из центрального конфликта, он – важнейшее звено и условие успеха проводимой

государственной политики. На нём, как на оси, вращается сюжет произведения, построена программа действий отца народов. Его устав, с которым он обращается к народу, прост и доступен для всех, коварно и умело рассчитан на разжигание конфликта, на потакание самым низменным страстям и нравам, вкусам и чувствам толпы, безгласной, лояльной и покорной.

Осквернение вековых народных традиций, высоких и мудрых, духовной культуры народа, веры, святынь, превращение собственных сограждан в покорных и безгласных «винтиков» и лагерную пыль, в павликов морозовых – важное и приоритетное направление политики государства нового типа на долгие десятилетия.

Да и сама проповедь вождя становится не только атмосферой времени и примечательной деталью национального пейзажа, но и символом целой исторической эпохи, названной его именем.

Средь наших праздников и буден
Не всякий даже вспомнить мог,
С каким уставом к смертным людям
Взывал их посетивший бог.

Он говорил: иди за мною,
Оставь отца и мать свою,
Все мимолётное, земное
Оставь – и будешь ты в раю [1, с. 362].

В последнем четверостишии не только развернута политико-воспитательная, но и эстетическая программа вождя.

Вся поэма, ее художественный мир – в прошедшем времени. И лишь повелительное наклонение, непререкаемый императив всемогущего вождя обращён в будущее, с твердокаменным значением: так, и только так должно быть в мире.

Глагол повелительного наклонения «иди», дважды повторенный с резко нарастающим интонационно-ритмическим накалом и страстью «оставь», предусмотрительно поставленный в ударных местах его программы, и, наконец, великодушное прощение всех за «мимолётное, земное», за прошлые и современные грехи, ныне щедро отпускаемые, твёрдое обещание рая для тех, кто поверит, покорится и выполнит все положение его программы и устава.

Просматриваются тесные идейно-тематические и сюжетно-фабульные параллели поэмы с библейскими евангельскими книгами: обещание людям рая за праведную и достойную жизнь на земле, беседа Иисуса Христа с двумя разбойниками перед казнью и обещание рая одному из них за твёрдую непоколебимую веру; яростные, но безуспешные попытки покушения тёмных сил на власть Бога на земле и во вселенной.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

Образ отца всех народов типологически близок образам библейских лжепастырей и лжепророков, уводящих от Слова и жизни, истины и любви в тьму мракобесия и неверия, гибели и обмана.

С течением времени все больше и больше зла в мире порождают дела и речи отца народов, непомерно растут его популярность и авторитет, его безграничная власть. А его молодые последователи творчески развивают и воплощают в жизнь основные положения его теории, его любимые идеи. Драматизм повествования возрастает ещё и потому, что звучит голос лирического героя, стойкого, яростного сталиниста, человека идеи, душой и телом принадлежащего к авангарду сталинской молодежи, беззаветно преданного ей, с гордостью (а позднее с горечью) говорящего о своем поколении, постоянно подчеркивающего и поддерживающего его несокрушимое идейно-политическое и духовное единство, роевое начало («мы собирались в путь далёкий», «мы не испытывали грусти», «мы жили замыслом заветным», «мы с тем управимся добром», «готовы были мы к походу», «а мы, кичась неверьем в бога», «мы лишь порадуем врага», «чем в мире мы сильны», «глушили мы громами рукоплесканий в честь отца», «мы всегда не одному тому отцу рукоплескали», «мы как одно их возглашали», «многостороннюю проверку прошли мы – где кому пришлось», «мы оказались все в ответе»).

Исследуя общественно-политический и нравственно-психологический мир сталинской молодежи, автор-повествователь находится в глубине этого мира, в самом эпицентре его конфликтов и противоречий.

Исповеди лирического героя настолько плотно насыщены глагольными конструкциями повелительного наклонения, занимающими при этом ключевые позиции в идейно-образной, лексико-семантической и стилистической системах поэмы, что, подобно речам его кумира, всемогущего вождя, действуют громоподобно и парализующе, после них у читателей и слушателей не может остаться никаких сомнений, колебаний и раздумий. Они достойны великого наставника, учителя и вождя, и говорят сами за себя.

... Отринь отца и мать отринь.

... Забудь, откуда вышел родом,
И осознай, не прекословь...

... Предай в пути родного брата
И друга лучшего тайком.

И душу чувствами людскими
Не отягчай, себя щадя.
И лжесвидетельствуй во имя
И зверствуй именем вождя.

Любой судьбине благодарен,
Тверди одно, как он велик,
Хотя б ты крымский был татарин,
Ингуш иль друг степей калмык.

Рукоплещи всем приговорам,
Каких постигнуть не дано.
Оклевеци народ, с которым
В изгнание брошен заодно.

И в душном скопище исходов –
Нет, не библейских, наших дней –
Превозноси отца народов:
Он сверх всего.
Ему видней.
Он все начала возвещает
И все концы, само собой [1, с. 362, 363].

Трагический путь родины, поруганной и страдающей, «голгофская» высота её судьбы, тема сораспятия и сораспинания лирического героя на трагических перепутьях века вписаны в библейский контекст священной истории. Продолжается путь. И приходится жить народу.

И в душном скопище исходов –
Нет, не библейских, наших дней... [1, с. 363].

Упомянутые как будто вскользь, в форме отрицания, в данном контексте «библейские дни» играют тем не менее важнейшую концептуальную роль в художественном мире произведения. Противопоставленные по временному признаку исходы, разделённые тысячелетиями, таят в себе черты трагического сходства, близости и родства, сопрягая разные эпохи, седую древность, библейские времена и современность, становятся ключевым событием поэмы. Упоминание библейских исходов – своеобразный факт «речевого поведения» лирического героя как автора повествования об исходах наших дней, высокой и трагической судьбе родного народа.

В центре поэмы – образ всемогущего вождя, организатора и вдохновителя современных исходов. Он типологически близок гётевскому Мефистофелю, Сатане Мильтона, лермонтовскому Демону. Подобно Мефистофелю, вождь много и с наслаждением разрушает, с пристрастием уничтожает, с лукавой улыбкой оскверняет, стремясь, чтобы человек окончательно растерял всё, что небо вложило в него, забыл «божье подобье своё».

Мефистофель во главе мировой державы, планомерно и с размахом превращающий её в империю зла. Вождь далеко не бездарен, но это дар демонический, дар зла, начисто исключающий творческое созидательное начало.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

Фатально обречённый на творческое бесплодие, бессильный построить новый счастливый мир для человека, и вместе с тем не способный уничтожить жизнь и мир до конца, он испытывает неразрешимый внутренний конфликт. Жестокий и беспощадный конфликт с самим собой, самый загадочный и таинственный для него. Он для него – удар в спину, когда весь земной мир простёрся у ног непобедимого владыки. В произведении запечатлены внешний и внутренний конфликты властелина, постепенно теряющего власть и контроль над самим собой и подчинённым ему миром. И, подобно Мефистофелю, он готов в отчаянии воскликнуть:

Бороться иногда мне не хватает сил, –

Ведь скольких я уже сгубил,

А жизнь течёт своей широкою рекою [2, с. 74].

Внешне вождь целен, монолитен, целеустремлён, гармоничен в созданном им мире, он весь движение, страсть и мудрость. Достаточно ему сказать «сын за отца не отвечает», и мгновенно снят давний, многолетний конфликт, до того неразрешимый, возникший ещё до рождения сыновей, но надолго омрачивший и отравивший их жизнь. И вот мгновенно, властной рукой, сыновья выведены за рамки этого конфликта, правда, как оказалось, ненадолго. С его лёгкой руки, они скоро станут называться «сыновьями врагов народа».

Образ вождя в поэме – создатель и вдохновитель многих сюжетно-фабульных конфликтов и противоречий, он – источник перманентного конфликта, находящийся в эпицентре его.

Он не бездеятелен, скорее непомерно активен, временами суетлив, стремясь разрешить не только внешние по отношению к нему противоречия, но и свой внутренний конфликт: между словом и делом, совестью и поступком, верой и святотатством, внешним и внутренним миром, прошлым и настоящим, жизнью и судьбой.

На фабульном уровне прослеживается, какая это мучительная для вождя и беспросветная ситуация, когда всемогущий тиран оказывается жалкой марионеткой, безнадежно одиноким и несчастным, настоящим «винтиком» (его неологизм), под вечным небом, в руках всемогущей судьбы. Великий инквизитор, искусный мастер диалектики земного зла, льстивый и коварный, не останавливающийся ни перед чем в достижении поставленной цели, способный на всё, он жалок и никчем, робок и непрактичен в разрешении своего внутреннего конфликта.

Щедро даривший миру, как ему по «скромности» казалось, бессмертные законы, вождь не в силах разрешить не только свои внутренние, гибельные для него конфликты, но и семейный, глубоко трагический: отец – сын, отец – дочь. И лишь вовремя пришедшая старушка-смерть, принявшая образ «благой ночи», разрешила для него сразу весь клубок мучительных и изнурительных земных противоречий и конфликтов.

Но все законы погасила
Для самого благая ночь.
И не ответчик он за сына,
Ах, ни за сына, ни за дочь.
Там, у немой стены кремлёвской,
По счастью, знать не знает он,
Какой лихой бедой отцовской
Покрыт его загробный сон... [1, с. 363].

Но даже мудрая смерть не разрешила всех противоречий и конфликтов всеильного вождя, главный ответ для него, думается, всё-таки впереди, так как «со смерти всё и начинается». А у земного мира, им поспешно оставленного, бездна неразрешимых конфликтов. И вечно длится суд – небесный и земной. В нём – возмездие и спасение, надежда и вера, покаяние и возрождение к новой жизни.

Давно отцами стали дети,
Но за всеобщего отца
Мы оказались все в ответе,
И длится суд десятилетий,
И не видать ещё конца [1, с. 363].

Сталин – это Ленин сегодня. Ленин – это Сталин сегодня. Популярные лозунги его эпохи.

В поэме предпринята попытка противопоставить вождей, разделить их на хороших и плохих, добрых и злых, достойных и недостойных. Сталину противостоят Ленин и Калинин. Ленин «оваций не любил, / По крайней мере знал им цену», а его «образ вечным и живым / Мир уберёт за гранью брэнной» [1, с. 367].

Но коварно и ловко Сталин провозгласил себя учеником и последователем Ленина.

И, грубо сдвоив имена,
Мы как одно их возглашали
И заносили на скрижали,
Как будто суть была одна.
А страх, что всем у изголовья
Лихая ставила пора,
Нас обучил хранить безмолвье
Перед разгулом недобра [1, с. 367].

Несколько по-другому, принципиально в ином идейно-стилистическом ключе образы вождей, их взаимоотношения, симпатии и антипатии, противоречия и конфликты освещены в устном народном творчестве, в частности, частушечном, до недавнего времени находившемся под запретом.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

Когда Ленин умирал,
Сталину наказывал:
Много хлеба не давай,
Мяса не показывай [3, с. 11].

Работая над образом Ленина, Твардовский принимает активное участие в создании «современной мифологии» (М. Лифшиц), подчёркивая простоту, доброту, гуманизм, человеколюбие, доступность, скромность и мудрость Ленина, его антивеличие, внебожественную сущность. Развивает важнейшие линии советской Ленинианы, в частности, традиции Маяковского.

«Если б был он царствен и божествен, я б от ярости себя не поберёт, я бы стал бы в перекоре шествий, поклонениям и толпам поперек. / Я б нашёл слова проклятья громоустого, и пока растоптан я и выкрик мой, я бросал бы в небо богохульства, по Кремлю бы бомбами метал: долой!»

«Владимир Ильич Ленин» [4, с. 236].

(Не дожил поэт до 1937 года, припомнили бы ему эти слова. – С.Н.).

Великий Ленин не был богом
И не учил творить богов.

«За далью – даль» [1, с. 286].

И Ленин нас судить не встанет:

Он не был богом и в живых.

«По праву памяти» [1, с. 367].

Поэма остро направлена против наследников Сталина, тех, кто на протяжении долгих десятилетий после его смерти находился в верхних эшелонах власти. Бесстрашный и гордый стих, облитый горечью и злостью, с характерным лермонтовским ритмико-интонационным и стилистическим своеобразием властно звучит в последней поэме Твардовского.

А вы, что ныне норовите
Вернуть ~~бы~~лую благодать,
Так вы уж Сталина зовите –
Он богом был –
Он может встать [1, с. 368].

Художественный конфликт произведения разрешается в области, превышающей жизненный (фабульный) уровень, то есть только лишь в целом поэмы, где персонажи, изменив свой онтологический статус, принадлежат иной сфере бытия – поэтическому бытию.

А жизненно-прозаический, фабульный конфликт: верховная власть – поэт, вышедший за пределы поэзного повествования на просторы жизни, завершился традиционно: гибелью певца.

Конфликтное состояние фабульного мира как целого прослеживается на сюжетном уровне поэтического целого произведения. Перед героями поэмы после смерти вождя открывается множество жизненных дорог. По какой из них они пойдут, зависит от многих причин, в том числе от них самих, от их

стойкости и воли. В суровом пути вместе со своей родиной, через трагедию собственной жизни и судьбы переживает лирический герой душевное очищение, возвышающий душу катарсис. Память как центральный образ поэмы и важнейшая философско-нравственная категория бытия призвана помочь героям самоопределиться на трагических перепутьях века.

Цитированная литература

1. Твардовский А.Т. Поэмы. Стихи. – М., 1987.
2. Гёте И.В. Фауст. – К., 1977.
3. Елин Г. Мы живём, не унываем... // Огонек. – 1990. – № 48.
4. Маяковский В.В. Владимир Ильич Ленин // Собр. соч.: В 2 т. – М., 1987. – Т.2.

Анотація

У статті розглядаються природа та особливості художнього конфлікту у поемі О. Твардовського «По праву пам'яті».

Annotation

The paper deals with the nature and peculiarities of the artistic conflict in the poem «By the right of memory» by A. Tvardovsky.

Статья поступила в редакцию 20.01.01

Гиришман М.М.

ОСОБЕННОСТИ РИТМИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ ДВУХ «ПУШКИНСКИХ» СТИХОТВОРЕНИЙ Д.САМОЙЛОВА

ББК Ш143*(РОС)

В данной заметке рассматриваются два стихотворения Д.Самойлова, и тематически, и ритмически связанные с творчеством А.С.Пушкина, написанные самым распространённым в русской поэзии и в какой-то мере самым пушкинским метром и размером – ямбом четырёхстопным (Я4).

После работ А.Белого, Г.Шенгеля, Б.Томашевского и особенно К.Тарановского в стиховедении отчётливо разграничиваются две большие, «вековые» эпохи развития русского Я4: «В...XVIII в. сильные икты находились на втором и восьмом слогах стиха. Другими словами, в большинстве случаев сильными ударениями выделялись начало и конец строк... Совершенно по-иному звучит ярко выраженный четырёхстопный ямб XIX в. Опорными точками, на которых держится всё ритмическое движение... являются сильные икты в четвёртом и восьмом слогах, т.е. в середине и в

Раздел 3. Поэтика и история литературы

конце строк... Возвращение к старым формам наблюдается только у некоторых поэтов XX века» [1, с.181-183]. При со-противопоставлении этих двух основных типов ритмического движения второй иногда рассматривается как пушкинский по преимуществу, т.к. именно в стихах Пушкина и поэтов пушкинской плеяды совершился во втором десятилетии XIX в. переход к новой метро-ритмической структуре Я4.

С другой стороны, в поэзии Пушкина нарастают интенсивность и внутреннее многообразие ритмического варьирования: разнонаправленные типы ритмического движения и ритмические тенденции, сложившиеся в истории русского Я4, переходят в оттенки единого ритма с проясняющейся пушкинской доминантой (сильные 4 и 8 слоги) и контрастными вариациями (в частности, с пропуском ударений на 4 слоге). По отношению к этой доминанте могла выстраиваться мера сравнительной близости к пушкинскому Я4 тех метро-ритмических форм и разновидностей ритмического движения, которые представлены в последующей истории этого размера.

И если, скажем, в стихотворении Н.А.Некрасова «Поэт и гражданин» ближе к пушкинской доминанте оказываются монологи Гражданина, а не стремящегося во всём следовать Пушкину Поэта, то уже одно это обстоятельство позволяет почувствовать особого рода напряжение отношений поэта-гражданина во внутреннем единстве лирического героя и автора некрасовского поэтического произведения. Несколько упрощая, суть этих отношений можно попытаться передать формулой, корректирующей афоризм Гражданина: «Поэтом не можешь ты не быть, а гражданином быть обязан» [См. 2, с.324-327].

Посмотрим, как соотносится с пушкинской доминантой ритмика двух стихотворений Д.Самойлова.

	1
Лихие, жесткие морозы,	○ - ○ - ○ ○ ○ - ○
Весь воздух звонок, словно лед.	○ - ○ - ○ - ○ -
Читатель ждет уж рифмы «розы»,	○ - ○ - ○ - ○ - ○
Но, кажется, напрасно ждет.	○ - ○ ○ ○ - ○ -
Напрасно ждать и дожидаться	○ - ○ - ○ ○ ○ - ○
Притерпливаться, ожидать	○ - ○ ○ ○ ○ -
Того, что звуки повторятся	○ - ○ - ○ ○ ○ - ○
И отзовутся в нас опять.	○ ○ ○ - ○ - ○ -
Повторов нет! Неповторимы	○ - ○ - ○ ○ ○ - ○
Ни мы, ни ты, ни я, ни он	○ - ○ - ○ - ○ -
Неповторимы эти зимы	○ ○ ○ - ○ - ○ - ○

Литературоведческий сборник

И этот легкий ковкий звон,	○ - ○ - ○ - ○ -
И нимб зари округ березы.	○ - ○ - ○ - ○ - ○
Как вокруг апостольской главы...	○ - ○ - ○ ○ ○ -
Читатель ждет уж рифмы «розь»?	○ - ○ - ○ - ○ - ○
Ну что ж, лови ее, лови!.. [З, с.72]	○ - ○ - ○ - ○ -

Здесь можно говорить о своеобразном ритмическом «аккомпанементе» динамике тематического развития. Первые две строфы реализуют не пушкинский тип ритмического движения Я4 с наиболее сильными вторым и восьмым слогами. Неосуществляющееся ожидание пушкинской рифмы отмечается ритмическими переборами, контрастными по отношению к пушкинской доминанте Я4 (Но, кажется, напрасно ждёт... Притерпливаться, ожидать). И лишь последняя строка второй строфы: композиционный центр стихотворения – оказывается в свою очередь перебойной по отношению к этим переборам, начиная возвращение пушкинской ритмической доминанты (И отзовутся в нас опять). И после этого в третьей и четвёртой строфах осуществляется «неповторимый повтор» и возвращение пушкинского типа ритмического движения Я4, пушкинской рифмы, пушкинской кольцевой композиции в последней строфе.

Несколько сложнее ритмико-тематические взаимосвязи в композиции второго стихотворения:

Пусть нас увидят без возни,	○ - ○ - ○ ○ ○ -
Без козней, розни и надсады.	○ - ○ - ○ ○ ○ - ○
Тогда и скажется: «Они	○ - ○ - ○ ○ ○ -
Из поздней пушкинской пляды».	○ - ○ - ○ ○ ○ - ○
Я нас возвысить не хочу.	○ - ○ - ○ ○ ○ -
Мы – послушники ясновидца...	○ - ○ ○ ○ ○ ○ - ○
Пока в России Пушкин длится	○ - ○ - ○ - ○ - ○
Метелям не задуть свечу [З, с.38].	○ - ○ ○ ○ - ○ -

Пятикратный повтор ритмической формы, самой распространённой не только в пушкинском, но и в русском Я4 вообще (○ - ○ - ○ ○ ○ -), сменяется напряжёнными финальными контрастами. Центр финала – единственная полноударная строка с единственным в этом стихотворении ударением на шестом слоге, на самой слабой ритмической позиции строки и на самом «главном» слове произведения (Пока в России Пушкин длится), - и строка эта оказывается в окружении двух наиболее контрастных по отно-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

шению к пушкинской доминанте ритмических форм (Мы – послушники ясновидца... Метелям не задуть свечу). Пушкин «длится» в окружении в чём-то не совсем пушкинских и в чём-то совсем не пушкинских ритмических построений.

В ритмическом развёртывании этого стихотворения на первый план выходит не возвращение, не «неповторимый повтор» пушкинской стиховой формы, а контрастное прояснение и нарастание внутренней ритмической энергии, необходимой сегодняшнему поэту для того, чтобы сказалося: «Они / Из поздней пушкинской плеяды», для того, чтобы Пушкин действительно «длился», в том числе и в таком типе ритмического движения Я4, который может быть воспринят то ли как архаический, допушкинский, то ли как послепушкинский, характерный для поэтов XX века. От первого слова: «пусть» до контрастно-напряжённого, отрицающего утверждающего финала (...Не задуть свечу) объединяющим и нарастающим в этом стихотворении Д.Самолова является созидательное усилие – творческая энергия, делящая жизнь «пита» в подлунном мире. Впрочем, усилие возвращения пушкинской «рифмы» и усилие созидания нового стихотворения с другим ритмическим рисунком современного Я4 не только различают, но и объединяют оба эти произведения.]

Цитированная литература

1. Тарановский К.Ф. Основные задачи статистического изучения славянского стиха // Poetics, Poetyka, Поэтика П. – Варшава, 1966.
2. Гиршман М.М. От ритмики стихотворного языка к ритмической композиции поэтического произведения // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М., 1986.
3. Самойлов Д. Залив. Стихи. – М., 1981.

Анотація

Розглядаються відображення ритміки пушкінського вірша та розходження з нею в композиції двох творів Д.Самойлова, які тематично пов'язані з поезією О.С.Пушкіна.

Annotation

The article considers the reflection and the difference from the rhythmic of Pushkin's verse in the composition of two poems by D.Samoilov, which are related to Pushkin's poetry with their themes.

Статья поступила в редакцию 20.02.01

DOVLATOV'S «COMPROMISE»: JOURNALISM, FICTION AND DOCUMENTARY

ББК Ш*43 (РОС)

Sergei Dovlatov's novella «Компромисс»* («The Compromise») is a collection of stories that reflect his experiences as a journalist for the Tallinn newspaper «Советская Эстония»** («Soviet Estonia») in the seventies. The intellectual atmosphere in the Baltic Republics appears to have been more relaxed than in the rest of the Soviet Union. Life in Leningrad in the seventies was, according to Lev Lur'e, [1, p.17-20] particularly harsh, more so than in Moscow: «... к середине 1960-х после дела Бродского прием в Союз*** для молодых людей, выбивавшихся идеологически, эстетически или расово из общей массы был фактически закрыт» [1, p.18]. For the majority of young writers any possibility of self-realisation within the framework of official culture was out of question. There were, as Lur'e points out, special rules of the game which the authorities and the «underground» observed. In this stifling atmosphere many intellectuals left Leningrad. Two of the favourite destinations were Tallinn and Tartu. In their book «60-е. Мир советского человека». Vail' and Genis describe the more liberal atmosphere of the Baltic Republics: «В начале 60-х балтийские республики ощущались воротами в мир готики, джаза, кафе на площадях – воротами в Европу. Сибиряки иногда спрашивали, какая валюта в Таллине. Столичные интеллигенты предпочитали прохладный Рижский залив всесоюзной здравнице Крыма. Писатели посылали сюда своих юных героев в поисках смысла жизни («Звездный билет» В.Аксенова). Поэты здесь почему-то переходили на английский («Друзья и враги, бывайте, гуд бай...» – «Осень в Сигулде» А.Вознесенского)» [2, p. 283].

Dovlatov lived in Tallinn from 1972 to 1975 working as a journalist. In different places he gives varying (but not necessarily mutually exclusive) ac-

* *Kompromiss* (New York: Serebrianyi vek, 1981). This edition contains only eleven compromises, the story *Lishnii* (Superfluous) being omitted. References in this article are made to Dovlatov's *Sobranie prozy v trekh tomakh* (Sankt-Peterburg: Limbus-press, 1993), in which the full text of *The Compromise* is published. Dovlatov's life in Estonia is also reflected in some stories in «*Zona. Zapiski nadziratelia*» («*The Zone. Notes of a Campguard*») (Ann Arbor: Ennitazh, 1982) (this differs from the 1993 edition in that *Predstavlenie* was omitted); Dovlatov refers to life in Estonia in *Nevidimaia kniga* (*The Invisible Book*), first published in the USA in 1977 (Ann Arbor: Ardis, 1977), and later incorporated into *Remeslo* (Ann Arbor: Ardis, 1985). The dates of composition have not been fully ascertained.

** The issues of «*Советская Эстония*» 1972-1975 were consulted in the Estonian National Library in Tallinn.

*** The Leningrad Writer's Union

Раздел 3. Поэтика и история литературы

counts of his own motivation for moving there: «Разумные мотивы отсутствовали. Была попутная машина» [5, II, p. 47]. And in «The Compromise»: «Что я мог ответить? Объяснить, что нет у меня дома, родины, пристанища, жилья? ... Что я всегда искал эту тихую пристань?... Что я прошу у жизни одного — сидеть вот так, молчать, не думать?... Снабжение, говорю, у вас хорошее. Ночные бары...» [5, I, p. 254].

For the real-life Dovlatov the chances of being published in Estonia were much greater because the censorship was not so strict. Almost any topic could be discussed in literature, particularly if it was written in Estonian. Problems of nationalism were an exception. For the small circle of Russian intellectuals living in Estonia the conditions seemed more liberal than elsewhere. Dovlatov's «Зона. Записки надзирателя» was accepted for publication there and even reached the page-proof stage. However, the KGB had a last minute change of mind and the book was banned. Evidently it fell foul of directives from Moscow which had instructed that more attention be paid to the education of the masses.

«The Compromise» consists of twelve chapters, entitled «First Compromise», «Second Compromise», etc. Each story can stand on its own and, as is the case with a number of Dovlatov's works, many were published separately in journals. For example, «The Tenth Compromise» was published in the journal «Грани» under the title «Лишний» [3, p.105-143], «The Eighth Compromise» was published in «Время и мы» as «В гору». «The Eleventh Compromise» as «Чья-то смерть и другие заботы», «The Fifth Compromise» as «Обиленный мальчик» [4, p. 49-70] in «Континент». As is the case in Dovlatov's earlier work, it is the first person story-teller that unifies the novella. Unlike «The Zone. Notes of a Campguard», where Dovlatov uses a fictitious name for the author-narrator, in this instance the real name Dovlatov is used. Each story is in two parts: a «quotation» from a newspaper, which is differentiated from the rest of the text by italics, and then the story behind that particular newspaper article which is told by the first-person narrator Dovlatov. The «quotations» from the newspapers in «The Compromise» are dated between 1973 and 1976, the majority (seven out of twelve) in fact have the date 1976. The real Dovlatov returned to Leningrad in 1975. Most of the newspaper «quotations» are «as if» from «Советская Эстония», but some are attributed to «Вечерний Таллинн» and «Молодежь Эстонии»^{*}. Only two newspaper articles from «Советская Эстония», «Наряд для Марселина» and «Самая трудная дистанция» are reprinted in the novella almost word for word. «The Compromise» has an introduction in which the author reminisces about his journalistic activity. «Пожелтевшие листы. Десять лет вранья и притворства. И все же какие-то люди

^{*} There was no opportunity to consult these newspapers and confirm the existence of the articles quoted.

стоят за этим, какие-то разговоры, чувства, действительность... Не в самих листах, а там, на горизонте...» [5, 1, p.176].

In his interview with John Glad Dovlatov discusses the significance of the «true story element» in fiction: «И бестселлерами чаще становятся не романы, а книги, построенные на какой-то фактической основе, — краеведческие книги или какая-нибудь история политического события, которое положено в основу книги, и т.д. Я этим спекулятивно пользуюсь, пытаюсь сделать свои рассказы документально-подобными, но они, по существу, «фикшн», выдумки, замаскированные под документальные события» [6, p.167].

This is precisely the technique Dovlatov employs in «The Compromise». The work consists of stories about the writing of newspaper articles. In order to give the story «true documentary» flavour he quotes newspaper articles within the body of the text. It is appropriate therefore to draw comparisons between the quoted passages and the original newspaper articles. The two genuine newspaper articles «Наряд для Марсианина» [7]; and «Самая трудная дистанция» [8], that are almost entirely reproduced in the fiction, are used by Dovlatov to discuss two taboo subjects: nationalism and sex. The rest of the chapters contain recognisable re-workings of stories from genuine newspaper articles without actually quoting a whole article. In these Dovlatov uses ostensible quotations which are largely made up. The sources of such «quotations» are traced in the present article. Stories like «Лишний», «Юбилейный мальчик», «В гору», and «Чья-то смерть и другие заботы» were, as listed above, first published in journals. In their journal version none of these stories are preceded by a newspaper «quotation» as they are in «The Compromise». In some of his fictional and non-fictional (newspaper) articles Dovlatov re-works phrases from his «Notebooks» to different effects. Dovlatov said that he did not consider journalism to be a harmful occupation for a writer as many thought it to be. He said he used a different part of his brain when he wrote for newspapers. The purpose of this article is to compare the fictional material in «The Compromise» with the journalistic material published in «Советская Эстония» and attempt to establish how Dovlatov regarded and exploited the relationship between the two activities.

Together with other mass media (and literature) the Press in the Soviet Union in the seventies was viewed as being of major importance in the ideological struggle: it was there not merely to provide «news», it also served to guide and educate the population in the spirit of socialism and mobilise it for the task of «building communism». Apart from «central» or all-Union papers, published in Moscow, each of the fifteen Republics published their own newspaper in Russian and in the language of the Republic. «Советская Эстония» was such a «respublikanskii» Russian language publication. All newspapers in the Soviet Union were standardised: they were 4-8 pages long (with some exceptions), most Soviet papers carried

Раздел 3. Поэтика и история литературы

their leading articles, commenting mostly on domestic issues, on the front pages; good and evil were clearly defined mainly as socialist and capitalist and news from the capitalist world was never allowed to be on the front page. In fact, even in the socialist world there was a strict hierarchy to be observed, as Dovlatov describes in «The Compromise». Even the names of countries had to be listed in correct «ideological» order. First on the list should come the USSR if applicable, then the socialist countries, but for example, Hungary could not come before GDR. As the editor says: «Вы работник партийной газеты. Венгрию — на третье место! Там был путч.»[5, I, p.179]. An exemplary ordering of countries was given in this brief news item in «Советская Эстония», 18.10.1973: «Куба, Монголия, Венгрия, Франция, ФРГ — в эти и другие страны мира идет продукция с маркой Тартуского цеха спортивного инвентаря...»[5]. Soviet journalists were urged to foster Soviet patriotism, loyalty and confidence in ultimate victory [9]. Without specifically referring to the Soviet press, Roger Fowler has demonstrated that the press in general has the task of presenting «reality from specific angles»[10, p.120]. His definition of the news as a construction of social reality is particularly applicable to the Soviet press: «Thus news is a practice: a discourse which, far from neutrally reflecting social reality and empirical facts, intervenes in what Berger and Luckmann call «the social construction of reality»»[8, p.2]. Dovlatov's novella «The Compromise» shows how meticulously this reality was constructed in «Советская Эстония».

The most important «qualities» that Soviet journalists (and writers) had to have were prescribed as «идейность, партийность, народность». In the course of Soviet history many writers satirised the totalitarian language of Soviet newspapers and official writings.** By the seventies, though, Soviet people were quite

* In his «Zapisnye knizhki» («Notebooks») and then in a re-worked form in «The Craft», Dovlatov gives his definition of a compromise as «система взаимных уступок ради общего дела» [5, I, p.129]. The «common cause» in this case was the newspaper «Новый американец» («New American»), which Dovlatov and his friends founded in the USA. One of the friends had his own idea of how a compromise should be achieved: «— Я знаю, что такое компромисс. Мой компромисс таков. Мокер становится на колени и при всех обещает честно работать. Тогда я его, может быть, и прошу...» [5, I, p.129]. This «public genuflection» is the Soviet ideological machinery's idea of a compromise. Dovlatov's description of «compromises» within the American system in his «Невидимая газета» («Invisible Newspaper»), the second part of «Ремесло» («The Craft») is a related but separate issue that goes beyond the scope of the present study.

** Totalitarian language (including German and Italian) has been discussed in many studies. Among writers making fun of Soviet clichés, just to name a few, are Zoshchenko, Platonov, Maiakovskii and Erdman, later and more boldly, Solzhenitsyn, Voinovich and others, and then of course one has to bear in mind the whole sots-art when the strength of the Soviet language begins to weaken during the period of stagnation: Prigov, Kibirov, Sorokin and so on.

immune to totalitarian slogans and largely ignored them.* Some «ideological vigilance» was necessary for working as a journalist and when Dovlatov, looking for a job, came to the editorial office of the newspaper the first question he was asked sounded like a rebuke: «Вы, конечно, беспартийный? Я виновато кивнул» [5, I, p.175]. Nevertheless, Dovlatov was employed by «Советская Эстония» thanks to the efforts of his friend who worked for the paper, Mikhail Roginskii,** who was the scientific and economic commentator for the paper and prototype of Shablinskii in «The Compromise». Being a non-party member, Dovlatov was employed to write columns such as «Человек и профессия», «Гости Таллина», «Юмореска», «Репортаж», «Реплика», «На темы морали». Dovlatov also wrote theatre, concert and book reviews. This type of material was usually on pages 3 and 4. He often signed his contributions to the paper, apart from his real name, as S. Ader*** and occasionally R. Must.

On October 18 1973 «Советская Эстония» published in the column «Человек и профессия» Dovlatov's article «Наряд для Марсианина» together with M. Zhbankov's**** photograph of Voldemar Sild, a tailor by profession who worked for the Russian State Drama Theatre in Tallinn. As a village boy long ago Volde-
mar Sild had dreamt of becoming a painter or a musician, but as the seventh child in the family, he had had to choose a more prosaic profession and he became a tailor. By chance he met a painter who invited him to make a few costumes for the theatre and he loved it so much that stayed there the whole of his life. It is a difficult job, as, for example, in order to create the costume for the slave Aesop, Sild had to study ancient Greek history and painting as well as Greek drama. And in order to learn how to make Kutuzov's uniform he travelled to the Hermitage in Leningrad. It is an article about a man totally dedicated to his profession. This is one of the articles Dovlatov looks back on when he is writing «The Compromise». It is the «Seventh Compromise» in the novella and it is dated April, 1976. Most of the article is reproduced from «Советская Эстония» of 1973 with few changes: Volde-
mar's background is not given and the name of the painter Karin Luts who first introduced Sild to the theatre is omitted. Only one example of his costume research is given (on Aesop) and the fact that Sild collected books on costumes and fashions

* See, for example, Evgenii Popov's collages of Soviet phraseology in «Prekrasnost' zhizni. Glavy iz romana «Roman s gazetoi», kotoryi nikogda ne budet nachat i zakonchen»[11].

** In conversation with M. Roginskii and E. Skulskaja, Tallinn, May, 1999.

*** According to Roginskii everybody was encouraged to use different names to sign their articles. This would give the appearance that many contributors of different nationalities were contributing to the paper. This particular surname Ader occurs in Zhbankov's story in the «Eighth Compromise»: «Был вестовым у полковника Адера...»[5, I, p.255] (I [Zhbankov] was colonel Ader's orderly...).

**** Zhbankov also appear in «The Compromise» as a fictional character.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

through the ages is also missing in the fiction. Apart from that Griboedov's characters Chatskii and Skalozub give way to Pushkin's Onegin and Gogol's Sobakevich, more recognisable to the western readership. «Представьте себе Чацкого в мешковатых брюках, или Скалозуба в элегантном фраке» [7, p.4], «Представьте себе Онегина в мешковатых брюках, или Собакевича в элегантном фраке» [5, I, p.228]. An almost imperceptible change is made in the list of clothing: казакин (a man's knee-length coat) is left out; and ментик (a hussar's pelisse) is added (Dovlatov avoided using words beginning with the same letter within a sentence), the two-syllable армяк (a peasant's coat of heavy cloth) is replaced by a three-syllable архалук (a short caftan); the comma is deleted after the word «clothes». «Сюртук, кафтан, казакин, бекеша, армяк — все это строго определенные виды одежды, со своими специфическими чертами и аксессуарами» [7, p.4]. «Сюртук, кафтан, бекеша, ментик, архалук — все это строго определенные виды одежды со своими специфическими чертами и аксессуарами» [5, I, p.228].

Besides the stylistic differences between the newspaper articles and the language of the «fictional» stories, important contrasts are drawn between the image of Soviet reality purveyed in the press, and the experienced reality recounted in the stories. One example of this is in the «fictional» part of this story when the narrator, Dovlatov, is summoned to the editor of the paper Turonok (the real name of the Editor of «Советская Эстония»). Turonok tells the narrator that the column «People and Professions» should be about people of rare professions containing some unexpected aspects. According to Turonok, it had transpired that Sild was a Nazi collaborator and had spent twelve years in prison for «murdering Soviet patriots». This is a serious mistake for a journalist to make. However, in Soviet papers it was not possible just to print an interview with anybody: permission had to be obtained from the appropriate authority. When the narrator points out that permission had been obtained from the theatre Director, Sild's employer, the editor tells him that the director was himself a former SS chief lieutenant and, to make matters worse, a homosexual. Questions of wartime collaboration and the related issue of Estonian nationalism were a particularly sensitive matter and a taboo subject in the Soviet press. Besides the story of Sild, Dovlatov addresses this problem in «Compromise Four» and even more fully in «The Zone. Notes of a Campguard». There Dovlatov tells the story of a father, Kalju Pahapill, and his son, Gustav. The father lives quietly with the motto: «В здешних краях должны жить одни эстонцы», but of course, the Germans invade and after a while Kalju goes off to live in the forest. When the Russians «liberate/occupy» Estonia, they think he is a freedom-fighter and decorate him with a medal. Then the Second World War breaks out and Kalju is called up to serve in the Soviet Army. He runs away into the forest again, now observing: «Здесь должны жить эстонцы, а ванькам, фрицам и различным гренланам тут не место!» [5, I, p.30]. The Russians find Kalju, beat him up, try

him for deserting and exile him to Kazakhstan where he dies. Kalju's son Gustav graduates as a telegraphist in Tallinn. In the fashionable Mundi-bar in Tallinn his father's motto is modified by him: «Эстонцы должны жить в Канаде»[5, I, p.30-31]. He is called up and serves as a campguard in Siberia. He is reclusive, his Russian is bad and he does not like speaking it. He mostly communicates with his guard dog.

Dovlatov's observation as a journalist gave him material for his fiction, as has been the case with many Russian writers (Chekhov is the best-known example). Recognisable traits of Kalju Pahapill can be found in one of the articles Dovlatov wrote for «Советская Эстония», 1 August, 1974, «Фронтовики, надейте ордена...» about Grigorii Vasilievich Katuntsevskii, a retired captain who was decorated for bravery five times with the medal of the Red Banner. He lives in Tallinn. Kalju Pahapill was also decorated for bravery: «Зачем эстонцу медаль?» [15] Pahapill will exclaim in «The Zone». «Так он жил и работал стекольщиком» writes Dovlatov about Pahapill[5, I, p.30] and about Katuntsevskii he writes: «С двенадцати лет работал на стекольном заводе в Балахне». Pahapill's close friendship with his dog Garun is described in «The Zone»: «Инструктор вообще говорил мало. Если говорил, так по-эстонски. И в основном не с земляками, а с Гаруном. Пес всегда сопровождал его»[5, I, p.65]. The pre-history of this can perhaps be traced to Dovlatov's newspaper article «Если подружиться двое...»: «Прекрасную овчарку Карри вырастил и воспитал Меэлис Пярна. Скоро подойдет его срок призыва в Советскую Армию. Меэлис не расстанется со своим другом, они будут вместе служить на границе...»[16]. Mention of camps, of course, was not permitted in Soviet newspapers.

Another example of the contrast between press image and real experience can be found in one of the articles Dovlatov wrote on moral issues for «Советская Эстония»[14]. It was the story of a village boy who came to live in the city. He was different from the others and for this simple reason was beaten up. The author is deeply ashamed of his involvement in this deed and remembers it many years later: «Двор был узкий, прохладный, с высокими чугунными воротами. [...] Но Митястого все-таки поколотили, а я стоял в стороне... [...] Двадцать лет прошло, а я все не могу забыть эту историю, вспоминаю ее со

* This is discussed, for example, in V.I. Esin [12], or in A.P. Chudakov [13]. Chekhov utilised newspaper material in stories such as «Унтер Пришибеев» («Sergeant Prishibeev»), or «Человек в футляре» («The Man in a Case»). There are other similarities: Chekhov wrote articles, stories, theatre reviews, courtroom reports, parodies etc. He signed his newspaper articles by various pseudonyms of which the most famous was Antosha Chekhonte, but also as Ruver and Uliss.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

стыдом. [...] Двадцать лет назад трое мальчишек, вернее, четверо, поколотили на пустыре Митястого, и я до сих пор не могу себе этого простить».

A reworking of this Dostoevskian theme* also looms large in «The Zone» in almost identical words: «Зимний сквер, высокие квадратные дома. Несколько школьников окружили ябеду Вову Машбица. У Вовы испуганное лицо, нелепая шапка, рейтузы... [...] Школьники хохочут. Среди других — Боря Алиханов, звеньевой и отличник...» [5, I, p.53] recalls this with great remorse at another moment of his life he feels deeply uncomfortable about: this is the scene where he participates, along with other campguards, in a rape.

Dovlatov uses and re-uses the same phrase with different effects in newspaper material and in fiction. In his «Notebooks» he writes: «Отец моего двоюродного брата говорил: — За Борю я относительно спокоен, лишь когда его держат в тюрьме!» [5, III, p.240]. Writing «Morality Issues» for «Советская Эстония» in «Мой беглый папа» [18] (My runaway dad) Dovlatov describes case No. 4807, concerning a man who refused to pay alimony and did everything possible to run away from his responsibilities as a parent, so that most of the time nobody knew his whereabouts. In the Soviet Union refusal to pay maintenance was punishable by law: «Именно тогда бывшая жена Остапенко — Алевтина Эриховна произнесла жесткую, но справедливую фразу: «Я спокойна, лишь когда он сидит в тюрьме»». In «The Compromise» Dovlatov uses this same phrase again, this time to comic effect. The narrator (who is covering the story of the birth of Tallinn's 400,000th citizen) introduces himself to the head of the maternity hospital, an Estonian called Dr.Теппе. The narrator is anticipating a long wait in the hospital and makes polite conversation with Dr.Теппе. The narrator asks whether Теппе himself has any children. He confesses that he does have a son, but that he will probably soon be jailed. The narrator lowers his voice and inquires whether it was because his son was a member of the Estonian underground independence movement: «Мой сын, — отчеканил Теппе, — фарцовщик и пьяница. И я могу быть за него относительно спокоен, лишь когда его держат в тюрьме...» [5, II, p.200].

«Советская Эстония» on 25 October, 1973 carried a full page dedication to Tallinn's 400,000th citizen, a son born to Lijna and Uiri Simsalu [19]. «The birth is assisted by the doctor Helgi Kaze and midwife Lorejda Ryuk. The article, «Здравствуй, четырехсоттысячный!» contains the text of a congratulatory message from the City Communist Party and the Local Council as well as a

* Alesha Karamazov's speech by «The Stone» in Dostoevskii's «The Brothers Karamazov»: «И что бы там ни случилось с нами потом в жизни, хотя бы мы и двадцать лет потом не встречались, — все-таки будем помнить о том, как мы хоронили бедного мальчика, в которого прежде бросали камни, помните, там у мостика-то?» [17, p.503].

poem by A. Kivi* («Здравствуй, маленький, здравствуй, умница! Нам тебя ведь недоставало. Нынче праздник на нашей улице — нас четыреста тысяч стало») and photographs of the hospital, the mother, the baby and the doctors. On the same page there is an interview with the Leader of the Tallinn City Council on the significance of the fact that the population of Tallinn had reached 400,000. Dovlatov makes use of this material in the «Fifth Compromise», although he did not contribute to the actual newspaper article. The «newspaper article» reproduced here is made up by Dovlatov. In «The Compromise» the fictional newspaper report is dated two years after the real event, as November 1975. As in the factual event, the birth of the 400,000th citizen coincides with the annual celebration of Liberation Day. In the fictional part of the «Fifth Compromise» the narrator is sent to report on the arrival of the 400,000th citizen. He is briefed by the editor: «И запомните — младенец должен быть публикабельным.... То есть полноценным. Ничего ущербного. Никаких кесаревых сечений. Никаких матерей-одиночек. Полный комплект родителей. Здоровый, социально полноценный мальчик»[5, I, p.196]. The list does not end there: many other categories, such as Jews, black people and, in this instance, girls are excluded. The narrator dismantles one by one some of the «guiding» principles of Soviet ideology: friendship between the peoples, equality of people of all races and equality between the sexes and the much acclaimed «classless Soviet society». The journalist narrator requests the head of the maternity hospital Dr. Teppe, to make arrangements for staff to report each new birth to him. Each «candidate» has to be vetted by the editor in advance, thus ruling chance or the «real» 400,000th birth out.

The first to give birth to a boy is an Estonian woman with an Ethiopian husband «Его отец — дружественный нам эфиоп», reports Dovlatov to the editor Turonok [5, I, p.202]. The child does not correspond to the editor's criteria, and just what the editor/Party thinks of «the friendship between the peoples» becomes apparent as he yells down the phone: «Дождитесь нормального — вы слышите меня? — нормального человеческого ребенка!...»[5, I, p.202]. There is a huge gap between the official outlook «дружественный нам эфиоп» and the blatant racism of the editor. A similar instance occurs in «The Craft», where Dovlatov wants to write a review of the jazz pianist Oscar Peterson, but

* In her article (read in manuscript) «Большой человек в маленьком городе», Elena Skul'skaia recalls that the editor in chief, Turonok was very suspicious about poetry quotations, particularly of living poets. The longer the poet was dead, the less the threat he represented for the Soviet authorities: «Однажды некто процитировал Артюра Рембо. Был вызван. В дверях, уверенный в себе, развязно сообщил: — Рембо умер, Генрих Францевич, давно. — Это провокация! затопал на него ногами Туронок. Вы пытались протиснуть на страницы нашей партийной прессы пропаганду американского зеленоберетчика Рэмбо!»

Раздел 3. Поэтика и история литературы

the editor has never heard of him, so Dovlatov resorts to using newspaper clichés to persuade the editor to print his review: «[...] он — негр. Угнетенное национальное меньшинство» [5, II, 50-51]. The «downtrodden minority» is the official line and the editor agrees to publish the review of the concert. However, (according to Skul'skaia^{*}) this review was never published in «Советская Эстония». Its text and comments are «reproduced» in «The Craft» as «Семь нот в тишине»... Commenting on the actual events «behind the story» (similarly to the «Compromise» stories) the narrator records that the great Canadian jazz pianist burst out laughing when he saw the article, telling the narrator that this was the first time a review of a concert of his had been published in such small print. On occasions when news about black people was printed and official newspaper commentators wanted to appear fair-minded, the language became absurd. Dovlatov refers to this in his «Notebooks» quoting a report on a boxing match between a black boxer and a white blonde-haired Pole: «Негритянского боксера вы можете отличить по светло-голубой каемке на трусах»^{**} [5, III, p.286].

The next to give birth is the wife of a famous Tallinn poet Boris Shtein^{***}. Both husband and wife are party members and Shtein is overjoyed and writes a poem. In the «factual» part of the «Fifth Compromise», Dovlatov includes Boris Shtein's poem in celebration of this event: «На фабриках, в жерлах забоев, / На дальних планетах иных — / Четыреста тысяч героев, / И первенец мой среди них...» [5, I, p.94]. However, Shtein is a Jew, «А каждого еврея нужно согласовывать» [5, I, p.304] (And every Jew has to be cleared) and their baby is, of course, rejected.

Eventually, an Estonian woman with a Russian husband called Kuzin, member of the Communist Party, both working class, gives birth to a boy. When the narrator interviews the husband (who is incidentally an alcoholic and is not quite sure how his wife became pregnant) he answers in clichéd phrases: «Трудимся, как положено... Расширяем свой кругозор... Пользуемся авторитетом...». Not only is there no chance just to wait for the real 400,000th citizen,

* In conversation with Elena Skul'skaia, Tallinn, May, 1999.

** According to Vail' and Genis the phrase «Дружба народов» came to be exclusively used in a humorous context. In Petr Vail', Aleksandr Genis «60-е. Мир советского человека» [20]. See also, for example, Vladimir Vysotskii's song «Марафон» in Vladimir Vysotskii «Pesni i stikhi» [21]. «А гвинеец Сэм Брук обошел меня на круг, / А еще все вокруг мне говорили: Сэм — друг, / Сэм — наш, говорили, гвинейский друг».

*** According to Elena Skul'skaia, Boris Shtein was at that time the literary consultant of the Writer's Union Russian section in Estonia to whom Dovlatov submitted his novel «The Zone». E. Skul'skaia «Что бывает после смерти», Introduction to Dovlatov's Estonian edition (manuscript).

but the Party interferes further. The narrator has to persuade the father to call his son Lembit, after an Estonian folk hero. The editor is prepared to give a «bribe» of 25 roubles (and a symbolic «key» to the city, the price of which is deducted from the 25 roubles) for the father to register his son as Lembit (the article in the paper on 25.10.73 notes that the name of the new-born has not been decided: «Мы еще не знаем его имени»). It is the narrator who has to persuade the father to register his son as Lembit. Anticipating a long and unpleasant discussion (the narrator points out to the editor that this is the equivalent to asking a Russian parent to call his child «Вова» or «Микла») the narrator suggests going to talk things over: «В смысле — поддать? — оживился Кузин»[5, 1, p.206]. This is the first natural, non-clichéd sentence Kuzin utters. The story ends with the arrest of the narrator and the father of the new-born 400,000th inhabitant of Tallinn for drunkenness.

The article in «Советская Эстония» of 4 June, 1973 (signed S. Ader) «Самая трудная дистанция» is about a young female scholar Tijn Karu who works in the field of cancer research [8]. She has another passion: Tijn has won the Republic's athletics championship at 400 metres. The article describes what an incredible effort it was to become not only a champion runner, but to graduate in chemistry, complete a PhD and at the same time live in a student hostel. Tijn Karu is also married and has a daughter. The article mentions that her husband has started on a postgraduate degree at Moscow State University and they have to live apart. The main points of this article are reproduced in «The Ninth Compromise». In the fictional part Tijn tells the narrator that she and her husband have become estranged. She wants to put things right and learn about sex. Sex was another taboo subject in the Soviet Union and in this respect too Estonia was freer, at least the attitude was more matter of fact. A book in Russian «The Technology of Sex»^{*} is found for Tijn. Having read it she decides to practise the recommendations in the book before she tries it out on her husband and the narrator fixes her up with a colleague: «Подчеркиваю, все это говорилось без тени кокетства, на эстонский манер, основательно и деловито»[5, 1, p.262].

In «The Eighth Compromise», a young Estonian journalist Evi is infatuated with the narrator. She works for a youth newspaper and writes articles about sex [5, 1, p.246]. Evi considers sex to be an important topic about which people are poorly informed. She is articulate and knowledgeable about matters sexual. The narrator is reduced to concentrating on trying to behave rationally. «Скоро появилась Эви, раскрасневшаяся, в мокром купальнике. [...] По-

^{*} In the «Notebooks» it is Sergei Wolf who comments on «The Technology of Sex». He says it is not a good book, as it is deficient in humor: «Открываю первую страницу, написано — «Введение». Разве так можно?» [5, III, p.257].

Раздел 3. Поэтика и история литературы

пробуйте оставаться благоразумным, если рядом семнадцатилетняя девочка, которая только что вылезла из моря. Вернее из реки...» [5, 1, p.247]. The image of the «wet swimsuit» in which a young girl appears – illustrates the coyness of Dovlatov's treatment of sexual topics. He also uses it in «The Zone»: «Борис прижимает к себе Галю Водяницкую. На девушке мокрый купальник» [5, 1, p.53]. Vladimir Novikov in an article «Бедный эрос. Неподъемная тема современной словесности» writes that the love theme in Russian literature for the past one and a half centuries has been constructed under the compelling influence that was first expressed in «Evgenii Onegin»: «[...] вопрос о чувствах героя и героини друг к другу неминуемо приобретает философское, символическое измерение и перерастает в вопрос о принципиальной возможности гармонии в этом мире. Под этим знаком прошли все встречи и не встречи персонажей Тургенева, Достоевского, Льва Толстого, это фирменная эмблема России в мировом литературном пространстве» [22].

Although Bunin's «Темные аллеи» springs to mind as an obvious exception, Novikov is right in concluding that there is a vacuum in contemporary Russian erotic literature: «И вообще нашей эротической словесности долго придется преодолевать разрыв между «физикой» и метафизикой любовных отношений, постигать то, что связует «верх» и «низ», — область «психе» (не хочется прибегать к утилитарному слову («психология»))» [22, p.180-191]. Dovlatov is no exception, on the whole he avoids scenes of intimacy and the nearest he comes to eroticism is: «Эви гладила мою руку и шептала с акцентом волнующие непристойности» [5, 1, p.249], which strikingly resembles Alikhanov's erotic reminiscences in «The Zone». «Она шепотом произносит непонятные Аликханову индонезийские слова» [5, 1, p.53].

In the «Eighth Compromise» Dovlatov tells the story behind one of the numerous «reports» printed every day in papers on some economic achievement or other. Linda Peips, an Estonian milk maid «reports» to Brezhnev on the record amount of milk she has managed to get per cow: «Я надоила с одной коровы рекордное число* молока» [5, 1, p.231], quotes the narrator, indicating by the asterisk that he has left «the stylistic mistakes intact». In the fictional part of the story he explains that he had intentionally written the incorrect phrase «... с одной коровы» because in it «...звучала жизненная достоверность и трогательное крестьянское простодушие» [5, 1, p.259]. However, Comrade Brezhnev is so «efficient», that the telegram from him arrives before Linda Peips has managed to inform him about her great achievements. The narrator tells the story behind this exchange of telegrams. The fictional story begins with Turonok, the chief editor, whose trousers are torn. Nobody has the courage to tell him. However, when the narrator is summoned to the editorial office (to be sent to the collective farm and write a report on the milkmaid) he warns Turonok about his trousers and in return the narrator is asked to mend the trousers. For the first time the narrator feels some sort of sympa-

thy towards Turonok: «Я убедился, что мы похожи. Завербованные немолодые люди в одинаковых (я должен раскрыть эту маленькую тайну) голубых кальсонах»[5, I, p.235]. Igor' Sukhikh considers this episode as: «[...] как сюжетную реализацию известной поговорки о лизании ... того самого места»[23, p.147]. To a certain degree this is so; however, what is more important to Dovlatov is not to judge, but to try to understand the system, to try to understand Turonok. As in «The Zone», Dovlatov follows through the story the theme of the similarity of the oppressors and the oppressed. In his «Notebooks» Dovlatov writes: «Легко не красть. Тем более — не убивать. Легко не вождель жёны своего ближнего. Куда труднее — не судить. Может быть, это и есть самое трудное в христианстве. Именно потому, что греховность тут не ощутима. Подумаешь — не суди! А между тем, «не суди» — это целая философия» [5, III, p.307].

This particular philosophical outlook is crucial to most of Dovlatov's work, and is a feature of his newspaper articles as well as his fiction. As noted above, the material on pages three and four of the typical Soviet newspaper (where Dovlatov's articles were invariably published) did not have to have an ideological content, and it is clear that Dovlatov painstakingly avoided the uncritical use of judgmental Soviet clichés.

The «non-fictional» part of «Compromise Ten» (which had appeared separately with the title «Лишний») is from the Tallinn evening paper «Вечерний Таллинн», dated July 1976. It is a brief «news» item about the arrest of a certain Ernst Leopoldovich Bush, who had tried to pass himself off as a journalist. Evgenii Rein, in his article «Несколько слов вдогонку» recalls a story Dovlatov told him about an unlucky and eccentric journalist friend in Tallinn. When Rein visited Tallinn he was introduced by Dovlatov to this person. He concludes that this person served as the prototype to the hero of «Лишний». The journal text of this story had a dedication, which was omitted in later editions: «Александру Гроссу, неудержимому русскому деграданту, лишнему человеку и возмутителю спокойствия... До чего же я хочу обессмертить твоё имя!...» Rein himself was struck by this eccentric and enigmatic person, quite recognisable in the story, although reading the story he had difficulty in separating the factual and fictitious parts of it. Rein considers this blurring of the boundary between fact and fiction to be one of the mechanisms Dovlatov uses in the construction of many of his stories: «Задолго до написания рассказа он создал образ, артистически дополняющий реальность. Прежде чем быть записанным на бумагу, этот рассказ состоялся дважды. Сначала в виде устной модели, художественно выразительной, почти гротескной, но сотнями нитей связанной с реальностью. А последующие события, произошедшие с героем, уже сами выводили канву повествования, действительность как бы сама писала этот рассказ, опираясь на то, что предварительно было создано Довлатовым» [24, p.398].

Раздел 3. Поэтика и история литературы

Igor' Sukhikh suggests that the title of this story is a transparent hint at the «superfluous man» as formulated by the Russian literary tradition, but with a significant change: «Но по дороге из девятнадцатого века в двадцатый, от Тургенева к Довлатову определение не случайно оторвалось от своего объекта. Довлатовский «лишний» — иной породы, чем «лишние люди» Тургенева или Гончарова. Любовная игра тех персонажей трансформировалась в роковое воздействие на стареющих женщин. Их высокое безделье — в газетную поденщину. Идеологический пафос — в «абсолютную беспринципность», сочетающую отчаянное диссидентство, мятежность натуры с рабской покорностью и игрой по правилам» [23, p.140-141].

One can undoubtedly see that such a connection exists; indeed, characters answering this description appear consistently in Dovatov's work. One such example is described by Dovatov in his family chronicle «Наши». This is Dovatov's cousin Boris who, like Bush, manages to ruin things for himself at the last minute. Bush ends up incarcerated in a mental hospital and Boris in prison. Bush feels a compulsion to rebel. He rejects the idea of becoming a political dissident. While seeking employment he is offered a place in a boiler room and finds among the would-be colleagues a Zen Buddhist, a painter and a musicologist. He indignantly rejects this «job» or this mode of existence: «— Это не котельная! Это, извини меня, какая-то Сорбонна!...» [5, 1, p.285]. At the same time Bush, who has a degree in journalism, would like to work for a paper. However, when at last he is practically offered the much coveted place, he insults the wife of the editor-in-chief. This seemingly irrational, senseless act is close to Boris's. An excellent pupil, on the last day of school Boris urinates from a window onto the headmaster of his school. He does not get his school leaving certificate. Nevertheless, after a while Boris manages to get a place at the university, becomes a brilliant student and, again, just before graduation manages to get himself imprisoned. The same story recurs many times. Boris from «Ours» is referred to in «The Compromise» as brother Boris who is in prison for murder: «— Я всего лишь убил человека, — говорит мой брат, — и пытался сжечь его труп. А ты?!» [5, 1, p.324]. «And you with your journalism are destroying human souls» must be the inevitable implication. This character type can be thought of as extending to include the narrator himself. Boris Alikhanov (the pseudonym Dovatov uses as narrator of «The Zone») makes a «fictional» appearance in Compromise Six. The journalist Lidia Agapova needs to find a colourful personality for her radio programme: Meeting an Interesting Person. She comes across a former campguard and philologist Boris Alikhanov. This is how Alikhanov is described in Compromise Six: «Это был огромный молодой человек с низким лбом и вялым подбородком. В глазах его мерцало что-то фальшиво неаполитанское» [25, p.386]. Drawing these characters together as superfluous, Dovatov points at yet another facet: those who had remained faith-

ful to the idol of the sixties, Hemingway [26], became superfluous, however painful this may be, in the seventies. From the distance of the USA, the narrator casts a last nostalgic look at Bush, which echoes his first dedication to the story: «Где он теперь, диссидент и красавец, шизофреник, поэт и герой, возмутитель спокойствия,—Эрнст Леопольдович Буш?!»

In his accounts of language in newspapers Roger Fowler gives the following definition: «News is a representation of the world in language; because language is a semiotic code, it imposes a structure of values, social and economic in origin, on whatever is represented; and so inevitably news, like every discourse, constructively patterns that of which it speaks. News is a representation in this sense of construction; it is not a value-free reflection of «facts» [10, p.4]. The Soviet press did not even pretend to be a «value-free» presentation of facts. The first impression of Soviet newspapers, particularly to a Western reader, may be of uniformity, drabness and tedium. Certainly, the Soviet papers did not set out to entertain the reader. Nevertheless, the language of the newspapers consisted of material that was varied in its stylistic orientation and it has been shown that newspaper language was by no means uniform. In the Soviet Union too there were many different types of newspaper and they carried a large variety of material: official announcements, reports on conferences, speeches of politicians, editorials, factual information, commentaries and so on. The language and style does vary considerably from item to item [9, p.10]. This point is fully discussed in B. M. Boguslavskii's [27] work in which he also makes the distinction between «lighter» styles (such as reportage, humoresques, feuilletons) and more «traditional means of expression» (such as editorials, official announcements, analysis of foreign news). In the «lighter» styles, according to Boguslavskii, the author's attitude can be expressed fully, whereas in the traditional newspaper category the author's voice is hidden away. The type of article Dovlatov wrote for «Советская Эстония» as listed above was such as to allow him to express his «authorial attitude» and these articles bear his distinctive imprint. For example, the article published in «Советская Эстония» on 18 October, 1974, «Бываю здесь все чаще ...» [7] is about a young architect, Leonid Kopylovskii, winner of an All-Union competition. The news story is practically a text book example of the nature of newspaper narratives of this more «personal» style. Analysing the nature of news stories, Allan Bell divides the structure of such narratives into six elements: abstract, orientation, evaluation, complicating action, resolution and coda. «A news text will normally consist of an abstract, attribution and the story proper» [28, p.155]. Dovlatov sets the scene and describes the initial situation. He then tells what happened: the architect came to learn about architectural design in Tallinn. He proceeds to evaluate the story and concludes with a quotation from the architect on the strong impact the city landscape had on him. Under a similar heading, Tallinn's Guests, «Compromise

Раздел 3. Поэтика и история литературы

Three» tells the story of Alla Meleshko, a ballet student. The «non-fictional» story has all the elements of the news story in «Советская Эстония». The structure of the narrative follows the same pattern; however, the language of the fictional narrative is different: the sentences are shorter and the language is considerably livelier. There is one point in the description of Tallinn, in which the fictional and non-fictional stories overlap. This illustrates the difference eloquently: «— Это замечательный город, уютный и строгий. Поражает гармоническим контрастом старины и модерна. В его тишине и спокойствии ощущается гордая мощь»[5, 1, p.181]. The corresponding quotation from the «Советская Эстония» article «Бываю здесь все чаще ...» illustrates the stilted character of newspaper language: «Ультрасовременный вертикальный контур отеля не довлеет над готическими очертаниями старого Таллина, а контрастно перекликается с ним. Возникает уникальный сплав модерна и древности, двух равноправных и эстетически ценных начал».

The story of the article's composition subverts the original content of the article itself. Although the real and the fictional articles do not differ in the evaluation they reach, the stylistic changes between the real article and its fictional counterpart constitute a primary stage of subversions, which is completed by the story in its final form. Dovlatov deliberately eroded the boundary between his fictional and journalistic material in order to create a novel with documentary characteristics. As was shown above, he utilised his journalistic activity to this purpose in the following way: first he published the novellas separately without a newspaper «quotation». Later he strengthened the stories first by unifying them through a first-person narrator, and secondly by adding an introductory 'newspaper article' which, as discussed, was either genuine, previously published and faithfully reproduced, or invented. In some cases a genuine source of this invented article has been traced; in others the source remains undiscovered.

When Dovlatov left the USSR in 1978, he already had «The Compromise» with him. Writing to L. Shtem from Vienna, where he was waiting for his USA entry visa, he mentions this fact: «У меня есть рукопись о журналистике, полудокументальная»[29, p.303]. In her book «О психологической прозе», Lidia Ginzburg writes that often in practice the dividing line between documentary and fiction cannot be clearly established. There are large numbers of documentary works which do not lay claim to aesthetic significance. What Dovlatov utilised in «The Compromise» was the fusion between real-life experience and its aesthetic interpretation, creating, as Ginzburg indicated and Evgenii Rein noted, a «second reality»: «Вымысел, отправляясь от опыта, создает «вторую действительность», документальная литература несет читателю двойное познание и раздваивающуюся эмоцию. Потому что существует никаким искусством невозместимое переживание подлинности

жизненного события. Несколько строк газетной печати потрясают иначе, чем самый великий роман» [30, p.11].

What Dvlatov succeeded in achieving in «The Compromise» is a double impact on the reader by incorporating the news stories into his fiction, thereby creating an aesthetically structured second reality. In Dvlatov's case it becomes clear that the Soviet newspaper articles in fact possess less of the «reality of the life event» of which Ginzburg speaks, and are closer to fiction than the documentary «fiction» that Dvlatov devised to reveal the true-life event.

Аннотация

В данной статье автор обращается к соотношению факта и вымысла в произведении С.Довлатова «Компромисс». Проблема решается путем рассмотрения генезиса этого произведения, а также анализа его структурных и тематических особенностей.

Анотація

У даній статті автор звертається до проблеми співвідношення факту і вигадки у творі С.Довлатова «Компромисс». Проблема вирішується шляхом розгляду генези цього твору, а також аналізу його структурних і тематичних особливостей.

Literature

1. Lur'e L. «Semidesiatye» kak predmet istorii russkoi kul'tury // Rossiia, 1[9], Moskva-Venetsija, 1998.
2. Vail P., Genis A. 60-ye. Mir sovetskogo cheloveka // Novoe literaturnoe obozrenie. – Moskva, 1996.
3. Grani, no. 135, pp.105-143.
4. Kontinent, no. 19, 1979, pp. 49-70.
5. Dvlatov S. Sobranie prozy v trekh tomakh. – Sankt-Peterburg, 1993.
6. Pisat' ob absurde iz liubvi k garmonii, Interv'iu Dzhona Gleda s Sergeem Dvlatovym // Vremia i my, no 110. – 1990, New-York.
7. Dvlatov S. Nariad dlia Marsianina // Sovetskaia Estonia, 18.10.1973.
8. Ader S. Samaia trudnaia distantsija // Sovetskaia Estonia, 4.06.1973.
9. Henry P. and Young K. Gazeta, Clippings from the Soviet Press.- London,1983.
- 10.Fowler R. Language in the News. Discourse and Ideology in the Press.- London, New York, 1991.
- 11.Moskovskii rabochii, 1999.
- 12.Esin B. Russkaia zhurnalistika 70-80 godov XIX veka.-Moskva, 1963.
- 13.Chudakov A. Anton Pavlovich Chekhov.- Moskva, 1987.
- 14.Dvlatov S. Dvor byl uzkie // Sovetskaia Estonia, 26.10.1973.
- 15.Sovetskaia Estonia, 1.08.1974.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

16. Sovetskaia Estonia, 14.04.1973.
17. Dostoevskii F. Brat'ia Karamazovy.- Moskva, 1972.
18. Ader S. Moi beglyi papa // Sovetskaia Estonia, 13.10.1973.
19. Sovetskaia Estonia, 25.10.1973.
20. Vail P., Genis A. 60-ye. Mir sovetskogo cheloveka // Novoe literaturnoe obozrenie.-Moskva, 1996.
21. Vysotskii V. Pesni i stikhi // Literaturnoe zarubezh'e.- New York, 1981.
22. Novikov V. Bednyi Eros. Nepod'emnaia tema sovremennoi slovesnosti // Novyi mir.-№11(883)-1998.-pp.180-191.
23. Sukhikh I. Sergei Dovlatov: vremia, mesto, sud'ba. - Sankt-Peterburg, 1996.
24. Rein E. Neskol'ko slov vdogonku // Maloizvestnyi Dovlatov.- Sankt-Peterburg, 1993.
25. Shtern L. Eta neapolitanskaia naruzhnost' // Maloizvestnyi Dovlatov.- Sankt-Peterburg, 1993.
26. Young J. Dovlatov's Reception of Salinger // Forum for Modern Language Studies. Special Issue.-Vol.3.-No.4.-October, 2000.
27. Boguslavskii V. O nekotorykh osobennostiakh iazyka gazety // Russkii iazyk za rubezhom.-1968.-No.4.
28. Bell A. The Language of New Media.-Oxford UK and Cambridge MA, 1991.
29. Dovlatov S. Letter to L. Shtern, September 18, 1978 // Maloizvestnyi Dovlatov.- Sankt-Peterburg, 1993.
30. Ginzburg Lidia. O psikhologicheskoi proze, Leningrad, 1977.

Статья поступила в редакцию 28.03.01

Тодчук Н.В.

І.ФРАНКО ТА Ф.ДОСТОЄВСЬКИЙ: СТРУКТУРНІ ПАРАЛЕЛІ НА РІВНІ СЮЖЕТНОГО ХРОНОТОПУ («ДЛЯ ДОМАШНЬОГО ОГНИЩА» – «ЗЛОЧИН І КАРА»)

ББК Ш*43 (Укр)

О днією з цікавих і непростих проблем літературознавчої науки завжди є з'ясування характеру зв'язків стильової манери письменника з творчим досвідом та стильовими набутками його попередників, адже кожне наступне літературне покоління засвоює і «вбирає» знахідки та відкриття своїх старших колег по перу. Безперечно, без такого мистецького досвіду жоден автор не мислиться як самостійний письменник (поет, драматург). Дуже добре сказав про це О.Чичерін: «Те, що називали в ХІХ ст. впливом одного письменника на іншого, про що говорилося ніби про особисту справу двох діячів літератури, тепер сприймається зовсім інакше. Це – важлива складова частина літературного процесу. Яка б своєрідна і

могутня не була особистість того чи іншого автора (а без цієї основи немає і не може бути справжнього мистецтва), все ж кожна творча індивідуальність – щось збірне, творчість – індивідуально і епохально забарвлена сума життєвого й естетичного досвіду, роздумів і почуттів, нагромаджених у багатотисячолітній культурі. Яким вбогим був би романіст, що обмежив би себе лише власним досвідом, а своє поетичне озброєння лише тими засобами, які винайшов він сам!» [1, с.11].

Сказане повною мірою стосується і такого письменника, як Іван Франко. Поповнюючи власну освіту і популяризуючи для широкого загалу знакові для європейської культури кінця XIX ст. твори Е.Золя, Г.Гауптмана, Г.Ібсена, Б.Пруса. Франко, поза сумнівом, використовував у власній творчості досвід ряду видатних майстрів слова, видне місце в якому займає спадщина видатного російського письменника-реаліста Ф.Достоевського.

Попри відсутність прямих згадок Франка про його враження від творів Достоевського, це ім'я часто фігурує у літературно-критичних статтях письменника, де співвідноситься із найбільш яскравими явищами літературного життя усього XIX століття. Франко порівнював поетику зображення природи і людини у Ф.Достоевського та Е.Золя («Еміль Золя, його життя і писання»), досліджував типологічні паралелі у творчості Ф.Достоевського та Й.-С.Махара («Магдалена» Й.-С.Махара), простежував негативний вплив «патологічної музи Достоевського» на творчість Г.Гауптмана («Гергарт Гауптман, його життя і твори. Смерть Альфонса Доде»).

Оскільки Франко представляв собою рідкісний у світовій літературі тип літературознавця-теоретика і водночас письменника-практика, такі звернення до імені Достоевського у літературно-критичній практиці (вочевидь не випадкові) мусять, напевно, мати продовження у структурних пошуках українського письменника у власних художніх творах.

О.Чичерін простежує у Франкових творах «Основи суспільності» (1894-95) та «Перехресні стежки»(1900) «...слід захоплено й уважно прочитаних романів російського автора» [мається на увазі Ф.Достоевський – прим. Н.Т.], причому дослідник вважає, що «...цей слід більш чіткий і ясний, ніж відбитки не менш серйозних студій над іншими романістами другої половини XIX ст. Ні епічна хода Л.Толстого, ні ліризм Тургенева, ні аналітична неквапливість Флобера, ні натуралізм у поєднанні із власне соціологізмом у Золя не залишили такого глибокого сліду в прозі Франка, як філософська і трагедійна динаміка Достоевського» [2, с.55].

Цікаво, що перші спроби поставити поряд ці такі визначні для російської та української літератури імена – Ф.Достоевського та І.Франка – відбулися ще за життя останнього, у розвідці С.Єфремова «Співець боротьби і контрастів». У спогадах Сергія Єфремова міститься чи не єдине задокументоване свідчення про те, наскільки глибоко творчість «найбільш російсь-

Роздел 3. Поетика и история литературы

кого» письменника (поряд із Л.Толстим – Франкове визначення із статті «Лев Толстой») займала Івана Франка. Перебуваючи у Львові, Єфремов зустрівся із Франком і зміг одержати відповідь на питання, яке його давно цікавило: «...тоді вже була надрукована в «Киевской старине» моя праця про Франка...Але було в ній одне місце, яке мені самому здавалось ризикованим, – це те, де мова про споріднення Франкового таланту із «жорстоким талантом» Достоевського. І Франко того вечора сам звернув увагу на це. «Дивно, як ви вгадали...адже я ніколи про це не писав. Достоевського я люблю найбільше, може, з усіх письменників. Москалі самі не знають, який скарб посідають в особі цього геніального серцезнавця, не розуміють і не цінять його як слід...» [3, с.228-229].

І хоча певні типологічні паралелі між творами обох майстрів художнього слова вже проводились (зокрема, у дослідженнях О.Білецького, Н.Крутікової, Л.Сеника), написання фундаментальної роботи, присвяченої цій складній і водночас дуже цікавій темі, очевидно, ще попереду. Значний здобуток у даному плані представляє уже згадувана стаття О.Чичеріна «Ф.Достоевський у творчій спадщині І.Франка», найцікавіші висновки якої якраз зачіпають проблеми поетики.

Погоджуючись із думкою авторитетного дослідника про наявність певного спільного мотивного корпусу (принцип роздвоєної, розщепленої особистості; наявність патологічних типів) та певної відповідності у змалюванні душевних станів людини в «Основах суспільності», «Перехресних стежках» – та романах Достоевського, наважимося висловити думку про певну співвіднесеність у конструюванні сюжетного хронотопу в романістиці обох письменників. Спробуємо проілюструвати висловлену тезу за допомогою порівняльного аналізу сюжетного часу роману Івана Франка «Для домашнього огнища» – та роману «Злочин і кара» Федора Достоевського.

Категорія сюжетного часу багато у чому співвідноситься із жанровим визначенням твору. Означуючи твір «Для домашнього огнища» як роман [4], ми водночас стверджуємо, що сюжетні колізії розвиваються у ньому на зразок романної структури, а сюжетний час тут, за словами Д.Ліхачова, може пришвидшуватись і сповільнюватись: роман «дихає» [5]. Для такої «пульсації життя» значущим є спосіб зображення подій – романних ситуацій, зв'язок між ними.

Визначальною рисою сюжетного часу в романі «Для домашнього огнища» є *постійне наростання динаміки зовнішнього руху*, викликаного ушліненням подій і колізій, – і *динаміки внутрішньої, психологізму*, сильного душевного напруження, яке переживають герої роману, *переплетіння їх*. «Вихрова» організація сюжетного часу, подібна у деяких своїх ознаках до часу в романах Ф.Достоевського (особливо – «Підліток») у кульмінаційних моментах, виразно проглядається і тут.

У світлі вищесказаного цікавим є співставлення в плані конструювання обома авторами *зовнішнього авантюрного часу, часу випадку* – але детермінованого логікою «вищого рівня».

Герої Достоевського, як відомо, увесь час *перебувають у русі*. На цьому, власне, і будується сюжетика: Раскольников *виходить* зі своєї коморки-домовинки, блукає вулицями (*наштовхується* на Мармеладова, *випадково чує* розмову «про клятву стару лихварку»), *повертається додому* (по дорозі на сходах за ним підгляне господиня, а біля кімнатки – служниця Настасья); *вирушає* до старої процентщиці, уже після злочину – в поліційну контору і до Разуміхіна, який відтепер увесь час *приходиться* до нього. Таким чином, наявні безперервні *зустрічі, сутички*; тут зав'язуються сюжетні вузли, які продовжуються у переплетінні кількох сюжетних ліній; причому взаємодії сюжетних ліній поклав початок – *випадок*. Так, Раскольников зовсім випадково став свідком нещастя з Мармеладовим і зміг побачити Соню, несподівано для себе він втрачає свідомість у поліційній конторі, з того почалося його знайомство із слідчим Порфирієм. Цілком випадково співпало і те, що Лужин і Мармеладови мешкали в одній квартирі, а Соня і Свидригайлов – поряд. Подібні «несподіванки» зустрічаються і в інших творах Достоевського.

Підкреслена *раптовість* – навіть очікуване прибуття сестри і матері Родіона – у свідомості героя відбивається як несподіване. Хоча справді раптового (без жодної перед-інформації, як у випадку з приїздом матері) теж дуже багато. Уведення «кримінального» сюжету як центрального фігурує у трьох романах письменника: «Злочини й карі», «Бісах», у «Братах Карамазових», – де постійно присутня «злочинна тасмниця», *нерозгаданість, недомовки, непрозорі натяки і підозри*. Примітно, що дослідники й досі дуже обережні у визначенні жанрової модифікації вказаних творів, оскільки *драматичне начало* дуже сильне в поетиці Достоевського і саме воно визначає особливості його творчого мислення.

Порівняймо ж тепер сюжетні колізії твору «Для домашнього огнища». Франко починає з *перед-дії*: розмова двох жінок у салоні, очікування прибуття чоловіка господині. Та ось прибуває капітан: вдома *зустрічається* з дружиною, її приятелькою, дітьми. *Двічі виходить* з дому до офіцерського казино; випадково, на вулиці, *рятує* німечного старого, а в себе вдома *стикається* з усіма іншими центральними персонажами, наслідком чого стає «сюжетно вузлове» непорозуміння; *блукає* нічним Львовом, *іде* на поєдинок з товаришем, після чого знову волею випадку *зустрічається* з учорашнім старим (дідом Анелі) та поліційним агентом, який розшукує якусь «капітанову». Багато випадковості, співпадінь, – що явно зближує сюжетну структуру твору з романами Достоевського. Також присутня струнка логіка «вищого рівня» – логіка *над-тексту*, яка з'єднує в одне всі випадковості

Роздел 3. Поэтика и история литературы

та, на перший погляд, непорозуміння, алогічності. Використання елементів детективної фабули зумовлює зовнішній антураж – недововки, перешепти, тривогу, підозри – однак цю особливу атмосферу Франко творить інакше, ніж Достоевський.

Ця синтетична «детективна» і драматично напружена атмосфера у романі «Для домашнього огнища» твориться письменником за допомогою **сугестії** (тобто навіювання). Суть прийому полягає у використанні лексики певної смислової спрямованості (у нашому випадку – нагнітання відчуття таємничості) у сполученні з активною акцентуацією не-вербальних елементів комунікації (інтонація, міміка, жести і т.і.), використаних як сюжетні одиниці. В такий спосіб уже за самою невідповідністю поведінки персонажів їх «словесній ролі» (цензурованій свідомістю), криється загадка. Так зовнішньо замкнутий, здебільшого монологічний світ внутрішнього життя героїв Франка (на протипагу відкритий, «оголений» з усіма її протиріччями і пошуками свідомості персонажів Достоевського) при-відкривається читачеві у його щонайбільш можливій «зовнішній реалізації» – аж до викриття злочину, коли уже будь-які маски стають непотрібними.

Спільним для Достоевського і Франка є також просторове *окреслення дії* – це **локуси Міста і Дому** як визначальні, відносно незначна функціональна роль природи. Франко, як і російський письменник, зосереджений на людині.

Проте у Достоевського **локус Дому** ніколи не набуває того значення, яке він має первісно у романі Франка – означення захисного простору, сімейного щастя, затишку; навпаки, для персонажів російського письменника помешкання – це, здебільшого, випадково і тимчасово; свій захисний простір персонаж Достоевського носить у собі.

Подійний час у творі Франка охоплює дві доби (ранок першого дня / ніч / другий день / ніч / ранок третього дня).

Дія роману Достоевського (за винятком епілога – як, зрештою, і у Франка) починається і закінчується «у липні».

І для Франка, і для Достоевського важливим є **побутовий хронотоп**, адже у речах щоденних і буденних «віднаходиться» людина, її звички, смаки; її пристрасті і думки рідко торкаються «вселюдського» або «планетарного» – частіше вони спрямовані на звичні деталі оточення. Однак герої «Злочину і кари» не прив'язані до речей, до домівки; їхній побутовий хронотоп, поряд з іншими, розкривається у сімейних стосунках, спілкуванні із знайомими, і великою мірою детермінований місцем, визначеним у соціальній ієрархії.

Одним із цікавих проявів **побутового хронотопу** в романах Достоевського є увесь **локальний простір**, у якому діють герої – і тут, очевидно, має місце певне взаємонакладання хронотопів, посилення діалогу між ними. Так, увесь простір Петербурга мислиться у романі «Підліток» як побутовий хронотоп головного героя Аркадія: він, фактично, живе по-справжньому на вулицях міста (любить, переживає, страждає, осмислює ситуацію), при переходах із однієї

адреси – на другу. Показово, що саме в аналізі роману Достоевського (а не Франка!) є сенс говорити про «перехід із адреси на адресу», а не з помешкання у помешкання чи будинок – настільки скупі і без-образно твориться побутовий хронотоп головного персонажа).

Якщо ж у ракурсі погляду Достоевського-автора з'являються якісь речі побутового плану, що трапляється рідко, вони одержують виразно-символічне, знакове навантаження. Так, книга в руках у Соні Мармеладової – це Біблія, що відразу відкриває широченний смисловий контекст і ситуативно-романного, і загальнокультурного плану: насамперед, Біблія пов'язує Соню із Лизаветою, сестрою старої лихварки (сюжетний план), є винятково важливою для творення її (Соні) особистого хронотопу, встановлюючи аксіологічну моральну вертикаль персонажа, нарешті, розкриває у смисловій структурі роману загальнокультурний пласт значень, пов'язаних із Біблією зокрема і книгою загалом.

Подібно реалізується функція люстра у «Неточці Незвановій»: дво-світність цього виключно багатого значеннями семіотичного знаку дозволяє Достоевському розкрити читачеві і своїй героїні «зворотність» обличчя персонажа, а за допомогою єдиного красномовного знаку – віддзеркалення обличчя – викрити всю гидоту і ницість лицемірства у показній добропристойності.

Для окреслення побутового хронотопу у творі Франка важливий передовсім початок – опис салонику у помешканні Ангаровичів – до речі, єдиний такого обсягу список у романі. Простір салонику створюють *речі* – письменник по черзі перелічує їх, у тому порядку, в якому їх «порає» господиня: м'які коштовні меблі, дзеркала та картини у золочених рамах, статуетки та оздобний посуд на комоді, букети з живих квітів у делікатних вазончиках із золоченого скла (і це взимку). Старосвітський годинник під кришталеvim ковпаком, перламутром викладений столик, тача із розкиданими на ній візитовими картками – обстава свідчить про досить високий соціальний статус помешканців (цікаво співставити зображення простору помешкання, «який говорить сам за себе», – у вступній ремарці Г. Ібсена до драми «Ляльковий дім» – та у вищенаведеному описі квартири Ангаровичів: якщо в Ібсена функціонально значуща заувага, що усі речі в домі Хельмера є *недорогі, однак естетично дібрані* (попередній вихід у хронотоп Нори – в тасмницю її боргу Крогстадові), – то Франко акцентує увагу на *речах саме як предметах розкоші, дорогих і вишуканих*. Нора вперше постає перед читачем у гарно пошитій сукні з недорогої матерії, тоді як Анеля – «... в простім, а проте дорогім і елегантнім домовім убранню»). Пильний авторський інтерес до речей, обстави дому, одягу господині, що у подальшому не проявиться взагалі, тут не випадковий. Франко зосереджує увагу читача на цих дрібницях для того, щоб той пригадав собі потім цю обставину («магагоні, ведмеді на долівці») – тому що саме це і є ті *життєво важливі речі*, заради яких Анеля запродувала дівчат до закордонних будинків розпусти.

Роздел 3. Поэтика и история литературы

Проте побут не вичерпується навіть найгарнішими речами. Франко показує і щоденне життя у помешканні капітана: тут **хронотоп Анелі** тісно взаємодіє із загально-побутовим, наявне взаємонакладання. Анеля споряджає дітей до сніданку, проробляє з ними «лекцію комнатної гімнастики», допомагає готувати уроки, збирає до школи. Анеля ж дітей зустрічає, годує, грається з ними, вкладає спати. Письменник зобразив героїню як розумну і добру матір, певну своїх «домашніх» обов'язків. Ця сторона особистості Анелі – без сумніву, дуже приваблива, тим більше з огляду на щирю любов до дітей та чоловіка, – ускладнила цей амбівалентний жіночий образ до того, що Франкові закидали «співчуття до торгівки людським товаром» [6].

Характерною рисою зображення побуту в романі є дуже вдало передане автором «відчуття домашності», яке виникає в моменти спілкування Анелі з дітьми. Хоча я схильна вважати це явище частковим моментом проведеної через увесь твір «атмосфери, яка оточує дітей», утвореної автором за допомогою сугестії. Властиво, у цьому я бачу своєрідність поетичного дару Франка, заломленого крізь призму прозаїчного твору: це тонке відчуження аури, притаманної кожній людині (її я надалі називатиму **атмосферою**) і уміння це відчуття передати читачам. Фактично, способом сугестії Франко формує і загальну «детективно-тривожну» атмосферу твору, і певні персонажні типи, наприклад, Юлії Шаблінської.

Цитована література

1. Чичерін О. Іван Франко і проблеми зарубіжної літератури // Українське літературознавство. – 1984. – Вип.42.
2. Чичерін О. Достоевський у творчій спадщині І.Франка // Радянське літературознавство. – 1971. – №11.
3. Єфремов С. Із спогадів про Івана Франка // Спогади про Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1997.
4. Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Львів: Світ, 1999. – Ч.1.
5. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Советская Россия, 1979.
6. Пастух Т. Польська повість Івана Франка «Для домашнього огнища» (своєрідність психологічних спостережень) // Матеріали міжнародної славістичної конференції пам'яті проф. К.Трофимовича (1–3 квітня 1998 року), у 2 т. – Львів, 1998. – Т.2.

Аннотация

Путем сравнительного анализа сюжетного времени произведения И.Франка и Ф.Достоевского автором статьи доказывается соотнесенность в конструировании хронотопа – бытового и пространственного окружения действия – романов «Для домашнего очага» и «Преступление и наказание».

Annotation

By means of the comparative analysis of the plot time in I.Franko's and F.Dostoyevsky's works the author of the article proves the similarity of plot modelling, for both everyday and spacial chronotopes, in the novels «For the home hearth» and «Crime and punishment».

Статья поступила в редакцию 15.03.01

Мельничук Я.Б.

ЛЕВ ТОЛСТОЙ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ

ББК 83.3(4УКР)53-4Кобилянська 33

Толстой був її Богом...
О.Кобилянська,
«Природа».

Н а початку 1930-х рр., уже в дуже поважному віці, О.Кобилянська знову взялася за літературно-критичне перо. Стаття письменниці «Про Толстого» («Über Tolstoj») є, без перебільшення, вершиною професійності, якої вона досягла на шляху, що розпочався колись із розгляду оповідань Марка Вовчка, а продовжився літературно-критичними студіями над повістю «Залісся» Осипа Маковея та його новелами. На наше переконання, такий вдумливий, багатоаспектний, кваліфікований аналіз ще не отримав належної оцінки, тоді як заслуговує на неї. Адже написана в останній період творчості О.Кобилянської стаття відобразила ті еволюційні зміни, котрі є доказом, що, перефразовуючи письменницю, її літературно-критична програма «ще не скінчена»...

Збережена в німецькомовному оригіналі праця тільки через чверть століття стала відомою: єдиний раз публікувалась у тритомнику творів О.Кобилянської (1956). З ініціативи упорядника видання О.Бабишкіна наведено як німецькомовний, так і україномовний варіанти твору, переклад якого здійснив родич письменниці Е.Панчук, знавець готичного шрифту, почерку, а також мовностилістичних особливостей авторки. На жаль, один аркуш рукопису було втрачено, що, однак, не перешкоджає розумінню всього тексту.

Роздел 3. Поэтика и история литературы

Оприлюднення невідомої раніше статті спричинило появу кількох досліджень, які важко назвати спеціальними (взагалі літературно-критична творчість О.Кобилянської окремо не досліджувалась). Книга Н.Крутікової «Лев Толстой і українська література» (К., 1958) та брошура О.Коваленко «Ольга Кобилянська і російська література» (К., 1959) згадують статтю «Про Толстого» принагідно, не в плані конкретного аналізу її, а в річниці російсько-українських зв'язків. Публікації у періодичній пресі О.Коваленко, О.Ляпунова, А.Сахалтуєва, Л.Чернець, не говорячи про побіжні згадки у відомих монографічних працях про О.Кобилянську, не вичерпують проблеми. Адже різнобічний глибокий матеріал літературно-критичної розвідки «Про Толстого» у них прислужився лише як джерело кількох гучних цитат, необхідних для ілюстрації суджень про «велику повагу прогресивної громадськості Буковини до Л.М.Толстого» [1].

Здійснені від кінця 1950-х і до 1970-х рр. дослідження творчих взаємозв'язків Л.Толстого і О.Кобилянської, серед яких і стаття Н.Жук «Українські письменники про художню майстерність Л.Н.Толстого» [2, с.115-127], кваліфікуємо як начерки до потрібного ґрунтовного аналізу, за яким майбутнє. Адже деякі критики звинуватили О.Кобилянську у недостатньо професійному аналізі, нібито «письменниця не піднялася до глибокого розкриття творчого обличчя генія російської літератури в усій його складності і суперечностях» [3, с.28]. Без сумніву, на сьогодні зберігає свою актуальність висловлена ще 1963 року думка Ф.Погребенника: «Стаття <...> вимагає ще докладного вивчення» [4, с.663]. Передусім тому, що є яскравим прикладом творчого довголіття О.Кобилянської та еволюції майстерності її як літературного критика.

На жаль, залишається таємницею питання про те, для якого видання готувалась стаття «Про Толстого». Можливо, обставини її створення прояснить залучення досі не опублікованого епістолярію письменниці та більшою мірою – листи її адресатів – Л.Бурачинської, О.Кисілевської, М.Шаповала, О.Шаповалової та ін.

Безперечно, зіграло не останню роль ще юнацьке захоплення О.Кобилянської творчістю класиків російської літератури Л.Толстого, І.Тургенева, Ф.Достоевського. Інтерес буковинки до їхніх творів захочувала й Леся Українка, яка в листі до М.Павлика (1899 р.) писала: «Кобилянську збираюся «втривити» ще й в російську літературу, бо, видно, вона її з третіх рук знає, а по-мойому таки, наприклад, Тургенева і С^о варто з перших рук приймати» [5, с.362]. Цікаво, що наприкінці 1890-х рр. О.Кобилянській пропонували зробити переклад оповідань Л.Толстого з російської на німецьку мову («видавець з Липська» [тобто Лейпціга. – Я.М.] [4, с.313]. Проте письменниця відхилила пропозицію, побоюючись власної невправності. Шану своєму літературному богові вона віддала в інший спосіб – статтею «Про

Толстого» з аналізом філософських та морально-етичних засад письменника, розглядом його прозових художніх творів.

За зовнішніми ознаками цієї статті можемо судити про її призначення для західноєвропейського читача, адже авторка послуговувалась німецькою мовою, що не характерно для пізньої Кобилянської.

На користь цього здогаду свідчить і підбір матеріалу до праці, жанр якої швидше можемо кваліфікувати як есе; органічне поєднання порівняно невідомих біографічних фактів із власне аналізом літературних творів Л.Толстого, в якому також значне місце відводиться переказові сюжетів, нагадуванню колізій. Все це, певно, було викликане бажанням якомога доступніше, інформативніше, повніше представити письменника західному читачеві.

Цілком імовірно, що О.Кобилянська готувала статтю спеціально до 20-ї річниці з дня смерті Льва Толстого, яка відзначалась восени 1930 р. А сама стаття писалася заздалегідь, задовго до ювілею, рукопис її датовано 9 січня того ж року. Вказує на це своєрідне обрамлення, що є складовою частиною композиції статті: від загальних роздумів про старість і смерть, висловлених на початку, авторка переходить до життєвої драми великого росіянина, яка прискорила його загибель. Крізь усю статтю «Про Толстого» червоною ниткою проходять роздуми над причинами, що призвели його до втечі з Ясної Поляни, котра загострила хворобу та прискорила смерть на станції Астапово.

Мусимо зазначити (а це, до речі, випадало з поля зору дослідників), що О.Кобилянська надзвичайно толерантно, делікатно підійшла до такої непростой справи, як висвітлення втечі і смерті Л.Толстого. Дивовижно, але далеко від Росії, від яснополянського маєтку, від людей, які близько знали російського генія, О.Кобилянська висловила таке тонке розуміння драми, як це вдалося, мабуть, лише його доньці – Тетяні Львівні Сухотиній. Безперечно, якби у свій час – 1930 рік – стаття «Про Толстого» побачила світ, вона стала б найдипломатичнішим роздумом над питанням, хто винен у смерті Л.Толстого, в якому виявились «арбітражні» якості нашої письменниці, помножені на талант літературного критика.

Як відомо з вичерпного монографічного дослідження Бориса Мейлаха «Уход и смерть Льва Толстого» (М., 1979), проблема кончини у 1910-1920-х рр. ставилася дуже гостро, велася полеміка, спричинена виступами дружини Л.Толстого – Софії Андріївни, його дітей: Сергія, Льва, Іллі, Тетяни, Олександри та твердженням оточення: близького друга В.Черткова, лікаря Д.Маковицького, особистих секретарів В.Булгакова і Н.Гусева. Як зазначив дослідник Б.Мейлах, обидві версії – (одна звинувачувала Черткова, а інша – Софію Андріївну), опинилися в центрі уваги більшості критиків і літературознавців, котрі писали про останній період життя Толстого [6, с.63]. У цьому зв'язку віддамо належне О.Кобилянській, яка не опусти-

Роздел 3. Поэтика и история литературы

лась до звинувачень на адресу когось із них, а з великою дозою об'єктивності виклала власні думки.

Письменниця з Буковини виявила свою обізнаність як з подробицями розв'язки життєвої драми Толстого, так і з джерелами інформації про це. На час роботи над статтею (кінець 1929 р. – початок 1930 р.) друком вийшло кілька книг, присвячених причинам, що призвели до його втечі: В.Черткова «Уход Толстого» (1922), А.Гольденвейзера «Вблизи Толстого» (1923), П.Бірюкова «Биография Льва Николаевича Толстого» (1923), статті О.Волжаніна «Правда о С.А.Толстой», Н.Соколова «С.А.Толстая», публікувались мемуарні та щоденникові записи.

О.Кобилянська у тексті статті як одне з відомих їй джерел вказала книжку «Втеча і смерть Льва Толстого» [7, с.587]. На жаль, вона не зазначила автора книги, і це утруднює пошуки, які, думається, в майбутньому таки дадуть свої результати.

Виходячи з дослідження Б.Мейлаха та коментарів до спогадів Т.Л.Сухотіної-Толстої, можна встановити, що за два десятиліття після смерті Л.Толстого ні в Москві, ні в Петербурзі не виходила з друку книга з ідентичною назвою, були лише близькозвучні до неї. Зокрема, це невелика книжка В.Черткова «Уход Толстого» – єдина на той час, в якій автор спеціально розробляв тему втечі, а не принагідно, як інші мемуаристи чи дослідники. За часом публікації – 1922 рік – вона підходить до слів О.Кобилянської про те, що «вже кілька років існує особлива книжечка «Втеча і смерть Льва Толстого» [підкр. наше. – Я.М.] [7, с.587].

Володимир Чертков, публіцист і видавець, переконаний апологет толстовства, розглядав втечу Толстого, з одного боку, як результат сімейних негараздів і бажання звільнитися від гніту Софії Андріївни, а з іншого – як акт релігійної свідомості Толстого і нове вираження його служіння «божій волі» [6, с.67].

На нашу думку, цілком можливо, що О.Кобилянська опрацювала книгу В.Черткова, проте його позиції у трактуванні причин драми вона не зайняла. Адже Чертков однобоко тлумачив події осені 1910 р., звинувативши в усьому Софію Андріївну Толстую. Наша письменниця не акцентувала на внутрішню сімейних причинах, розуміючи конфлікт масштабніше.

Більше того, О.Кобилянська сама із надзвичайним душевним трепетом писала про витoki трагедії Толстого і висловила побажання щодо названої нею книги: «Якби тільки потрапляла вона в чисті руки і перед зрілі душі» [7, с.587]. У цих словах явно прочитується неприховане вболівання за правдиве осмислення життя і творчості російського генія.

Письменниця наголосила: «Для Толстого було тяжким ударом долі те, що його одруження являло собою, як йому здавалося, лише кайдани <...> Звичайно, це не значить, що любов у ньому згасла. Він любив свою дружину, як єдину дружину, до останньої хвилини свого життя [курсив

О.Кобилянської – Я.М.] [7, с.587]. Залишилось чимало документальних свідчень, що навіть останнього, 1910 р., Л.Толстой писав дружині: «Як я замолоду любив тебе, так я, не перестаючи, незважаючи на різні причини збайдужіння, любив і люблю тебе» [6, с.204].

Із великим тактом (якого не завжди вистачало людям з оточення Л.Толстого) О.Кобилянська змальовує трагедію генія, різко відмежовуючи її від примітивної схеми сімейно-побутових конфліктів. Адже тут по різні сторони опинились люди, котрі протягом 48 років любили одне одного. Думки О.Кобилянської напрочуд співзвучні зі спогадами Т.Л.Сухотіної-Толстої «Про смерть мого батька і про віддалені причини його відходу» (1928).

Узагальнюючи пережите, донька писала: «Таке в основному життя цих двох людей, настільки пов'язаних взаємною любов'ю, наскільки і роз'єднаних у своїх устремліннях. Безкінечно близькі одне одному і в той же час безкінечно далекі» [8, с.414]. О.Кобилянська також підмітила це: «Обидва світи більше не вживались один з одним» [7, с.587]. Цілком справедливо обґрунтувала наша авторка віддалену причину конфлікту, що про неї згадувала Т.Сухотіна-Толстая: «Вона до божевілля, до болю любила своїх дітей, він же найбільше любив істину» [8, с.381].

Загалом для розвідки «Про Толстого» характерне глибоке проникнення в генезу літературних творів письменника, пошук їхнього зв'язку з біографічними фактами. О.Кобилянська ретельно вибирувала й вводила в текст своєї статті епізоди життєпису Толстого: участь його у порятунку селян з голодуючих губерній у 1891, 1893, 1898 роках; розчарування світськими колами й усамітнення в маєтку на межі 1860-х рр.; селянське життя, яке запровадив граф у Ясній Полянці в 1880-ті роки. У цьому вона залишилась вірною своєму принципіві: трактувати художні твори невідривно від письменницького життєпису. Адже «до оцінки творів якогось-небудь писателя є дуже важна річ подавати і характеристичні епізоди з життя авторів, а головне і обставин, в яких жив» [4, с.317], – так вона писала в листі до Ф.Ржегоржа (1898 р.).

Обравши шлях зіставлення фактів життя і творчості, О.Кобилянська не помилилась у своїх висновках, зокрема щодо великої, навіть вирішальної ролі шлюбу Л.Толстого, під впливом якого він написав «Війну і мир» та «Анну Кареніну»: «Він приніс спокій в душу письменника, давши йому зрівноважене щастя, яке дозволило здійснити *щось подібне* [курсив О.Кобилянської – Я.М.] [7, с.578]. Справді, одруження із Софією Берс у 1862 р. стало результатом обдуманого рішення, здобуттям вимріяного щастя, про що Лев Толстой писав у щоденнику: «Я закоханий так, як не вірив, що можна було любити». Як свідчать спомини старшої доньки, «перші двадцять років їх шлюбу були щасливими» [8, с.363].

Роздел 3. Поэтика и история литературы

О.Кобилянська у своїй праці свідомо уникла викладу всієї біографії Л.Толстого, як це зробив, приміром, І.Франко в об'ємній статті польською мовою «Лев Толстой» (1892). Проте буковинка (і це відчувається читачем) тримала в пам'яті всю біографію письменника, подекуди вкраплюючи факти у текст есе.

Думається, зовсім невипадково О.Кобилянська акцентувала на діяльності письменника, адже Лев Толстой і в похилому віці продовжував писати. Відомо, що навіть у день свого 80-річчя, яке святкувала вся російська і світова громадськість, письменник не порушив щоденного розпорядку і написав 18 «думок» для «народного читання». Здоров'ю і творчій активності Толстого можна було позаздрити. Як писав Б.Мейлах, в останні роки тривала щоденна робота за письмовим столом, постійна літературна праця, безкінечне читання, постійне широке листування з різними особами, зустрічі з відвідувачами, бесіди з селянами [6, с.20]. О.Кобилянську, якій у час написання статті йшов 67-й рік, не переставало цікавити питання творчої активності на схилі літ. Вона ніби проектує на себе, підкреслюючи: «Письменник продовжує жити повноцінним життям, і хоч сили його вже не ті, але вони не стали меншими [курсив О.Кобилянської – Я.М.] [7, с.579].

Письмениці вдалось зрозуміти душу «проповідника покаяння», відчутти внутрішній біль, з яким наче зрісся Толстой у дні старості. О.Кобилянська формулює сутність толстовської «діалектики душі». При цьому їй вдалось не впасти у крайнощі, не возвеличувати його як святого, позбавленого земної суєти, іконописного (як, зокрема малює його П.Бірюков у четвертому томі «Біографії Льва Николаевича Толстого»).

У розумінні колосального значення постаті Толстого, його виключності з-поміж письменників О.Кобилянська була солідарна з тими тисячами людей, котрі приходили на могилу Л.Толстого, залишивши на стрічках одного вінка напис: «Тихо-спи, яркое солнце России». Як твердила буковинка, «над толстовським світом сяє саме любе сонце» [курсив О.Кобилянської – Я.М.] [7, с.581].

Втім, Л.Толстой отримує і такі захоплені характеристики у статті О.Кобилянської як «пророк», «патріарх», «гордість Росії». Авторка афористично іменує «великого письменника Росії» [7, с.578] «дарунком всьому світові» [7, с.584], «найбільшим епіком сучасності» [7, с.579]. Наша письменниця однакостайна в такій оцінці з Іваном Франком, який ще 1892 року відзначив: «<...> його ім'я поруч з іменами найвидатніших письменників усіх часів і народів» [9, с.227].

Для кращої, рельєфнішої характеристики Толстого О.Кобилянська дуже доречно використала прийом зіставного порівняння з Ф.Достоевським: «Толстой – письменник наївної душі, тоді як Дос-

товський – мислячої» [7, с.580]. Залучення до розмови великих постатей світової культури – Гомера і Шекспіра – роблять порівняння довершенишим, повнокровнішим: «Толстой і Достоевський так само протистоять один одному, як Гомер і Шекспір» [7, с.581]. Таке зіставлення є ознакою глобальності, масштабності мислення, відкритості і розкутості у судженнях, що притаманні Кобилянській-критикові.

Панорамність бачення, як складова майстерності нашої авторки, особливо помітна у зробленому нею аналізі художніх творів Л.Толстого. Письменниця показала себе і вдумливим читачем, і справжнім знавцем різножанрової спадщини майстра (адже в її особистій бібліотеці зберігалось повне зібрання творів письменника). Вона вільно володіє текстовим матеріалом романів «Війна і мир», «Анна Кареніна», «Воскресіння», повістей «Козаки», «Крейцера соната», «Смерть Івана Ілліча», ряду оповідань. Можемо подивуватись добрій пам'яті буковинки, яка з легкістю називала імена героїв, до деталей відтворювала сюжетну канву творів, перипетії з життя персонажів: дядька Єрошки («Козаки»), Єлисея Бодрова («Два діди»), шевця Семена («Чим люди живуть»). Стислі характеристики конкретних творів поглиблюють емоційні оцінки особистості Л.Толстого.

До аналізу творів Л.Толстого авторка статті підходить своєрідно, фактично ведучи вільну бесіду, перемишлює, скажімо, розповідь про «Війну і мир» роздумами про те, що є душа, як пізнати таємниці психічного життя. Від характеристики героя повісті «Козаки» О.Кобилянська легко переходить до думок про віру, міф, християнську душу. Загалом стаття сповнена власними роздумами авторки, для яких твори Толстого є лише імпульсом, вдячним тлом для гаптування власних чудових квітів. А тому, як нам здається, важливо розшифрувати прихований зміст статті, яка значною мірою розкриває світогляд самої авторки, є квінтесенцією її багатолітніх роздумів про життя, смерть, долю, любов, творчість.

Важливим ключем до розуміння концепції О.Кобилянської є, на наш погляд, виділені курсивом у тексті слова і фрази. Вони ніби «вихоплюють» з масиву тексту непроминально важливе, ті місця, де розповідь про Толстого чи його твори перетинається з викладом узагальнених, абстрагованих суджень письменниці. Виділені слова є носіями переносного значення, сигналом для вдумливого, повторного прочитання, прийомом актуалізації думки. Говорячи про героїв Толстого, буковинка наголошувала: «Ці образи одночасно природні й святі [курсив О.Кобилянської – Я.М.]» [7, с.588]. «Не брати, а давати – такий повинен бути зміст його життя» [курсив О.Кобилянської – Я.М.] [7, с.584], – так стверджувала письменниця, характеризуючи ідейні шукання Толстого, що були близькими їй.

Загалом для індивідуального стилю О.Кобилянської (а в його окремо-му вияві – статті «Про Толстого») характерна ошадливість, «нерозжо-

ваність» вислову: як у айсберга, значна частина прихована, про неї треба здогадуватися. Тільки штрихами окреслено те, про що авторка статті знала набагато докладніше. Наприклад, у ній знаходимо лаконічне: «Вперше заговорило до нього Євангеліє в його несфальшивленім значенні» [7, с.584]. Це, певна річ, був натяк на те, що впродовж 1880-1884 рр. Л.Толстой працював над трактатом «Звід і переклад чотирьох Євангелій», опанувавши для цього єврейську і грецьку мови. На думку автора книги «Релігія Толстого» Н.Я.Абрамовича, «<...> у своєму «Євангелії» Толстой обмежився коментуванням порівняльного огляду кількох текстів писання, і прагнув наблизитися у викладі Євангельської історії до правдоподібності і зовнішнього реалізму» [10, с.48].

Штрихоподібна фраза: «Зима в Москві розкриває перед письменником жахливу, безнадійну нужду» [7, с.582] таїть у собі набагато більше: це відомі О.Кобилянській протиріччя, до яких спричинилися виїзди в «світ», на бали, перебування у вищих колах. «У душі поміщика відбувається переворот, - так трактував ці події Л.Львов-Рогачевський і додавав - питання про долю спадкової і придбаної власності поставлене ребром. В Ясній Полянї розкол у сім'ї і бурхливі сцени» [11, с.235].

У другій частині статті О.Кобилянська поставила питання, на яке сама дає відповідь: «Чому він писав?», «Як же вийти з цього становища?» (тобто, як позбутися вини, яку Толстой відчував як представник привілейованого класу). Цікаво, що аналогічне запитання фігурує у книзі Л.Львова-Рогачевського. На них він відповідав так: «Починається перебудова ідеології, побудованої на інтересах сім'ї, роду, правлячого класу, перебудова естетики, опертої на «благопристойності», перебудова всієї художньої творчості, зверненої до людей «свого кола» [11, с.198]. Акцентування О.Кобилянської на ідейно-художньому змісті оповідань «Два діди», «Хазяїн та робітник», «Чим люди живуть» підкреслювало правильне розуміння нею генези творів Л.Толстого двох останніх десятиліть.

Ще один аспект – рецепція мотивів і образів Л.Толстого у творчості О.Кобилянської – неможливо з'ясувати без залучення статті «Про Толстого». Вносить ясність у це питання сучасна дослідниця С.Кирилюк, яка шукаючи генетичні корені твору О.Кобилянської «Під голим небом», зазначила: «Щодо типологічного зіставлення творів О.Кобилянської та Л.Толстого <...>, то воно дає певну поживу для роздумів, хоча О.Кобилянська, на відміну від Л.Толстого, ставила перед собою дещо інше творче завдання» [12, с.61]. Типологічні зіставлення, шукання паралелей у творчості нашої авторки і її кумира беруть свій початок од відомої статті Сергія Єфремова «В поисках новой красоты» і знаходять продовження у працях О.Коваленко, Н.Крутікової, А.Сахалтуєва та ін.

Литературоведческий сборник

Важливо, що інтерпретація буковинкою творчого методу Л.Толстого – своєрідна, оригінальна, відмінна від франківського розуміння. Статтею «Про Толстого» О.Кобилянська в 1930 р. не лише підтвердила свої неабиякі спроможності в справі літературно-критичного аналізу загалом, а й глибоке розуміння морально-ідейних засад творчості Л.Толстого, зокрема, завидну обізнаність з фактами його життя. Безперечно, аналізована праця засвідчила позитивні еволюційні зміни у творчості авторки останнього періоду.

Цитована література

1. Ляпунов О. Лев Толстой і Буковина // Рад. Буковина. – 1980. – 12 січ.
2. Жук Н.И. Украинские писатели о художественном мастерстве Л.Н.Толстого // Лев Толстой: Проблемы творчества. – К., 1978.
3. Чернець Л.М. О.Ю.Кобилянська і російська література // Творчість Ольги Кобилянської: Тези доповідей респ. наук. конф., присв. сторіччю з дня народження письменниці. 28 листопада – 1 грудня 1963 р. – Чернівці, 1963.
4. Кобилянська О. Твори: В 5 т. – К., 1962-1963. – Т. 5.
5. Українка Леся. Твори: В 10 т. – К., 1965. – Т.9.
6. Мейлах Б.С. Уход и смерть Льва Толстого: Изд. 2-е. – М., 1979.
7. Кобилянська О. Про Толстого // Кобилянська О. Твори: В 3 т. – К., 1956. – Т. 3.
8. Сухотина-Толстая Т.Л. Воспоминания / Сост., вступ. ст. и примеч. А.И.Шифмана. – М., 1981.
9. Франко І. Лев Толстой // Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1981. – Т.28.
10. Абрамович Н.Я. Религія Толстого. – М., 1914.
11. Львов-Рогачевский Л.В. От усадьбы к избе (Л.Н.Толстой). – М., 1928.
12. Кирилюк С.Д. Трансформація мотивів та образів світової літератури у творчості Ольги Кобилянської: Дис... канд. філол. наук: 10.01.01. – Чернівці, 1999.

Аннотация

В работе исследуется вершина литературно-критического творчества писательницы Ольги Кобылянкой – написанная в 1930 г. статья «О Толстом» («Über Tolstoj»). По нашему мнению, интерпретация буковинкой творчества русского гения – своеобразна, ведь статья содержит анализ философских и морально-этических основ писателя, дополненный профессиональным рассмотрением его прозаических художественных произведений.

Annotation

The paper dwells upon the masterpiece of Olga Kobylyanska's literary critical creativity – the article «About Tolstoy» written in 1930. In our opinion,

Раздел 3. Поэтика и история литературы

the writer's interpretation of the creativity of the Russian genius is original, since the article contains the analysis of philosophical and moral - ethical views of Tolstoy, complemented by the professional consideration of his prosaic pieces of art.

Статья поступила в редакцию 30.03.01

Безхутрий Ю.М.

«ВСТУПНА НОВЕЛА» МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО: СЕМАНТИКА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ

ББК-Ш5 (4УКР) 6

К оли 1927 року вийшов перший том «Творів» Хвильового, укладений письменником із новел і оповідань, котрі раніше публікувалися в періодиці, а також у «Синіх етюдах» і «Осені», виявилось, що серед них є два тексти, досі читачеві не відомі. Одним із них – «Вступна новела» – книжка розпочиналася, другим – «Арабески» – закінчувалася. Обидва тексти мають багато спільних мотивів і символів, близькі за стильовими проявами, перегукуються ідеологічно і значною мірою тематично.

Таку тематичну єдність надає новелам те, що в центрі уваги оповідача перебуває творча особистість, митець у його багатогранних стосунках із суспільством і оточуючим світом. З двох названих творів «Вступна новела» помітніше пов'язана з тодішньою літературною ситуацією, оперує конкретними іменами і прізвищами, подає реальнішу атмосферу літературного і громадського життя України і Харкова, особисті переживання Хвильового, містить деякі авторські самохарактеристики, коротше, відіграє справді певну пропедевтичну щодо подальших текстів роль. Проте не можна не помітити, що «Вступна новела» не зводиться виключно до своєрідного «переднього слова», покликаного служити інформаційним додатком до основної частини. Її завдання і функції значно посутніші, а семантика багатогранніша, ніж могло би здатися.

«Вступна новела» становить собою текст, який поділяється на дві відмінні одна від одної частини. Перша з них, акційна, має всі ознаки дієгезису, зокрема, дійових осіб, які здійснюють певні вчинки на тлі конкретних обставин – літньої зливи над Харковом: ідуть містом, відвідують кав'ярню, ведуть розмови на літературні теми, заходять до видавництва («Держвидав»), обговорюють проблему видання «Творів» Хвильового тощо. При цьому всі дійові особи – реальні люди, що беруть активну участь у літературному й громадському житті України двадцятих років: оповідач («я»-Хвильовий), його друзі й однодумці, колеги по Вапліте, Юліан Шпол, Олесь Досвітній, Аркадій Любченко, «меценат» Хвильового Раїса Азарх, супротивники по літературній дискусії футурист Михайль Семенко і лідер

ники по літературній дискусії футурист Михайль Семенко і лідер «Плугу» Сергій Пилипенко, а також єдиний персонаж, що введений у новелі не під власним, хоча й абсолютно прозорим ім'ям – професор Канашкін, за яким стоїть один із найбільш ворожих до Хвильового тогочасних критиків Анатолій Машкін, автор безапеляційної, у вульгарно-соціологічному дусі, рецензії-«розносу» на перший номер альманаху «Вапліте». Друга ж частина новели – лірико-іронічна самохарактеристика Хвильовим власної творчості, основних її рис і особливостей, своєрідна ретроспекція і одночасно програма на майбутнє. Саме ця частина, якщо говорити про формальні підстави, попри навіть самоіронію автора найбільше відповідає поняттю «вступ». Проте обидві частини «Вступної новели» найтіснішим чином між собою пов'язані і становлять єдине художнє ціле.

Очевидно, що текст Хвильового є безпосередньою реакцією на літературну і навкололітературну ситуацію в тодішній Україні і зрозуміти його поза цим контекстом абсолютно неможливо. Сучасне літературознавство прагне робити кроки в цьому напрямку. Близкучий зразок аналізу підтексту новели дав Ю. Цеков у роботі «Підтекст художнього твору і світовідчуження художника (Микола Хвильовий)», що увійшла до колективної монографії «Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства» [1, с.55–80]. Ми ж зосередимося на мотивних і структурних ознаках цієї моделі світу, яка вибудована Хвильовим у «Вступній новелі».

1. Ідеологічний код новели

Отже, текст розпочинається образом літньої зливи, що ринула на Харків. Одне з метафоричних значень дощу (води), як відомо, – першопочаток, а омовіння (той аспект міфологеми, який перейшов у християнство), у свою чергу, символізує друге народження людини [2, с.52]. Оцей мотив другого народження, очищаючого омовіння проходить через усю новелу – від її початку аж до самого фіналу: «...над Харковом [...] йде справжній тропічний дощ – густий, запашний і надзвичайно теплий. [...] Натовпи сусяться, ловлять язиками солодкі краплі тихої тропічної зливи й ніяк не думають ховатись під навісами домиків.

– Чудесно, – говорю я й булькаю в теплі калюжі» [3, с.5];

«Нас зустрічає та сама тропічна злива. [...] ... ми [...] ловимо язиками краплі теплої тропічної зливи» [3, с.7];

«Хай живе тропічна злива – густа, запашна й надзвичайно тепла» [3, с.12]. Впадають в око позитивні емоційні конотації, які супроводжують зображення дощу – злива «запашна», «тиха», «солодка», «тепла», від неї не хочеться ховатися, вона нагадує про насолоду дитинства – «булькання» в теплих калюжах etc. Цікавий штрих – навіть псевдоніми обох друзів, які виступають центральними персонажами новели, асоціативно пов'язані з

Роздел 3. Поэтика и история литературы

водою: Хвильовий і Шпол (шпол – совок для вичерпування води з човна). Яким би випадковим не виглядав цей збіг, у контексті всієї новели він набуває певної символіки. Звернімо увагу й ще на одну деталь, яка двічі – на початку і в кінці новели – повторюється: з капелюха Шпола «тече чомусь синя вода» [3, с.5, 12]. Епітет «синій» – найулюбленіший у Хвильового і має багато семантичних відтінків, основним з яких є, проте, явна протиставленість «червонофільству» більшості тодішніх «пролетарських» письменників, які перетворили червоний колір з одного боку на відвертий штамп, а з другого на ідеологічну індульгенцію, гарантію «правильності» своєї позиції в очах влади. Хвильовий затято, навіть з якимсь викликом, не бажав іти цим шляхом. У своїх творах він уперто продовжує надавати перевагу синьому кольору, згадаймо хоча б назву першої збірки письменника – «Сині етюди». Та й у «Вступній новелі» трохи далі зустрічаємо «синю бурю громадянської баталії» [3, с.11]. Безсумнівно, що синій колір виступав у Хвильового антитезою червоному і є, власне, його запереченням. Таким чином, «синя вода», що стікає з капелюха Шпола, асоціативно вказує на ідеологічний зміст того очищення, яке несе «тропічна злива». Ю.Цеков цілком справедливо вважає, що алегорія зливи напряму пов'язана з літературною дискусією 25-28 років, її бурхливим характером та роллю, яку, на думку Хвильового та його однодумців, вона мала зіграти в процесі становлення української літератури [1, с.62].

Оскільки Вапліте відіграла в дискусії провідну роль, її керівництво було постійно в центрі громадської уваги, в тому числі й під політичним і критичним вогнем численних супротивників, з найвищими більшовицькими достойниками включно. Якраз виступи Хвильового, Ялового (Шпола) і Досвітнього викликали особливо негативну реакцію з боку опонентів, що, врешті, змусило їх написати покайного листа («Заява групи комуністів членів «Вапліте»), а на початку 1927 року «виключитись» із «Вапліте» у надії, що таким чином організацію буде збережено. І вже те, що дійовими особами «Вступної новели» виступають саме вони, обумовлює зв'язок між алегоричною (злива) і реальною (літературна дискусія, літературне життя) гранями тексту. Реалії відносин з критикою й опонентами по літературній дискусії і надалі становлять для оповідача головний інтерес, бо саме вони (зрозуміло, в іронічно-саркастичній, навіть абсурдизованій інтерпретації) складають зміст акційної частини новели.

Це – зустріч у кав'ярні з «липовим» професором Канашкіним-Машкіним, який розповідає «про критичну оглоблю» (певно, що свою власну) і виявляє абсолютне невігластво не лише в українській, але й у світовій літературі: плутає Олеса Досвітнього з Олесем Слісаренком, занотовуючи, що останній «написав удосвіта новий твір «Собор Паризької Богоматері» [3, с.7], вважає, що «Три мушкетери» «належать перу французького письменника Гофмана Молодшого, що писав під псевдонімом Дюма

(батько)» [3, с.7] і т.д.; розмова з футуристом Семенком, теж завзятим опонентом Хвильового і Вапліте і таким же, як і Канашкін, верхоглядом, що, плутаючи латинські літери «творить несвідоме латинське парикмахерство» [3, с.8] (останнє слово – цитата із програмного для футуристів тексту-маніфесту «Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох»); нарешті, спілкування з головним супротивником оповідача і лідером «Плугу», директором Держвидаву Пилипенком, що із відчутною зловтіхою повідомляє оповідачеві-Хвильовому:

«А в цьому році вашого прізвища в держвидавівському календарі не буде» [3, с.8]. Усе це деталі й обставини, що характеризують загальну атмосферу літ- (політ-) дискусії з погляду Хвильового і його друзів, – з її пересмикуванням аргументів, елементарною неосвіченістю опонентів, поверховістю і примітивністю суджень, врешті, з підлими ударами нижче поясу – «організаційними висновками» на кшталт виключення із планів видавництва.

Назагал, у новелі розкидано чимало натяків і подробиць, які можна тлумачити як ознаки тодішнього літературного життя, його характерні особливості. Вони реалізуються в тексті не лише як прямі вказівки, як от у випадку із харківською кав'ярнею Пока на Сумській вулиці, де дійсно в той час полюбляли бувати письменники й критики, але й шляхом інтертекстуальних і підтекстових аналогій та зв'язків. Навіть психолого-особистісна характеристика героїв подається алегорично-асоціативно: оповідач-Хвильовий сміливо буляє в «теплі калюжі», завжди готовий до боротьби, Юліан Шпол мовчки ступає в ті ж калюжі за оповідачем, який «завжди забігає вперед», Олесь Досвітній «переступає через калюжу». Очевидно, що це не лише різниця в реакції на конкретну життєву ситуацію, але й певна ментальна позиція, тип поведінки у тій же літературній дискусії.

Невипадковою є й гротескова суперечка з приводу авторства «Трьох мушкетерів», яка розгортається між оповідачем і професором Канашкіним. З одного боку, обговорення проблеми, хто написав «Трьох мушкетерів» – «несамовитий Ринальдо Ринальдїні», як вважає оповідач-Хвильовий (до речі, незадовго перед цим це «закордонне» ім'я з'являється в статті Хвильового «Соціологічний еквівалент трьох критичних оглядів» і, можливо, навіяне інтертекстуальними ремінісценціями – іменем героя поема італійського поета ХУІ століття Торквато Тассо «Ринальдо» і «Звільнений Єрусалим», справді «несамовитого» рицаря-хрестоносця Ринальдо), чи «французький письменник Гофман Молодший, що писав під псевдонімом Дюма (батько)», як переконаний професор Канашкін, натякає на змішування в дискусії істинного (в даному випадку істинним є твір під назвою «Три мушкетери») і хибного, фактично, нісенітниць, що, загалом, було властивим для багатьох диспутантів типу Канашкіна-Машкіна. А з дру-

Роздел 3. Поэтика и история литературы

гого – три мушкетери, благородні й великодушні, вірні в дружбі й взаємодопомозі, це ті ж друзі-ваплітяни – Хвильовий, Шпол і Досвітній.

Така інтерпретація вказаного інтертекстового посилання тим більше напрошується, що в кінці новели автор знову повертається до цього образу в туманній, на перший погляд, фразі: «між іншим, можна сказати не тільки «Три мушкетери», але й «три мушкетонери». Мушкет, аркебуза – це одно, а мушкетон – це старовинна рушниця з набоями в кілька куль, що одразу летять у кілька сторін» [3, с.11-12]. Попри позірну незрозумілість, підтекст цілком піддається прочитанню: покаєнні листи, виключення з Вапліте, передача керівництва Миколі Кулішу, але фактична активна участь у діяльності організації і журналу – ось той постріл кількома кулями, що одразу летять у кілька сторін, який зробили «три мушкетонери» – Хвильовий, Шпол, Досвітній. Невипадковою є й згадка про класичний уже й для того-часного читача роман «Собор Паризької Богоматері» – нібито новий твір, який щойно скінчив Олесь Досвітній. Річ у тім, що особливо гострі нападки з боку вуспівської і партійної критики на Досвітнього були пов'язані з опублікованою в першому номері журналу «Вапліте» його статтею, де схвально оцінювалася творчість неокласиків і висловлювалися думки про те, що «неокласики прагнуть бути співзвучними з сучасною епохою, з сучасним суспільством» [4, с.257]. Розмова про «Собор Паризької Богоматері», таким чином, відіграє роль знаку, що має продемонструвати естетичні симпатії Досвітнього, натякаючи на деталі полеміки й корені звинувачень на його адресу і навіть на «донощицький» характер дій вуспівців (показова в цій ситуації поведінка горезвісного професора Канашкіна – він, на всяк випадок, «виймає олівець і записує...» [3, с.7]).

Типові риси літературного життя й характеристичні нюанси літературної дискусії постають і в бесіді оповідача з панфутуристом Семенком, де, через обігрування понять свідоме (у Хвильового) і несвідоме (у Семенка) «парикмахерство» (вживання відповідно французьких і латинських слів і виразів), демонструється різниця в рівні ерудиції диспутантів, і в сцені відвідин Держвидаву. Ця організація – особливий простір, куди герої входять, «обтрусившись від дощу», тобто, ніби залишивши проблеми літдискусії за дверима установи. Але зробити це виявляється неможливим, бо Держвидав – невід'ємна частина того культурного соціуму, в якому обертаються персонажі. Тут та ж атмосфера підлабузництва й запобігання перед начальством, що і скрізь: сюди «мусив зайти сьогодні якийсь начальник, і тому в одній кімнаті пахло репейним маслом – саме тим, що не з *agrimonia eupatorium*, а з *lappa*» [3, с.8]. Підкреслення назви рослини – теж конотуючий сигнал, адже реп'яхова олія з лопуха – засіб проти лупи. Отже, видавнича «братія» підготувалася до приходу чергового «комбарина» – «помила шию (голову)». Коридорами Держвидаву вештаються «інженери людських душ» – «творці читанок»

(«папа режет, мама клеїт» [3, с.8]), іронізує Хвильовий, вказуючи таким чином не лише на якісний склад «майстрів літературного цеху», але й на пріоритети видавничої політики в державі. Іронічно-скептичним є й ставлення оповідача до свого основного опонента – Пилипенка, якого він характеризує як автора «Байківниці» й «закінченого роману «Малоросія» [3, с.8]. Хвильовий, звичайно ж, навмисне обирає з усього творчого доробку Пилипенка дебютну, на двадцять чотири сторінки, збілочку байок і приписує лідеру «Плугу» неіснуючий роман «Малоросія», натякаючи як на слабкий творчий потенціал Пилипенка, так і на його «просвітянско-малоросійську» позицію в літературній дискусії, асоціативно викликаючи у читацькій пам'яті також зміст власного памфлету «Україна чи Малоросія?» Наступний, фактично прикінцевий епізод першої, акційної частини «Вступної новели», де оповідається про вилучення прізвища Хвильового з видавничих планів і його реакцію на це повідомлення, зокрема розмова «про садизм, пролетарських письменників і рябу шкапу» [3, с.9] – блискучий зразок того, як буквально в кількох словах письменник зумів сконцентрувати цілу гаму емоційно-інформаційних значень, від підкреслення жорстокості опонентів і алюзії свого ж памфлету «Апологети писаризму» до вказівки на характер писань противників з табору антиваплітян – маячня. На семантичну роль цих рядків уже звертали увагу дослідники, зокрема переконливо їх інтерпретує Ю.Цеков у згадуваній роботі [1].

Перехід до другої, «лірично-самохарактеризуючої» частини новели, відбувається через актуалізацію сюжетної лінії, пов'язаної з друзями оповідача (Раїса Азарх, Аркадій Любченко), які переконують Хвильового погодитися на видання «Творів». Саме підготовка до видання і є, так би мовити, офіційною причиною появи «Вступної новели». Проте зрозуміло, що частина ця виходить за межі суто інформативної, хоча письменник, іронізуючи, і ділить виклад на окремі рубрики – назва і склад книги, зміст, форма, впливи, мова etc. Іронічність є домінуючим засобом творення інформаційної картини – від пропозицій звертатися з приводу назви до «меценатів», які ініціювали видання, до згоди з твердженнями про перебування «в лабетах пільняковщини та інших серапіонових братів» [3, с.10] і визнання кострубатості мови своїх творів. Та в цих іронічних «науково-подібних» типологічних характеристиках власної творчості приховуються серйозні, релевантні для Хвильового речі. Це, наприклад, твердження про реальну життєву основу власної творчості: «В кімнаті, де я працював, було страшенно тісно (жило багато народу), так що я міг сідати за стіл лише вночі. Саме тому, мабуть, у моїх творах і мжичка.

Ні, мабуть не тому: я просто фіксував настрої тридцятих років» [3, с.10]. (Останнє речення фігурує лише у першому виданні новели, у «Творах» 1927 року, і в подальших виданнях було вилучене, так що зали-

Роздел 3. Поэтика и история литературы

шила ся тільки іронічна частина антитези – ще одне свідчення самоцензури і спотворення первинного задуму через політичний тиск). Це і спроба визначити свій стиль (принаймні, у тій мірі, в якій він мав би бути властивим основоположнику «романтики вітаїзму»): «Я, пробачте за вольтер'янство, я... романтик!» [3, с.10]. Це і беззаперечна внутрішня симпатія, яку відчував письменник до творчих принципів як петроградської групи «Серрапіонові брати», так і Бориса Пильняка. Це, врешті, і мрія про власний ненаписаний ще твір, «до якого я дійду, очевидно, через етюди» [3, с.10]. Таке поєднання іронії і цілком серйозних тверджень, постійно повторюючись, заплує ідеологічний код новели, то заколисуючи реципієнта певною стильовою мелодією, то раптово «переключаючи» його в іншу систему відношень. Саме цей ефект ускладнює сприйняття твору і водночас забезпечує йому поліваріантність інтерпретацій.

Великий абзац тексту, який розпочинається ключовою (і багатозначною) для Хвильового лексемою «слово» і містить у собі цілу низку хвильовистських мотивів-інваріантів, яскраво ілюструє цю тезу:

«Словом, я до безумства люблю небо, трави, зорі, задумливі вечори, ніжні осінні ранки, коли десь летять огнянопері вальдшнепи (мій сюжетний любовний роман «Вальдшнепи» буде в третьому томі) – все те, чим пахне сумновеселий край нашого строкатого життя. Я до безумства люблю ніжних жінок з добрими, розумними очима, і я страшенно шкодую, що мені не судилося народитись таким шикарним, як леопард. І ще я люблю до безумства наші українські степи, де промчалась синя буря громадянської баталії, люблю вишневі садки («садок вишневий коло хати») і знаю, як пахнуть майбутні городи нашої миргородської країни. Я вірю в «загірну комуну» і вірю так божевільно, що можна вмерти. Я – мрійник і з висоти свого незрівняного нахабства плюю на слинявий «скепсис» нашого скептичного віку. Ну, і так далі» [3, с.11].

Автор визначає, принаймні, чотири основні групи мотивів, що цікавлять його як письменника. Кожна з них більшою чи меншою мірою здатна розпадатися на дрібніші, переплітатися з іншими, маніфестуючи живу взаємодію уже існуючих і ще не написаних текстів. Перша група мотивів – оточуючий людину світ природи: небо, трава, ніжні ранки й задумливі вечори, «все те, чим так пахне сумновеселий край нашого строкатого життя». Це світ споглядання, рефлексій і медитацій. Але він не позбавлений для Хвильового конкретних оціночних людських відчуттів – оксिमорон «сумновеселий» і епітет «строкате» переконливо про це свідчать. Ланцюжок асоціацій дозволяє письменнику вивести читача на роман «Вальдшнепи», що якраз найменше був схожий на медитації на лоні природи. Таким чином, амбівалентність закладена вже в цих перших рядках ліричної самохарактеристики автора. Наступний мотивний комплекс – еротико-сексуальний, біологічний аспект якого тут же знімається іронічно-

жартівливою скаргою на неможливість бути «таким шикарним, як леопард». Третя група мотивів може бути названа політико-патріотичною, бо визначає україноцентристське коло інтересів письменника: події братовбивчої війни в Україні – «синя (sic! – Ю.Б.) буря громадянської баталії»; українські степи як символ волі і простору, вишневі садки (інтертекстуальна цитата, яка викликає в уяві одночасно і Шевченка з його долею і творчістю, і картини України минулого); і, нарешті, Україна майбутнього, її «майбутні городи». Проте внутрішньо суперечливий, двозначний підхід автора до цього кола мотивів виявляється в ще одному інтертекстуальному посиланні, наявному тут. «Миргородська країна» адресує читача насамперед до гоголівського Миргорода, як знаку провінційності і хуторянства. Ці ознаки були принципово неприйнятними для Хвильового, тому й любов до України у письменника – поняття амбівалентне. І, нарешті, четвертий мотивний вузол – «віра у мрію». Письменник, на перший погляд, намагається довести надзвичайну силу своєї віри в «загірню комуну», такої божевільної, «що можна вмерти». Він оголошує себе принциповим мрійником, що протистоїть «нашому скептичному вікові». І от, на найвищому реєстрі цієї патетичної самохарактеристики, цього гімну мрії про «загірню комуну» Хвильовий раптом зупиняється і не просто опускає, а буквально жбурляє читача на землю. «Ну, і так далі» – беземоційно, індиферентно, знехотя, ніби втомившись від якоїсь гри, кидає письменник. Кожен читач, якщо того бажає, сам може продовжити той перелік екзальтовано-піднесених освідчень у вірності мрії і доказів її нездоланності, з автора досить. Саме у такий спосіб утверджується чи не найголовніша риса амбівалентної позиції Хвильового – заявляти про себе як про сповідника примарної мрії і одночасно демонструвати свою індиферентність до неї, прагнучи, натомість, шукати натхнення у живому, реальному житті. Що це саме так, свідчать і наступні рядки «Вступної новели»:

«А тепер – поки-що до побачення! Зараз іду в робітничий квартал до радянських робітничих домиків і буду там слухати, як заливається гармошка бродячого музики» [3, с.11]. Яким би сумним і часом трагічним не було б життя, це та дорога живих вражень і відчуттів, яка одна тільки й може дати перспективу художнику:

«Вона (гармошка – Ю.Б.) заливається якимось сумно, і я думаю: тут я все-таки не зустріну професора Канашкіна, і я пригадую, що попереду мене стелеться великий життєвий шлях. Він починається десь у минулих віках і шкутильгає осінньою елегією через шведські могили, через Сорочинський ярмарок і далі, аж до Гофманської фантастики...» [3, с.11]. Це, власне, шлях не лише Хвильового, а всієї української літератури. Барокова традиція XVII століття, доба Мазепи, Гоголь, європейський романтизм –

Роздел 3. Поэтика и история литературы

ось ті етапи, що, на думку Хвильового, служать дороговказами з минулого в майбутнє для сучасного українського письменства. А утвердити її на цьому шляху покликана творчість, заснована на засадах чесності, розуму, справжньої патріотичності, високої естетичної вартості. Тобто та, до якої, власне, і закликав Хвильовий і своєю мистецькою працею, і публіцистикою, і, врешті, організаційною діяльністю. Саме в правоту такої позиції і її реалізацію через відмову від фальшу відірваного від дійсності мрійництва і вірить письменник, як вірить в очищуюче омовіння, яке несе злива, а значить, – у своє друге народження:

«...Словом, хай живе життя! Хай живе безсмертне слово! Хай живе тропічна злива – густа, запашна й надзвичайно тепла. Я – вірю!» [3, с.12]. У цьому контексті прояснюється і ще одне «темне місце» у «Вступній новелі» – натяк оповідача на «свою загадкову смерть»: «Завтра піду на могилу комунара, автора «Ударів молота і серця». Я понесу йому пучок синьох фіялок і там згадаю про свою загадкову смерть» [3, с.12]. Як спостережливо зауважує Ю. Цеков, зрозуміти, що означають ці слова, можна лише врахувавши цілу низку чинників:

«Чому він згадує саме Еллана як комунара і про яку загадкову смерть пише? Чи не про ту «загадкову смерть», яку вчинив сам собі поет Василь Еллан, що «за кілька років до своєї фізичної смерті повісив у собі лірика»? Це відомі слова Хвильового про Блакитного зі статті, написаної до помертної книжки поета. Досі ніхто не зауважив, що сказане у «Вступній новелі» належить до того самого часу, коли була написана й згадана стаття. Ось звідки, на наш погляд, і ремінісценії про загадкову смерть, і спомин про комунара. Так, 1926 року Хвильовий на могилі друга згадував про свою «загадкову смерть» як романтика і мрійника революції»[1, с.64]. Справедливість цього припущення підтверджується всім ходом розгортання ідеологічного коду новели Хвильового.

Але варто додати й ще одне важливе, на наш погляд, спостереження, яке ґрунтується на самому тексті новели. Поняття «смерть» зустрічається у «Вступній новелі» тричі. Перший раз – у фразі «Я вірю в «загірню комуну» і вірю так божевільно, що можна вмерти». Тому втрата цієї віри, певно ж, означає смерть. Вдруге – як з'ясування того, що вона вже настала, бо про неї, свою «загадкову» для інших смерть, «згадує» Хвильовий на могилі «комунара» Еллана як про факт, що вже відбувся. У третьому випадку смерть постає у формі свого інобуття – безсмертя. Така «антисмерть» теж можлива лише у вірі, але це віра не в «загірні далі», а в слово, що, як і в «Арабесках», набуває тут розширеного значення – від біблійного Логоса до творчості як такої. Смерть оповідача відбулася, але відбулося й нове народження в слові – через омовіння-хрещення, через очищення життям. Ось чому звучить у новелі «хай живе життя! Хай живе безсмертне слово!», ось звідки пристрасне «Я – вірю!»

Таким чином, «Вступна новела» становить собою суб'єктивізований образний роздум письменника над власною долею і власним майбутнім і над тим же, чому була присвячена літературна дискусія 25-28 років – над шляхами розвитку сучасної української літератури, над її завданнями і способами побутування, врешті, над її сутністю, а також над людськими стосунками тих, хто цю літературу творить. Ідеологічний код новели, маніфестований естетичною субстанцією тексту, фактично, і включав у себе ту програму, яку художньо обстоював Хвильовий – чи як відвертий позитивний зразок, чи, частіше, як підтекстове заперечення негативу через іронію і глибинні асоціативні семантичні зв'язки.

2. «Театральний» мотив «Вступної новели»

Назва твору – «Вступна новела» – реалізує кілька важливих знакових функцій. Емоційно нейтральна, вона, з одного боку, створює ефект певної «наукоподібності», адже вступ – це коротка інтродукція в тему. Тут за визначенням мають бути сформульовані базові підходи до того, що збирається описувати автор, декларуватися методологічні принципи, з'ясуватися «історія питання». Але з другого – назва належить текстові, який априорі має інше поле очікування: він включений у систему мистецьких координат, оскільки відкриває книгу новел, більше того – кількатомову збірку творів як один із них, що вже само по собі вимагає образно-емоційного викладу, художності. Хвильовий, зовні ніби відсилаючи реципієнта до першого значення, насправді зміщує акцент саме в бік естетичності і вступ перетворюється, власне, на пролог до книги, що її взяв до рук читач, на те, що сказане «перед словом». Якраз цим достатньо широко вживаним у літературі, особливо в класичній драматургії (досить згадати твори Есхіла, Софокла, Шекспіра, Гете), елементом і виступає «Вступна новела» у Хвильового, прояснюючи основні конфлікти, визначаючи тональність і навіть стильові риси наступних текстів книги. Більше того, «Вступна новела» сама має ознаки театральності, як асоціативні, так і структурні.

Такий асоціативний зв'язок набуває конкретизації вже з перших рядків новели. Мотив театральності світу, такий характерний для барокової і модерністської моделі світу, своєрідної «гри», яку веде автор з читачем, іронічний погляд на дійсність і водночас свідоме підкреслювання умовності прийому – ось домінуюча художня складова початку тексту:

«Вчора в «Седі» безумствувала Ужвій, і «Березіль» давав ілюзію екзотичної зливи» [3, с.5]. Письменник, таким чином, одразу ж за допомогою інтертекстуальних перегуків вводить реципієнта в контекст драматургічного дійства. Роль знаків тут насамперед виконує найменування модерного українського театру під орудою Леся Курбаса – «Березіль» і прізвище його провідної актриси – Наталі Ужвій, а також назва спектаклю – «Седі». Саме остання є особливо важливою, адже «Седі» – це

Роздел 3. Поэтика и история литературы

інсценізація відомого оповідання Сомерсета Моєма «Дош», дія якого відбувається на тихоокеанських островах Самоа, біля південного тропіка, на тлі безперервного тропічного дощу. Тепер стає зрозумілим, ілюзію якої екзотичної зливи мав на увазі Хвильовий. Важливо тут підкреслити наголос на ілюзії як на провідній ознаці «театрального варіанту» життя. Мотив ілюзії, ілюзорної дійсності, що так потужно звучить в оповіданнях і новелах «Я (Романтика)», «Лілюлі», «Повість про санаторійну зону» та багатьох інших творах Хвильового, з'являється й у «Вступній новелі».

Наступні рядки – на перший погляд переведення театральної умовності в реальність українського міста: «А сьогодні над Харковом зупинились табуни південних хмар і йде справжній тропічний дощ – густий, запашний і надзвичайно теплий. Горожани зовсім збожеволіли з такої несподіванки й висипали на вулиці. Про тропік Козерога вони знали тільки з географії, а тут трапилось чудо, і тропік Козерога завітав на Лопань» [3, с.5]. Проте умовність ситуації до кінця свідомо не знімається автором-ланцюжком, що поєднує театр і життя, стає іронія й інтертекстуальні перегуки з текстом Моєма: «тропічний дощ», «тропік Козерога» (натяк на місце дії «Дошу» і, водночас, іронічний символ «зливи», «потопу», що в підтексті ніби передбачається на мілководній і мулистій харківській річці Лопань). Таким чином, елемент розіграшу, «сценічності» залишається присутнім у тексті.

Фактично, всі основні дійові особи новели, особливо ті, що беруть активну участь в акційній частині тексту, є персонажами-масками. Є тут маска-друг – Шпол, є маска-дурень – Семенко, є маски-добротворці – Раїса Азарх і Любченко, є «маска з двома обличчями» (добрим і злим) – Пилипенко... Стосується це й оповідача-Хвильового, який виступає «ведучим» і розігрує цей спектакль «із літературного життя України двадцятих років» перед очима глядача (читатча). Між ним і Шполом, який, до речі, рекомендується як «автор комедії «Катіна любов, або будівельна пропаганда» [3, с.5], тобто підкреслюється саме драматургічний, театральный аспект його творчості, хоча Шпол більше відомий як поет і романіст, відбувається діалог з приводу «очікуваної приємної несподіванки». Стиль діалогу й форма подачі мають характерні риси театральності – співбесідники наперед знають свої партії, він нагадує завчений обмін репліками, що попередньо ведуть два персонажі на авансцені перед опущеною ще театральною завісою:

«– Сьогодні моєлюбиме число – 13. Отже сьогоднішній день мусить принести нам якусьприємну несподіванку. Як ти гадаєш, що це має бути?»

– Очевидно, зустрінемо професора Канашкіна, – серйозно відповідає мій приятель» [3, с.5-6]. Завіса піднімається, і, власне, розпочинається буфонада – саме такого характеру вистава розігрується у «Вступній новелі». За всіма канонами буфонади серед персонажів має бути клоун і такий клоун-ексцентрик (ще одна маска!) негайно виникає – ним і є професор Канашкін:

«І дійсно: в кавярні Пока до нас підходить названий професор, і підходить з такою, знаєте, усмішкою, ніби він допіру наївся карамелі. Він нас вітає, робить нам кніксен та кілька компліментів, розповідає щось про критичну оглоблю й тут же читає нам свій науковий труд під такою назвою: «Що таке липа, як так трапляється, що професорська катедра раптом стає липова, що таке, нарешті, липовий професор, його роля в марксистському суспільстві, а також про соціальне коріння богемських ухилів серед наших еспанських письменників» [3, с.6]. Професор, який робить з «карфельною» усмішкою кніксен, верзе очевидні дурниці про «богемські ухили серед наших еспанських письменників і їхнє соціальне коріння» інакше як клоун і не може сприйматися. Одразу ж в уяві читача постає щось подібне до циркового килимного з яскраво намальованою усмішкою, у довжелезному піджаку і величезних черевиках. Проте маячня Канашкіна, звичайно ж, має свій сенс. Розмірковування про «ухили», «соціальне коріння» – цитати з критичних опусів Машкіна і його колег, а «липа», «липова професорська кафедра» і «липовий професор» – більш, ніж прозорий натяк на справжню суть вченості вуспівських опонентів Хвильового. Цю ж особливість килимного обміну репліками блазня і ведучого (оповідача) має і наступний діалог, де Канашкіну обіцяють «посприяти» в обранні його в «члени парламенту», за що професор, сором'язливо почервонівши, «дуже, дуже дякує». За всієї позірної абсурдності такої розмови, вона пов'язана з обігруванням кар'єристичних устремлень багатьох діячів ВУСППу, їхнього часом відвертого, часом прихованого («почервонівши») бажання прилучитися будь яким шляхом до влади, стати офіційними вершителями долі інших. Характерно, що в наступному виданні новели цей епізод було вилучено – очевидно, він видався надмір прозорим натяком на «принциповість» деяких «ударників критичного цеху», та й слово «парламент» мало надто вже «буржуазно-ліберальний» присмак.

Загалом, комедійна фігура професора Канашкіна посідає особливе місце в дії, що розгортається. Йому приділено ледве що не найбільше місця серед дійових осіб новели, а функція, яку він виконує, не зводиться тільки до ролі килимного – це, швидше, функція блазня-ідіота. Причому, якщо інша центральна дійова особа – оповідач-Хвильовий, що також постає як персонаж-маска на карнавалі літературного життя, час від часу скидає її, то Канашкін існує як щось гомогенне, маска блазня-ідіота назавжди приросла до нього, стала його сутністю. Важливо також відзначити ще одну особливість, пов'язану з цим образом. У новелі, як уже зазначалося, діють під власними іменами або знайомими літературними псевдонімами учасники літературного процесу двадцятих років, державні службовці, науковці – Шпол, Досвітній, Слісаренко, Пилипенко, Любченко, Азарх, Сулима. Єдиний, хто фігурує під вигаданим ім'ям – критик Анатолій

Роздел 3. Поэтика и история литературы

Машкін. Причина тут, звичайно ж, у рішучому неприйнятті Хвильовим вульгарно-соціологічної демагогії Машкіна, що неминуче мало вилитися у гостру сатиру. Перейменування героя (проте, дуже прозоре) дало можливість письменнику і з особливим сарказмом висміяти сам тип подібного «літературного діяча», і, так би мовити, безкарно познуватися над своїм опонентом, аж до гри «на межі фолу» – досить замінити у прізвищі «Канашкін» першу літеру «н» на «к», щоб зрозуміти, чому саме воно обране Хвильовим для цього персонажа.

Комедійна маска простакуватого, але агресивного невігласа, який заплутався у значеннях латинських технічних скорочень, одягнута й на ще одного опонента Хвильового – панфутуриста Семенка. Вона покликана як продемонструвати безпідставність претензій футуристів на той безапеляційний менторський тон, який вони собі дозволяли в літературних і навкололітературних виступах, так і висміяти надмірний технічний ухил їхніх творів, спроби естетизувати техніку. Виразно театралізованою є і сцена в Держвидавві, де особливо яскраво грає маска-оповідач: «В кімнаті Аркадія Любченка, автора «Буремної путі», кількох талановитих оповідань і незакінченого ще роману, до нас підійшов Пилипенко, автор «Байківниці» й закінченого роману «Малоросія», і каже до мене:

– А в цьому році вашого прізвища в держвидавівському календарі не буде.

– Під рубрикою «історичні події»? – питаю я.

– І під рубрикою, і без рубрики! Ніяк не буде!

– Та невже? – кажу я й сідаю до столу, щоб трохи поплакати.

І я плачу гіркими слізьми. Тоді Пилипенко, Юліян Шпол і Олесь Досвітній (як і Аркадій Любченко) починають утішати мене. Але як утішити? Я говорю крізь сльози:

– За що? За що? – і, вийнявши з кишені жменю підсмаженого насіння, вибираю гарбузові кабачки й з смаком лузаю гарбузові кабачки (мовляв, «за що? за що?») [3, с.8-9]. Це – відверта гра, яку веде з читачем оповідач, маскуючи під іронією, мабуть, справжню образу на владу, або, принаймні, натякаючи у такий спосіб на її ставлення до себе. Викреслювання із видавничих планів – чудовий спосіб «виховання» інакодумаючих і «надто розгубленість». Поставши перед читачем у ролі такого собі П'єро (маска ридаючого персонажа), письменник насправді намагається створити враження позірної байдужості до ситуації, що склалася – звідси й іронічне «сідаю до столу, щоб трохи поплакати» (отже, свідомо відводячи для «ридань» певний проміжок часу), і псевдо патетичні вигуки «за що? за що?», і, нарешті, максимально можливий вираз індиферентності – демонстративне лузання насіння, причому із вибиранням (а це – осмислена, цілеспрямована дія) гарбузового. Театральність цього епізоду надзвичайно показова, вона як-

раво характеризує те глибинне, амбівалентне прагнення зашифрувати і одночасно віднайти «істину в маскуванні», яке було притаманне ще бароко, і ознаки якого зримо присутні у Хвильового в його необарокових пошуках. Таке маскування і така гра триває й надалі – навіть у частині так званої «самохарактеристики» письменник постійно то трохи відкриває своє обличчя, як от у випадку з твердженням про те, що він «просто фіксував настрій трицятих років», то знову ховає його під міцно припасовану маску (іронічні розмірковування про впливи, мову творів тощо). Розіграш, театральна умовність, епатаж, буфонада, іронічність настільки химерно переплетені в новелі з серйозністю і «справжністю», що збитий з пантелику читач часом виявляється не в змозі відрізнити правду від домислу, істину від гри. Здається, саме це й було метою Хвильового, принаймні, навіть центральні тези ліричного монологу-програми письменника неоднозначні – то це схвильоване освідчення в любові до неба, трав, зір, задумливих вечорів і ніжних осінніх ранків, то іронічне шкодування за тим, що не судилося народитися таким шикарним, як леопард; то піднесено-екзальтована декларація про віру в «загірню комуну», то буденно-байдуже «ну, і так далі». Загалом, прояв ігрового, театрального начала у «Вступній новелі», постійне змішування іронічно-параболічних ситуацій і фактів з явищами, що ґрунтуються на логіці здорового глузду і життєвих реальностях, перетворює новелу в певному сенсі на вірцеву для розуміння тих творчих підходів, які сповідував Хвильовий у цей час.

Театральністю позначений і перехід до фінальної частини новели, який відбувається у притаманний для багатьох творів письменника спосіб – шляхом прямого звернення до читача, маніфестацією умовності прийому:

«А тепер – покищо до побачення! Зараз іду в робітничий квартал...» [3, с.11]. Ця відкрита апеляція до читача, типово акторська, ігрова сцена з вказівкою на те, як «робиться» текст, за великим рахунком – розгортання метафори «світ – театр». Але функціональна роль цього прийому в новелі Хвильового подвійна: по-перше, розмежувати художній і реальний світи, відділити театральний кін оповіді-розіграшу від буденного людського життя-екзистенції, по-друге, перейти від констатаційно-пасивістичного характеру нарації, яким він був до цього епізоду, до футуристичного, оскільки домінуючим у фіналі стає саме майбутнє.

Слід зазначити, що фінал «Вступної новели» з його повідомленням про «загадкову смерть» оповідача як відмову від попередніх ілюзій, як оновлення через очищаючу зливу, залишаючись у рамках театральності, має помітні зв'язки з початком твору. Характерна для Хвильового аллюзійна, прихована інформація дає підстави припустити підтекстову кореляцію цих, таких важливих з художнього боку, частин новели. Як уже зазначалося, на початку «Вступної новели» згадується театральний спектакль «Седа», створений за

Роздел 3. Поэтика и история литературы

оповіданням Моєма «Дош». Основна проблема твору англійського письменника – це проблема конфлікту між «здаватися» і «бути». Місіонер Девідсон стає жертвою власного догматизму. Впевнений у своїй духовній вищості, він завжди був безпощадним до гріхів інших, завжди намагався повернути грішників на істинний шлях, «врятувати їхні безсмертні душі». Зіштовхнувшись на тихоокеанському острові з проституткою Седі Томпсон, фанатик-місіонер під акомпанемент тропічної зливи, що не припиняється ані на хвилину, розпочинає з нею складну психологічну дуель, яку, врешті, програє. Як з'ясувалося, Девідсон не в змозі протистояти спокусі: йому здавалося, що він поза гріхом, а виявляється, – нічим не кращий за інших. «Здаватися» і «бути», таким чином, – речі, що лежать у різних площинах. Ціною усвідомлення своєї справжньої суті, свого «бути» стає смерть: місіонер кінчає життя самогубством.

Герої «Вступної новели» теж в певному сенсі переживають конфлікт між «здаватися» і «бути». Проте співвідношення між цими двома категоріями різне у різних персонажів. Так, для опонентів Хвильового наявність маски і означає «бути», в той час, як їхній «офіційний», звичайний стан, «без маски» – це і є «здаватися». Для оповідача («я-Хвильового») «здаватися» – значить залишатися в масці, оголосити себе романтиком, присягати на вірність «загірній комуні», а «бути» – це відмовитися від усього цього. Ціна такої відмови та ж, що і в «Седі» – смерть, нехай на цей раз і символічна. Тому згадка про власну смерть на могилі комунара, як і злива, що проходить лейтмотивом через новелу Хвильового, можуть бути трактовані як алюзії театральної постановки «Березоля».

В цілому ж, театрально-карнавальний аспект «Вступної новели» є, по суті, поетичною метафорою, яка ґрунтується передусім на впевненості у могутній силі слова, яке може бути не лише безсмертним, як безсмертним і вічним є Логос, але й підкорятися митцеві, котрий через слово стає здатним керувати подіями. Необарокові інтенції Хвильового, спрямовані на слово, наділяли останнє магічною функцією – звідси й жагуча віра в його перетворюючі можливості, здатність не лише переконати людей, а й створити нове життя. Театралізована модель світу концентрувала такі можливості і була адекватним втіленням цієї ідеї.

3. Хронотоп «Вступної новели»

Проблема часопростору в текстах Хвильового невідривна від загального розуміння цієї категорії як такої, що становить собою основоположну ознаку художнього світу, твореного митцем. Для Хвильового характерне таке зображення часу, коли останній постає здатним до обернення, а герой може подолати замкнений шлях у часі – від минулого через теперішнє до майбутнього і назад. У «Вступній новелі» наявні усі три часові модули: «вчора» – «Вчора в «Седі» безумствувала Ужвій» [3, с.5]; «сьогодні» – «А сьогодні над Харковом зупинилися табуни південних хмар [...] Сьогодні

моєлюбиме число...[...] ...сьогоднішній день мусить принести нам якусь приємну несподіванку» [3, с.5]; і «завтра» – «Завтра піду на могилу комунара...» [3, с.12], а час розвивається нібито лінійно. Але це поверхове враження. Від самого початку тексту теперішній час постає таким, у якому здатні змішуватися минуле і майбутнє. Власне, фрагменти майбутнього і минулого входять у теперішнє як рівноправні його складові. Наприклад, фраза «Отже, сьогоднішній день мусить принести нам якусь приємну несподіванку», як її продовження – «Як ти гадаєш, що це має бути?» [3, с.5] містить у собі таку проекцію в майбутнє. Подібний же принцип використано й у сцені з професором Канажкіним, якому пророкують блискучу кар'єру: «Ти подаєш великі надії, і я певний, що суспільство на наступний рік обере тебе членом парламенту» [3, с.6]. Якщо в наведених уривках майбутнє входить у теперішнє швидше як іронічний коментар до подій і людських відносин, то в подальшому це переплетіння набуває характеристик значно жорсткіших і прагматичніших, як от у випадках, що стосуються власної долі оповідача. Мова йде про епізод у Держвидавці із повідомленням, що «цього року» прізвища Хвильового в планах видавництва «не буде», а також про намір «зараз», попросившись з читачем, вирушити на околицю, де оповідач збирається («буду») слухати голоси життя, як і про роздуми над власною творчістю та її перспективами:

«От і все. А коли сказати, що я можу бути автором тільки одного твору, який хочу написати через багато років і до якого я дійду, очевидно, через етюди, то це вже буде рішуче все!» [3, с.10]. В усіх трьох випадках відбувається своєрідна контамінація часів – майбутнє переживається в теперішньому і навпаки. Виключення із видавничих планів «тепер» означає неможливість надрукуватися «завтра» (взагалі, стає моторошно від істинності гіркого пророцтва письменника – прізвища «Хвильовий» понад півстоліття в радянській Україні «ніяк і ніде» не було – «і під рубрикою, і без рубрики»). Теперішні етюди, що складають перший том «Творів» – лише підготовка до майбутнього «головного» твору, а намір слухати гармошку «бродячого музики» – сьогоднішній крок до завтрашнього його написання.

Слід зазначити, що Хвильовому властиві тяжіння до подолання фізичного часу й оцінка сьогоднішнього як безкінечного або, принаймні, розтягнутого на невизначено довгий період. Звідси – відсування старості на той же невизначено тривалий час, мотив, сказати б, «вічної молодості», який зустрічаємо у «Вступній новелі». Тому заява оповідача про те, що роман «я [...] хочу написати через багато років» [3, с.10] чи обіцянка «шукання самого себе до ста двадцяти років» [3, с.10], як і надія прожити «сто п'ятдесят» [3, с.10] – не просто епатаж читача і самоіронія (хоча цей аспект, звичайно ж, присутній у Хвильового), але, насамперед, спроба сакралізації теперішнього часу, який здається авторові (у тому числі і через

Роздел 3. Поэтика и история литературы

свою незвичайність, «історичність», «значущість», «епохальність») ледве що не безкінечним.

Те ж саме стосується і минулого, ба більше, – минуле входить у теперішнє через майбутнє, бо є, по суті, однією з іпостасей останнього: «...і я пригадую, що попереду мене стелиться великий життєвий шлях. Він починається десь у минулих віках і шкутильгає осінньою елегією через шведські могили, через Сорочинський ярмарок і далі, аж до Гофманської фантастики...» [3, с.11]. Шлях, що стелиться попереду і який символізує майбутнє, «пригадується», тобто, він уже існував у минулому до моменту оповіді. Конкретизація цього «майбутнього в минулому» відбувається насамперед через інтертекстуальні конотації та алюзії, причому обираються саме ті знакові фігури й епохи, які були найближчі Хвильовому – шведські могили, які, звичайно ж, асоціюються з добою Мазели і золотим віком українського бароко; «Сорочинський ярмарок», поняття, що конотує постать Гоголя періоду «Вечорів на хуторі біля Диканьки» і «Миргорода»; «Гофманівська фантастика», яка вказує на європейське коріння творчості оповідача. Таким чином, перелік імен, літературних та історичних фактів стискає, концентрує історичний час, який стає одночасно і майбутнім, як зразок творчих орієнтирів, до яких треба прагнути, і теперішнім, оскільки реалізація його розпочинається сьогодні.

Не менш показовий своїм часовим комбінуванням і фінал новели: «Завтра піду на могилу комунара, автора «Ударів молота і серця». Я понесу йому пучок синьооких фіялок і там згадаю про свою загадкову смерть» [3, с.12]. Знову перед нами ситуація «майбутнє в минулому» – «завтра піду» і «там (тоді) згадаю». Вона покликана заманіфестувати рішучий розрив з попереднім етапом (згадка про власну смерть) і, водночас, відносить цю акцію на майбутнє («завтра»). Таким чином, дія одночасно вже відбулася і ще не відбулася, що й відповідає загальній концепції змішування художніх часів, коли автор прагне злити минуле і майбутнє у цілісне теперішнє. Усе це дає можливість письменникові досягти головної своєї мети – показати циклічність часу, його замкненість, що назагал і становило специфіку осмислення останнього у творчості Хвильового.

Характерними особливостями відзначаються і просторові відносини в новелі. Насамперед, простір у «Вступній новелі» виразно асиметричний, він поділяється на дві принципово відмінні частини. Перша пов'язана з театраль-но-буфонадною гранню зображуваних подій і орієнтована на відносно локальний простір – кав'ярня, вулиця міста, приміщення Держвидаву. Друга – лірична самохарактеристика – позірно відкрита, без видимих меж і певної локалізації топосу. Можливо, правильніше було б назвати просторову організацію цієї частини поліцентричною, оскільки простір тут зображується з позиції рухомого спостерігача-оповідача, який охоплює поглядом найрізноманітніші локуси – від тісної кімнатки, де доводилося мешкати авторові: «В

4. Лейтес А. і Яшек М. Десять років української літератури (1917 – 1927). Видання друге. – Харків, 1930. – Т. II.

Аннотация

Статья посвящена анализу «Вступительной новеллы» М.Хвильевого. Рассматриваются особенности идеологического содержания текста, который представляет собой субъективизированную проекцию состояния современного Хвильевому украинского литературного социума. Исследуются особенности развития «театрального мотива» в новелле, его метафоризм и специфика пространственно-временных отношений.

Annotation

The article is dedicated to the analysis of the 'Introductory Story' by Mykola Hviliovyi. The essential features of the contents which represents the subjectivized pattern of the Ukrainian literature society contemporary to Hviliovyi are considered. The author deals with the peculiarities of the development of the «theatrical motive» in story, its metaphorism and the specific features of the spatial and temporal relations in the text.

Статья поступила в редакцию 28.03.01

Росінська О.А.

ДО ПРОБЛЕМИ СИМВОЛІКИ ЧИСЕЛ В ПОЕЗІЇ В.СТУСА

ББК Ш40*011.711.1

Проблема символу останнім часом стає однією з найбільш актуальних у літературознавстві. Вважаємо її досить значимою для вивчення тканини поетичного твору та зрозуміння особливості поетичного світу деяких авторів.

Проблема числового символу не є в достатній мірі дослідженою, хоча числова символіка активно використовується поетами ХХ століття. Однак, «у художньому творі ми часто маємо справу з конкретними числовими символами, представленими на образному рівні поетичної структури слова. [...] Символічне значення чисел у такому випадку не підлягає сумніву і потребує, звичайно, інтерпретації» [1, с.36].

Завданням нашого дослідження є визначення числової символіки в поезії В.Стуса як такої, що є вагомим основою для створення цілісності його поетичного світу.

Символіка чисел використовується всіма народами з початків людської історії. Для «руської» культури число теж мало велике сакральне зна-

Роздел 3. Поэтика и история литературы

чення. Воно мало не тільки документально-фактографічну функцію, але й функцію символічну.

Особливим символічним наповненням характеризувалося число *три*. Наприклад, у давніх слов'ян боги утворюють триглави, в християнській релігії присутнє уявлення про Божествену Трійцю, в народних казках дія, як правило, відбувається тричі, причому напруженість поступово нагнітається. Отже, число *три* є символом повноти, неподільності, магічності. В християнській традиції число *три* вважалось «повним і довершеним числом» [2, с.227], це було число Божественної трійці й число душі, що будується за її зразком.

В християнській символіці вагомими є також числа *чотири* («символ світу, матеріальних речей, усталеності»), *сім* («число людини»), *десять* (число гармонії й краси), *дванадцять* («довершеність, оновлене людство») [2, с.227]. Це числа «позитивного», Божественного ряду. Протилежний світ – диявольський – означає, по-перше, тричі повторене число *шість*, а також неозначено-кількісні поняття типу *тьма*, *легіон*.

Отже, спостерігаємо ніби два ряди числових символів: «позитивний», Божественний, і «негативний», диявольський. Подібне протиставлення зустрічаємо і в поезіях В. Стуса. Однак, числова символіка, що в основному базується на християнських традиційних числових означеннях, має свої особливості.

По-перше, для означення світу «негативного», чужого, поет обирає число не таке неясне й розмите (тьма, легіон), а досить конкретне – сто. Причому число *сто* перестає співвідноситися зі своєю емпіричною реальністю і означає не «сто одиниць», а «багато, безліч, невимірна кількість, безкінечність» («сто тіней», «сто плах», «сто зневір», «сто мерців»), це своєрідний знак існування ворожого світу, протилежної сили, яка переважає своєю кількістю. Символічне значення числа *сто* розширюється. Це не просто і не тільки світ «диявольський», а своєрідний вимір ворожого, що не є «я» ліричного героя.

*У цьому полі, синьому, як льон,
Де тільки ти і ні душі навколо,
Уздрів і скляк: блукало в цьому полі
Сто тіней. В полі, синьому, як льон* [3, с.63]

Складність сприйняття полягає в тому, що дуже важливе для поета число *сто* перебуває одночасно в обох рядах – «позитивному» й «негативному».

Розглянемо спочатку це число як означення ряду «негативного», оскільки ця семантика є для нього основною.

В поезіях ніколи не з'являється вказівка на те, що саме диявол представляє «чужий» світ. Ліричний герой намагається протистояти ворожій силі, що не є визначеною як щось певне, якась істота чи стихія. Єдиною ознакою цієї сили є вимір «сто» у значенні «багато».

*...Сто чорних тіней довжаться, ростуть,
і вже, як ліс соснової малечі,
устріч рушають. Вдатися до втечі?*

*Ні. Вистояти, Вистояти. Ні –
Стояти...
У цьому полі, синьому, як льон,
Супроти тебе – сто тебе супроти.
І кожен супротивник у скорботі,
І кожен супротивник, заборон
Не знаючи, вергатиме прокльон,
Твою самотою обгорілий.
Здичавів дух і не впізнає тіла
У цьому полі, синьому, як льон [3, с.63.]*

Ліричний герой протистоїть «стосилі» у певній площині чи то географічного простору, чи то якогось внутрішнього, де його тіло немов роз'єднується з душею. Протиставити множинності чужого він може тільки свою самотність, тобто «одичність» свого існування. Отже, самотність є ознакою «Я» ліричного героя, а число сто означає все те, що є «не Я».

Таким чином, в одному з розумінь у В.Стуса *сто* – унікальне вираження єдиного, конкретного, емпірично визначеного, але й диявольськи множинного світу темряви, світу, що наповнений ознакою «чужого». Герой відчуває себе єдиним в цьому світі, поряд з ним нікого немає, отже треба вистояти, зберігаючи саме свою самотність. Чужий світ випробовує героя:

*Сто дзеркал спрямовано на мене,
В самоту мою і німоту.
Справді - тут? Ти справді – тут?... [3, с.73.]*

Герой інколи сам сумнівається, що він насправді існує, що він спроможний протистояти й не асимілюватися в «чужому». Виникає відчуття, що ліричний герой є піддослідною істотою, яка постійно випробовується всевладною й множинною силою. Але в цьому моменті відчувається двоїстість, антонімічність семантики числа сто, що полягає в неоднозначності прояву «чужої» сили. Ця сила може бути як проявом диявольської волі, так і Божої:

*Мені постав ти в доброті і гніві,
Мій недобутий вітче. В сто очей
За мною стежиш, стежиш з-за плечей [3, с.80]*

Таким чином, бачимо розширення семантики числівника. *Сто* залишається виміром чужої сили, однак сили не тільки «диявольської», але й Божої. Все ж при своїй двоїстості *сто* є тим, що визначає «не я».

Ми бачимо, що *сто* не має однозначної семантики зла. *Сто* – це ситуація, в якій постійно випробовується душа ліричного героя. *Сто* – це своєрідна ситуація неминучого вибору, втілення фатуму, властивість світу, що випробовує героя.

Роздел 3. Поэтика и история литературы

Герой Стуса, зустрічаючи на своєму шляху це *сто*, фактично відчуває себе в ситуації героя Данте: він повинен сам пройти коло земного пекла, знайти дорогу в чистилище і піднятися до світла.

Якщо повернутися до алюзії біси-легион, треба згадати, що біси не були створені як абсолютна протилежність Богам. Це янголи, які зробили неправильний, але вільний вибір. *Сто* в цьому розумінні – це й багато-варіантність можливого вибору, це *сто* шляхів, з яких необхідно вибрати один, але свій і єдино правильний. Героєві необхідно зрестися ста спокус заради істини свого «я». Отже, певним чином протиріччя знімається: обидві сили – Божа й диявольська – чекають того моменту, коли вибір здійсниться, вони обидві спостерігають за муками ліричного героя, дозволяючи йому самому знайти шлях.

Інколи поняття чужої «стосили» конкретизується, але це тільки окремі випадки («*А сонце татарське стожальне разить наповал*»).

Отже, зло, означене числом *сто* може бути конкретним, але частіше воно просто відчувається навколо як згусток зла і страждання.

Виникає навіть ситуація, коли вороже *сто* опиняється в середині «душі», захоплюючи і внутрішній простір ліричного героя.

*Тюремних вечорів смертельні алкоголі,
Тюремних досвітків сліпа, як близна, ртуть.
А сто мерців, обсівши серце, ждуть
Моєї смерті, а своєї волі [3, с.94]*

В цьому випадку «сто мерців» є ознакою смерті, що закладена в самому житті. Вони звільняються після фізичної чи духовної смерті героя, отже, будучи живим, він ніби опановує їх, не дає їм волі, намагається втримати їх всередині своєї «самотності». Що ж може герой протиставити ворожій «стосилі»? Існує інша площина, внутрішня, «одинична», на противагу множинній зовнішній силі. Отже, «негативному» рядові, який в цьому випадку означається числом *сто*, протиставляється «позитивний», що позначається числами «один» та «три», хоча вони не проступають в канві поетичних творі В. Стуса так чітко, як *сто*. *Один* – це самотня душа ліричного героя. Отже головне його завдання в цьому світі – протистояти ворожій силі ста спокус і мерців, не дати числу «один» втілитися в числі «сто». Таким чином виникає відчуття, що єдиною метою існування ліричного героя є утримання своєї «самоті», збереження її від «помноження» й одночасного зруйнування чужою силою. «Один» повинно стати сильнішим за «сто».

Але так само, як і в християнській числовій символіці, виникає своєрідне містичне поєднання в понятті «один» трьох, якщо можна так висловитися компонентів: Я, Бог та ще Хтось. Ліричний герой відчуває неоднозначність свого існування. В ньому немов живе ще одна невизначена істота, що сильніша за нього:

*Мені здається, що живу не я,
А інший хтось живе за мене в світі
В моїй подобі... [3, с.64.]*

Тому й набуває особливого значення в поезиці В. Стуса той факт, що ліричний герой ніколи не буває один в собі самому. Він не тотожний своєму «я». В ньому завжди є хтось другий, хто живе з ним і ним це життя.

Бог не називається як такий, але його присутність відчувається, бо ліричний герой звертається до нього не як до зовнішньої сили (хоча інколи відбувається роздвоєння – Бог всередині і зовні), а як до внутрішнього закону, джерела сили. Бог роздвоєний так само, як і герой, але це не сприймається, як щось незвичайне, це обов'язкова властивість будь-якої сили. Так, стосила теж роздвоєна – вона й диявольська, ворожа, й Божа, випробовуюча. Поєднання протилежних начал й створює своєрідну болючу гармонію світу поетичного твору. Так, єдність душі не може бути збережена, якщо їй не простистоїть множинність (*сто*) чужого світу. Більше того, саме це протистояння її й створює.

Сто виступає й своєрідним мірилом повноти пройдених душею земних страждань:

*Сто плах перейди, серцеюкій,
Сто плах, сто багать, сто голгоф... [3, с.87]*

Для збереження внутрішньої цілісності, відчуття досягнення результату героєві необхідно відчутти страждання не один раз, а саме сто. Недарма виникає у вірші образ «голгофи», причому слово вживається у множині. Зрозуміло, що героєві на противагу «стосилі» необхідно збільшити своє власне страждання у сто разів, тобто дати відсіч кожній одиниці «ста». Навіть розп'ятим недостатньо бути один раз.

Отже, обидві сили – Божа й диявольська – потребують помноженого устократ страждання.

Ліричний герой не позбавлений сумнівів. І кількість цих сумнівів теж вимірюється числом «сто»:

*Крізь сотні сумнівів я йду до тебе,
Добро і правдо віку. Через сто зневір... [3, с.105.]*

Спокусою *ста*, напруженою приреченістю неминучого вибору світобудова В. Стуса дає ліричному героєві можливість прийняти й пронести свій хрест до кінця. І Бог не залишає його. Він з ним, він дивиться на нього *ста* дорогами, *ста* очима, він живе в героєві й чекає, щоб здійснився нарешті вибір і «*ста* мерців» згинули, а зі «*ста* шляхів» залишився один, єдиний. Один протистоїть столікій силі, яка намагається його асимілювати, розчинити в собі. Тому визначення «самотній» є своєрідним знаком самозбереження.

Таким чином, числівник *сто* стає своєрідним знаком граничності, надмірності почуттів та страждання. Але надмірності, яка вважається необхідною для

Роздел 3. Поэтика и история литературы

існування самого героя та всього його внутрішнього світу. Адже без існування протиставлення «сто» – «один» не може існувати й «один». Розуміння своєї самості виростає із зазначеного протиставлення й ним вимірюється.

Сто для В. Стуса – поняття синкретичне, за допомогою якого герой вимірює не тільки свій внутрішній світ та «чуже», але й час, і простір, тобто світ внутрішній і зовнішній:

*...Сто ночей
попереду і сто ночей позаду,
а межчи ними – лялечка німа:
розпечена, аж біла з самоболю... [3, с.64.]*

Минуле стає більш конкретним часовим виміром, бо майбутнього просто немає, а теперішнє – просто стан боротьби за самозбереження, пошук єдиного виходу:

*Минуле – наче зірка в сто голок,
Котра пече мене в безсонні ночі... [3, с.161]*

«Тепер» для героя існувати не може, бо він поки що не визначився, де саме перебуває його «я», зафіксоване тільки на пошуку майбутньої дороги.

Отже, можемо визначити, що число *сто* для ліричного героя В.Стуса є головним мірилом зовнішнього і, як це не дивно, внутрішнього світу. Семантика його неоднозначна, однак основним значенням *сто* є визначення світу чужого «не я», що може бути ворожим, і яке пропонує ліричному героєві вибір ста можливостей, одну з можливих самореалізацій.

Таке розуміння поняття *сто* притаманне тільки поетичній системі В.Стуса, однак треба зазначити, що досить прозорою уявляється паралель *сто* – тьма, леґіон. Тому, повертаючись до проблеми неоднозначності семантики числа *сто*, можемо зазначити кілька моментів. По-перше, при більш пильному розгляді знімається «негативність» семантики цього числа. Це реальність, що (дозволимо собі тавтологію) реальніша за самого «Я», тобто тільки протистояння силі *ста* дозволяє героєві самовизначитись і зберегти свою «одичність». Отже, немає однозначно визначеного добра і зла. Це просто два боки одного чужого світу, що бажає знищити душу і одночасно її створює. В світі ж ліричного героя існує тільки момент вибору, а поза ним – пустота.

Звідси випливає, що в символіці числа теж немає однозначного розподілу на ряд «позитивний» і «негативний». В поезії В. Стуса, скоріше, визначаємо числовий ряд, що позначає «Я» (один, три) та числовий ряд «не Я» (*сто*, інколи тисяча).

Цитована література

1. Мних Л.М. Проблеми інтерпретації числової символіки у літературному творі// Літературоведческий сборник. – Донецьк, 2000.
2. Данилевский И.Н. Древняя Русь глазами современников и потомков (IX – XII вв.). – М., 1998.
3. Стус В. Вибране. – Донецьк, 1998.

Аннотация

В статье освещена проблема числового символа в поэтических произведениях В.Стуса. Основное внимание сосредоточено на рассмотрении своеобразной символики числа сто.

Annotation

The article is concerned with the problem of numerical symbol in Vasyl Stus's poetry. Special attention is paid to consideration of the particular symbolic of 'one hundred'.

Статья поступила в редакцию 28.03.01

Лизлова С.М.

ГРА В МІФ / ГРА З МІФОМ У ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА

ББК 83.3 (4 Укр)

Визначаючи специфіку українського постмодернізму, літературознавці звертаються до творчості Ю.Андруховича як до найбільш яскравого взірця постмодерністської прози з її типовими рисами. Сукупність інтерпретаційних підходів до романів письменника ґрунтується на розумінні принципової відмінності західної та східної модифікацій літературного постмодернізму. Так, І.Скоропанова наводить переконливі докази того, що «при спільності естетичних принципів, а багато в чому й поетики, твори представників східної модифікації постмодернізму більш політизовані», тобто об'єктом деконструктивних ігор у цих творах стає мова соціалістичного реалізму чи «псевдо-соцреалізму» [1, с.71].

Автори праць, присвячених прозаїчним творам Андруховича, ставлять собі за мету порівняльно-зіставне дослідження романів «Рекреації», «Московіада», «Перверзія» на тлі постколоніальної культурологічної теорії*. «Найбільш послідовно постколоніальними жестами української культури, – на думку М.Павлишина, – сьогодні є найчіткіше постмодерні» [2, с.232]. Через це – поширене цитування творів давньоукраїнської (доколоніальної) літератури, посилання на М.Гоголя, Л.Костенко, О.Забужко, пародіювання способу мовлення авторів радянської (колоніальної) доби, риси вертепу (традиційного українського карнавального жанру) в сучасній прозі. З цієї точки зору пост-

* Див.: М.Павлишин. Що перетворюється в «Рекреація» Юрія Андруховича? [2]; О.Гнатюк. Авантюристський роман і повалення ідолів [3]; Т. Гундорова. Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання [4].

Роздел 3. Поэтика и история литературы

модерністський текст можна розглядати лише як ігровий простір вільного комбінування елементів спадщини української давнини та сьогодення.

Такий підхід, на наш погляд, дозволяє перш за все вирішити проблему інтертекстуальних зв'язків, виявити коло цитованих авторів і творів, «сильних» джерел. Однак «постмодерність» того чи іншого твору полягає не стільки в його ремінісцентності, насиченості «чужими» словами, скільки у зміні ставлення до «чужих» слів, які заступають реальну дійсність. Але створення певного авторського інтертекстосвіту неможливе без винаходу оригінального принципу зчеплення, аранжування цитат і такої особливої текстової структури, яка була б здатна вмістити і хаос «чужих» слів, і різні види доцільної авторської гри. М.Павич, наприклад, демонструє читачеві необмежені можливості тексту-словника («Хазарський словник»), тексту-кросворду («Пейзаж, намальований чаєм»), тексту, побудованого за правилами гри в карти («Остання любов у Константинополі»). Авторська гра, завдяки якій моделюється умовний світ, точніше інтертекстосвіт, і стає, таким чином, предметом даного дослідження.

На нашу думку, є підстави для поєднання в єдине ціле трьох творів Ю.Андруховича – «Рекреацій», «Перверзії» та «Carpathologia Cosmophilica». По-перше, це гра в міф / гра з міфом, своєрідний міфологічний підтекст, по-друге, зв'язок подій, персонажів цих різножанрових творів з неіснуючим на карті України містом Чортополем. Карпатський хронотоп, створений Андруховичем, – це модель міфологізованої упізнавано-невідомої реальності, ігрової версії уявлень автора про світ. Виникає питання, чому саме міф як «будівельний матеріал» приваблює постмодерністського творця?

Потяг постмодернізму до міфу, близькість постмодерністського та міфологічного світогляду очевидні для багатьох дослідників сучасної літератури (М.Липовецький, В.Курицин, М.Слащова, М.Каневська). Йдеться не про творення нового міфу або спроби пізнання складної дійсності ХХ століття за допомогою універсальних образів і сюжетів. Сучасним художникам «потрібна міфологія водночас серйозна, «справжня», але й частково ігрова», – вважає В.Курицин [5, с.230]. Прийом міфологізму, гри з міфом широко використовує Д.Толкієн, твори якого насичені алюзіями на валійські легенди, ірландські та ісландські саги, скандинавську міфологію. Читач добре усвідомлює в цьому випадку характер літературно-історичної гри автора, але це не заважає йому співчувати по-справжньому пригодам цілком вигаданих персонажів. Ще один різновид гри з міфами виділяє М.Слащова, аналізуючи романи й новели М.Павича. Постмодерністський «образний Всесвіт» сербського письменника тримається на бінарних опозиціях, властивих міфологічній картині світу (чоловічий / жіночий, свій / чужий, правий / лівий, білий / чорний та ін.) [6, с.46].

Слід зауважити, що, крім міфу, існує інший, досить популярний, об'єкт постмодерністського пародіювання та обігрування – історія. У працях М.Канєвської, С.Матвієнко, Б.Бакули доводиться думка щодо перспективності розвитку нового жанрового різновиду сучасного роману – «альтернативної історії», або «нео-епосу». Заперечення в контексті постмодерністського світосприйняття об'єктивності історичних фактів, напрямку історичного розвитку від минулого до майбутнього розгортає простір для створення великої кількості індивідуально-авторських версій історичної правди, переконливість яких наперед свідомо скасовується. Засоби і форми такого вільного поводження з минулим добре відомі: переставлення фактів, їх алогічне поєднання, багаторазове «вивертання» історичної ситуації, гра з іменами, прізвищами відомих діячів, використання випадково «знайдених» літописів, хронік, рукописів тощо.

Поширене звертання до міфології (або історії) в літературі постмодернізму зумовлено цілим рядом причин:

1. Ці джерела можна розглядати як «вторинні» тексти, чужі перекази, чийсь суб'єктивні інтерпретації. Спираючись на них, автор ігнорує класичний принцип міметичного відображення реального світу. Згідно з уявленням «світ як текст», автор одержує можливість виконувати суто постмодерністську роль творчого читання (інтерпретування) чужих текстів, тому що визнає «онтологічним джерелом свого знання виключно текст» [7, с.37].

2. У свідомості масового читача і міф, і історія завжди викликають суперечливе сприйняття. З одного боку, такі тексти належать до «серйозного» дискурсу, а з другого – для масової свідомості сьогодення вони наближаються до казок про численні пригоди легендарних і насправді існуючих осіб. Таким чином, читача вже залучено до гри серйозного / скептичного: Чапаєв – історична постать, герой анекдотів, персонаж роману В.Пелевіна.

3. Міфологічним та історичним текстам властиві варіативність, здатність до саморозвитку, інакше кажучи, «різоматичність». Ці якості органічно співвідносяться з особливостями постмодерністського тексту, його багаторівневою структурою, кількома «сценаріями» його читання, відкритим фіналом.

4. Історію та міф легко перетворити на простий перелік фактів, певну низку фрагментів, подій і тим самим позбавити сакрального змісту, серйозності, авторитетності.

5. У гру з міфом, історією можна ввести неіснуючі тексти (загублені рукописи), іншомовні, стародавні, стилізовані, змішуючи їх зі справжніми, добре відомими читачеві. Такі вигадані автором або персонажем твори безпосередньо впливають на долю, життя інших персонажів, сприяють порушенню меж між умовним та реальним світом (У.Еко «Маятник Фуко», К.Рансмайр «Останній світ», Ю.Андрухович «Рекреації»).

Роздел 3. Поэтика и история литературы

6. Відомий міф виконує роль інваріанту, від якого беруть початок «нові міфології й епічні оповіді-паростки» [7, с.38], а також авторська гра. Маркованість інваріанту є необхідною умовою, на відміну від інших фрагментів «чужих» висловлювань.

У Андруховича об'єктом іронічної гри стають давньогрецькі міфи, бахтінський «карнавальний текст», вигадані тексти з атрибуцією. Пояснюючи свій задум щодо роману «Рекреації», письменник дав йому другу назву: «новочасне стилістичне бахтініанство». Це означає, що бахтінські характеристики карнавалізованої літератури – святкова атмосфера; життя, виведене зі звичної колії; ексцентричність; фамільярність автор об'єднує в текст, якийсь канон, що викликає іронічне ставлення до себе завдяки саме цій авторитетності. Функцію інваріанту в романі «Перверзія», вочевидь, виконує міф про Орфея, а в краєзнавчому творі «*Carpathologia Costmophilica*» – етіологічний міф. Автор, інакше кажучи, пропонує гру в етіологічний міф («*Carpathologia*»), гру в карнавал («Рекреації»), гру в міф про культурного героя («Перверзія»). На метатекстуальному рівні до ігрового процесу зтягнуті відповідним чином історія народу (давніх українців) – історія міста (міфічного Чортополя) – історія людини (українського поета С.Перфещького).

Всі три оповіді відверто гротескно-іронічні, часом не зовсім життєподібні, у чому переконують читача різні авторські маркери: підзаголовки, епіграф, жанрове визначення тощо. Наприклад, підзаголовок «*Carpathologia*» – «спроба фіктивного краєзнавства» – дозволяє головному гравцеві досить вільно поводитися з реальними і вигаданими фактами, з часом і простором, зі «своїми» та «чужими» словами. Ще більше маркерів фікціональності в «Рекреаціях». Перш за все звертає на себе увагу жанрове визначення роману в присвяті бубабістам – «ця штука», далі – епіграф із неіснуючого джерела, «краєзнавчого довідника початку ХХ століття» і нарешті – форма неозначено-особової оповіді від другої особи. Тому читач чекає на продовження знайомої гри літературного гурту «Бу-Ба-Бу», патріархом якого є Ю.Андрухович. Як зауважив в примітках до роману Р.Корогодський, «атмосфера «Рекреацій» вельми впізнавано передає чудово знану бубабістами атмосферу незліченних поетичних маніфестацій, до участі в яких їх запрошувано – квінтесенцією цих вражень і пригод постає в романі чортопільське Свято Воскресаючого Духу» [8, с.270]. Посвята вигаданому персонажеві, цілком створеному із цитат, «Джонови Сіддгарта, мандрівному в'язневі Ноттінгамському» в романі «Перверзія» є теж не дуже прихованим запрошенням автора до літературної гри.

Як було зазначено вище, «*Carpathologia*» наближається до міфологічних оповідей про давнину. Текст фіктивного краєзнавства розпадається на декілька фрагментів, пов'язаних між собою карпатським лейтмотивом. За формальними ознаками він нагадує етіологічний міф, що пояснює походження чогось існуючого згідно з логікою «колись було навпаки». До речі

тут і свідоцтво «підручника з природознавства для початкової школи»: Карпати в далекому минулому були морським дном. До теперішнього часу збереглися на гірських схилах і наочні докази морського минулого – риб'ячі скелети, каркаси затонулих кораблів, морські лілії.

Реальний час втрачає тут своє значення, тому важко точно визначити кількість днів, а може й годин, потрібних для пересування дном колишнього моря. Часова характеристика карпатського міфу ґрунтується на проникненні абсолютного минулого («колись») у теперішнє («навіпаки»), на їх співіснуванні «в самому центрі Європи». Збіг часів є однією з формотворюючих рис «Carpathologia». Автор виконує мінімум дві несхожих ролі – давнього розповідача, знавця міфологічних подій та сучасного творця ідеологічних міфів про виключне положення Карпат. Етиологічний міф Андруховича пропонує, таким чином, іронічні версії впливу як минулого на сьогоднішнє, так і у зворотному порядку. Ця суміш несумісних шарів часу знаходить відбиття на мовному рівні «Carpathologia»: спогади Одона Дейльського (XI ст.) про царгородський shopping хрестоносців, прибуття велетнів у кирзаках до «місця перетину векторів і впливів», умерлий корабель неподалік урочища Дземброня – матеріалізована вигадка Діно Буццати, сучасного італійського письменника.

Циклічність часу підкреслюється відсутністю новизни, протягом століть на території Східних Карпат повторюються тіж самі події. За однією із версій предки місцевих мешканців були громадянами Римської імперії, завдяки чому Карпати вже ніколи не могли звільнитися від імперських впливів аж до диктату «імперії кіосків» у 90-ті роки XX ст.

Оповідач не привласнює собі право на остаточну істину, він лише висловлює своє ставлення до правдоподібних або вигаданих фактів. Читач повинен ввійти у гру як співучасник, співавтор – він «своя» людина, яка багато розуміє та пам'ятає, звертаючись до нього, оповідач використовує займенник «ми». Така довіра змушує відповідним чином довіряти авторському слову. Міф про походження Карпат народжується наче на очах читача, за його активною участю, тому дедалі автор зважається на все більш складні випробування для читача. Так, між іншим, автор пропонує міфологічну оповідь про «таємні впливи космічних тіл і окультних знань», викрадених з Індії. «Можемо припустити», – починає оповідач і водночас посилається на відоме «давнє українське повір'я». У даному контексті Індія звільняється від ідеологічного навантаження радянської (тобто колоніальної) доби – «дружня країна» – і переміщується у сферу авторської вигадки.

Вигадка про індійські витoki західних українців є кульмінаційним моментом авторської гри в міф. Давнє національне повір'я має інтертекстуальну природу, складається з цитат різножанрового походження – від пісенних до «наукових». Оповідання про прибуття одного з індійсько-рахманських племен

Роздел 3. Поэтика и история литературы

до столиці (Чортополя) алюзійно співвідноситься з «колумбійським міфом» Г.Г.Маркеса «Сто років самотності». Коли рахмани покинули свій Острів Індію, вони «внесли з собою майже все тасмне знання – в мішках, бесагах і кишнях, оскільки книг вони не мали та й не потребували мати, бо всі головні заклинання і прокльони вміли напам'ять» [9, с.31]. Рахмани з'являлися у Чортополі кожної весни, разом з ученими ведмедями та незліченними дітьми. У Маркеса в романі «каждый год в марте месяце у околицы селения раскидывало шатры оборванное цыганское племя и под визг свистулек и звон тамбуринов знакомило жителей Макондо с последними изобретениями ученых мужей» [10, с.61]. Характерно, що прибульці (і рахмани, і цигани) володіють письмово не зафіксованими тасмними знаннями, а Макондо і Чортопіль багато чого запозичають у незвичайних чужоземців. Близькість «карпатського міфу» і колумбійського можна простежити не тільки на рівні мотиву тасмниці, пов'язаної з початком історії народу, але й на рівні порушення логічного мислення у викладанні цієї історії. «Нащадки рахманів, – відзначає автор «Carpathologia», – винайшли скрипку і золоті зуби» [9, с. 31]. Цигани серед багатьох дійсно корисних чудес притягли з собою в Макондо літаючу циновку і льод. Звертає на себе увагу незрозумілість мови прибульців. Тасмні знання циган зберігаються завдяки герметизму їх мови, не зрозумілої для чужих. Рахмани з міфу Андруховича використовують для спілкування «позбавлену глузду мішанину» угорсько-румунсько-словацько-словенсько-церковнослов'янсько-українсько... звуків. Опис рахманської мови містить відкриту паралель з біблейським оповіданням про Вавілонську вежу. Єдине призначення такої безглуздої мови – «пускання туману і забивання памороків», в чому і є, з точки зору автора, справжній порятунок міфів [9, с. 32].

Упродовж усього оповідання автори обох творів уживають художній прийом «байдужого» переліку, один з різновидів мовної гри. Правила цієї гри прості: у межах однієї фрази автори поєднують граматично однорідні, але логічно несполучені елементи, що призводить до ефекту розсіювання смислу. Цигани принесли з собою в Макондо «ученую обезьяну, которая угадывала мысли, сложную машину, предназначенную как для пришивания пуговиц, так и для понижения жара у больных, средство для забвения неприятных воспоминаний» [10, с.75] та безліч інших подібних речей. Рахмани не менш важливих речей подарували чортопольцям: «знання стосувалось насамперед істинного відліку часу, причинно-наслідкових рядів і нашарувань, здатности прочитувати минуле і передрікати майбутнє за візерунками долонь, розташуванням люстр у кімнаті або світил на небі» [9, с.31]. Смысл окремої частини переліку поглинається у контексті цілого висловлювання. Мовна гра заповнює собою ті смислові лакуни, які сама ж і створює, пропонуючи замість істини мовчання про сутність буття.

Посилання автора на «загублений» текст – астрологічний трактат Домініка Фердинанда Осипа Юрія кавалера фон Федьковича де Гординського та-

кож натякає на початковий міф про рахманів. Автор виконує роль єдиного інтерпретатора зниклого рукопису. Насправді рукописи горять, стверджує він, хоча і наводить точні цитати зі зниклого твору, факти з обставин його написання, біографічні довідки про творця величезної роботи. При цьому Андрухович вдається до поширеної постмодерністської гри з іменами, до прийому «байдужого» переліку. Так, Федькович (справжнє ім'я якого Осип Домінік Юрій Гординський де Федькович) постає на сторінках «Carpathologia» як «чернівецький поет і екзот, відставний офіцер австрійського війська, комбатант північноіталійської експедиції 1859-го, землемір, аптекар, улюбленець патріотичної критики, «буковинський соловейко» і «карпатський Шевченко» в єдиній особі, гуцул з успадкованою від батька доброю половиною польської крові, романтик, народник і планетник» [7, с. 32].

Первісний давній міф, як звісно, має синкретичну природу, інтертекстосвіт постмодерністського автора демонстративно розчленовує нерозривне ціле на окремі складові рівні: науковий, релігійний, поетичний. «Carpathologia» містить свої наукові уявлення про навколишній світ – астрологічні дослідження Федьковича, свої релігійні уявлення – молитва-звертання до Доглядача Фенікса, свою поезію – давнє українське повір'я про рахманів. Граючи знайомими мотивами, структурними елементами міфу, інтертекстуальний простір «сам руйнує палац свого міфологічного мешкання» [7, с. 47].

Таким чином, для Андруховича важливі не наслідування певної традиції і міфотворчість в її сучасному розумінні, а пошук таких форм взаємодії з культурним інтертекстом, які б дозволяли відхилити закони традиційного логічного мислення. Саме міф про походження з його логікою «колись було навпаки» і гра в міф / гра з міфом стають для українського письменника оптимальною моделлю, за якою він створює власний художній світ.

Цитована література

1. Скоропанова И. Русская постмодернистская литература. – М., 1999.
2. Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – Київ, 1997.
3. Андрухович Ю. Рекреації. Романи. – К., 1996.
4. Гундорова Т. Постмодерністська фікція Андруховича з постколоніальним знаком питання // Сучасність. – 1993. – №9.
5. Курицын В. Мир спасет слабость // Дружба народов. – 1998. – № 2.
6. Слащева М. Мифологическая модель мира в постмодернистской прозе Милорада Павича // Вестник Московского ун-та. Серия 9. Филология. – 1997. – № 3.
7. Каневская М. История и миф в постмодернистском русском романе // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2000. – Т. 59. – № 2.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

8. Корогодський Р. Примітки // Андрухович Ю. Рекреації. Романи. – Київ, 1997.
9. Андрухович Ю. Carpathologia Cosmophilica // Сучасність. – 1997. – № 3.
10. Гарсія Маркес Г. Сто лет одиночества: Роман, повесть. – М., 1997.

Аннотация

В данной статье рассматриваются особенности постмодернистской игры в миф / игры с мифом. Объектом исследования становится интертекстуальный мир трех произведений Ю. Андруховича в их единстве.

Annotation

In the given article the peculiarities of post-modernist play myth or play with myth are under consideration. The subject of investigation is the intertextual world of the three works by Yu. Andrukhovich in their unity.

Статья поступила в редакцию 15.01.01

Мироненко Л.А.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ ЕВАНГЕЛИЯ: ИСУС ХРИСТОС ВО ФРАНЦУЗСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Евангелие – это само отчаяние
(А. де Виньи)

И что мне, кажется, в его мученьях,
Когда я сам здесь мучаюсь сейчас?
(Х.-Л. Борхес)

ББК Ш43 (0)*01

Жюстав Лансон,^{*} сопоставляя XVII и XVIII столетия во Франции, говорит о последнем как о веке «антихристианском, разрушающем все верования, погруженном в вопросы общественные и равнодушном к психологии» [1, с.4]. С утверждением о безразличии к психологии невозможно согласиться, вспомнив хотя бы об «Исповеди» Руссо или прозе аббата Прево, но антихристианская (и шире: антирелигиозная) тенденция в интеллектуальной культуре Века Просвещения, действительно, одна из генеральных. При несводимости к единой, общепринятой концепции Всевышнего просветительская традиция выработала стойкую идиосинкразию к Священному Писанию. Оно воспринималось большинством как альманах суеверия и лжи, хотя встречаются и другие оценки.^{*} В этой традиции естественны антиклерикальные выпады энциклопедистов, подобные

^{*} По не слишком характерной для энциклопедистов мысли Руссо, Евангелие «заключает в себе столь великие, столь выразительные, столь неподражаемые черты истины, что изобретатель был бы еще более удивительным, чем самый герой» [2, с. 436].

«Карманному богословию» Поля Гольбаха, вольтеровской драматургии с ее антирелигиозным пафосом или фривольно-иронической антиортодоксией его «Орлеанской девственницы». Этот ряд закономерно дополняют «Война богов» и «Галантная Библия» Эвариста Парни. Либертинаж в вопросах религии в союзе с научностью аргументации, отразившимися и в художественном языке эпохи, утвердились в культурной системе и откорректировали насмешливую стилистику библейских образов. Система, вошедшая в историю умственных направлений под именем вольтерьянства, составила комплекс идей, с которым по-разному будут полемизировать все поколения французских романтиков [3]. Самые реалии постреволюционных эпох от Консульства и Империи до II-ой республики по-другому сфокусировали и проблемы либертинажа и проблемы религии и веры. Социальные недостатки и пороки в XVIII-ом веке виделись как преодолимые с помощью разумной критики, научных разъяснений, воспитания. По известной формуле, «просвещали головы для грядущей революции», не сомневаясь в способности общества к восприятию новых идей, к совершенствованию. Романтические послереволюционные поколения уже не могли делать ставку на общество, на массы, не внушающие доверия, после очевидных и многочисленных событий воспринимаемых как «толпа» [3, с.196-224]. Отсюда единственно возможная ставка на гениальную и исключительную личность как «почти рефлекторная реакция самозащиты» против «торжества массовости, против угрозы духовного угнетения» [3, с.222]. В этом отношении Просвещение и Романтизм принципиально несовместимы, а Иисус Христос, как никто другой, подходит под параметры романтического образа, своей неповторимой единственностью идеален именно для романтической модели героя. Вместе с тем, с совершенно иными целями, нежели у романтиков, просветители, сталкивая в «войнах богов» языческих и христианских персонажей, персонажи и догмы различных ветвей монотеизма (Лессинг, Свифт и др.), объективно открывали перспективу мифологической революции, с которой и начинается романтизм. Разумеется, как и вопросы религии, мифологический пласт различных культур будет осмыслен романтиками не просто полемически по отношению к философам-рационалистам, но принципиально иначе. В «войнах богов» просветители акцентируют единство предрассудков, суеверия. Романтики откроют единство другого рода – надличностное и надисторическое, постижение которого предполагает эмпирические знания, но ими одними не обеспечивается. Гегель в «Духе христианства и его судьбе» определяет новый модус познания / чувства, косвенно объясняющий романтическую «методологию» разработки библейской темы: «Вера в Иисуса означает нечто большее, чем знание о его действительности и ощущение того, что собственная действительность уступает ей по силе и могуществу. (...)

Раздел 3. Поэтика и история литературы

...Вера есть познание духа посредством духа, и лишь равные по духу могут познать и понять друг друга». Это принципиально новая позиция в осмыслении материала. Она приведет к интимизации темы и разнообразию индивидуальных интерпретаций.

Христос как литературный персонаж, как исключительный герой во французском романтизме предстанет не сразу. Объяснение, вероятно, не только в том, что высокого Христа в рационалистических XVII и XVIII веках литература Франции не создает. Ничего подобного поэмам «Потерянный Рай» и «Возвращенный Рай» Мильтона или «Мессиада» Клопштока здесь нет. Напротив, тема Христа предстала в сниженной манере, включающей Иисуса в разряд плутовских персонажей. У Парни он отчетливо выступает идеологом плутовства в сфере власти над умами, когда вера – не способ познания, а форма заблуждения:

«Долой сомненье, и неверье – с ним!

Слепая вера разум уничтожит,

Невежество власть нашу приумножит» [5, с. 138].

В начале XIX века актуализирован не Христос, а Бог-творец, не Спаситель, а Создатель. Евангельская тема появится позднее и вольется в многослойную и многослоиную проблему «сыновей века», «болезни века», «утраченных иллюзий», включившись в контекст литературы 1830-х-40-х гг. Именно тогда и будет выделен образ Иисуса Христа, сменивший абстрагированного Бога, Саваофа.

После подписанного в 1801 году Наполеоном и папой Пием VII Конкордата (обнародован в 1802), когда католичество вновь признавалось религией «большинства французов» [6, с.156], интерес к этой проблеме заметно оживляется. Точкой отсчета нового открытия Библии во французской литературе XIX в. можно считать появление «Гения Христианства» Ф.-Р. де Шатобриана (1802). С его книги возникает «перспектива смыслов» (Аверинцев), в которой проявились и философско-эстетическая дискуссия двух литературных эпох, и открытия, выходящие за пределы прагматических споров.

На первом этапе, начиная с работы Бональда «Теория политической и религиозной власти» (1796), в центре – проблемы общественного устройства и места религиозной власти в государстве. Баланш, Сен-Симон, Жозеф де Местр целеустремленно разрабатывают эти вопросы. Важнее в этот момент оказывается политика, хотя П.-С.Баланш за год до «Гения Христианства» в статье «О чувстве и его отношении к литературе и искусствам» (1801) отстаивает католичество как самую поэтичную из религий. Но именно Шатобриан поставит во главу угла эстетику, выявляя «гений христианства» и выдвигая задачу сбросить «иго шуток Вольтера». Вторым его

противником, несомненно, был Э.Парни.* Самое сопоставление античности и христианства опосредовано «войной богов», хотя собственно «война» снята. Значимо, что в анализ мифологических образов и сюжетов, в их оценку Шатобриан включает ту сторону, которую совершенно не затрагивали, оставаясь к ней равнодушными, просветители: красота, пафос чувств и мыслей. Это определило ту основу, которая дала возможность Шатобриану продемонстрировать превосходство христианства над язычеством, а также открыть новые аспекты Библии. Евангельская тема непосредственного воплощения не получила, и все же Шатобриан, «учитель всего нашего пишущего поколения» (Пушкин), в своем творчестве, особенно в «Рене», заявил если не все, то большинство грядущих проблем вокруг образа Иисуса Христа.

В «Рене» возникает нереализованный в фабуле, но суггестированный через художественный параллелизм конфликт Рене и родителя // Отца и Сына. Это конфликт, который вскоре обретет драматическую насыщенность и явственно предстанет в сюжете Бога-отца и Бога-сына. Страдательная позиция Рене потенциально уже включает оценочность. Сакральный смысл пока проступает исподволь – в соотносительности отца земного и Небесного, богооставленности и отпадения от Бога**. Равнодушие отца к Рене, закон майората, лишаящий его как младшего отпрыска дома и предопределяющий его скитания, подспудно содержат мотивы, которые скоро зазвучат: несправедливость изгнания из рая, забвение Творцом своего творения. Также и мотивы молчания, одиночества, бесприютности, сиротства программируют «перспективу смыслов», новую поэтику, которая станет фундаментом для создания образа романтического Христа.

Утверждение веры, осанна католичеству уже у Шатобриана таят в себе возможность перекодировки, обратного смысла. В «Медитациях» Ламартина (сборники «Медитации», 1823; «Новые медитации», 1825; «Поэтические и религиозные созвучия», 1839) момент сомнения, хотя и доминируют «созвучия», очевиден. В поэме «Человек», стихотворении «Бог» бунтарское и смиренное отнюдь не однозначно оцениваются. Есть привлекательность и оправданность байроновского (и байронического!) бунта, а смирение – не только отстаиваемая нравственная позиция, но и ощущаемая вынужденность («Человек»). Все же в поэзии Ламартина господствует Бог-творец, абстрагированное единое начало, и начало это благостное. Однако

* Август Шлегель в статье о «Войне богов» (1800) резко выступает против Парни, отрицая какую бы то ни было художественную ценность его поэмы, но и всякого произведения с одномерным толкованием мира. Подробнее об этом см.: [7, с.183-227]. Заметим романтическую реакцию на рационалистическую поэтику.

** Подробнее о дуалистичности слова в художественном языке Шатобриана см. раздел мой книги [8, с. 76-88].

Раздел 3. Поэтика и история литературы

позиция смирения, корректирующая благодарность творения Творцу, элегические или скорбные мотивы быстротечности бытия, жизненных утрат, нашего бесследного исчезновения, не неспособности, а невозможности противостоять судьбе («... toujours pousse vers de nouveaux rivages...») приближают прояснение конфликта Творца и творения, Отца и Сына. Значимой здесь окажется фигура Альфреда де Виньи.

Виньи и хронологически, будучи намного младше Шатобриана и пятью годами моложе Ламартина, и содержанием своего творчества соединяет разные поколения романтиков, отцов и детей. Он воплотит нереализованные, но запрограммированные сюжеты старших: его книга «Судеб» последовательно разрушает идею благостного Бога – вначале в сюжетах Ветхого Завета, затем и Нового. Жестокость ветхозаветного и равнодушие новозаветного Бога становятся основой его концепции Всевышнего [9]. Его убеждение, зафиксированное в «Дневнике», – что в день Страшного суда должен осуществиться суд людей над Богом, а не Бога над людьми [10, с.47]. Дневниковые записи Виньи словно бы намеренно проясняют то, что в латентной форме существует у его предшественников. Величие безмолвия или, по крайней мере, неопределенность безмолвия ламартиновского Создателя у Виньи переходит в непроницаемое равнодушие и безразличие Творца. Именно у Виньи должна была осуществиться персонализация Христа как главное доказательство обвинения жестокого Бога. Это и произошло. Запись 1829 года свидетельствует о принципиальном противопоставлении Бога и Христа: «О Христе. – Человечество должно пасть на колени перед этой историей, потому что жертва – это то, что прекраснее всего в мире, и потому что Бог, который родился в яслях и умер на кресте, перешел границы величайших жертв» [10, с.42]. Раньше, в заметке 1824 года, Виньи обвиняет Творца в том, что тот сделал своей жертвой Землю и человека [10, с.25]. В романтизме Франции А. де Виньи первым соединил трагедию Христа и трагедию человека, показав первую как человеческую, вторую как равную по страданию божественной. В его «Судьбах» впервые возникает силуэт Христа в отчетливо программируемой перспективе. Поэма «Моисей» (1822), в которой герой молит Бога о смерти-избавлении, завершается словами:

«Bientôt le haut du mont sans Moïse. –
Il fut pleuré. – Marchant vers la terre promise,
Josué s'avavançait pensif et pâissant,
Car il était déjà l' élu du Tout-Puissant» [11, с. 15].

Плачущий Моисей и «задумчивый и бледный» Христос – оба «избранники Бога», названного не Créateur, Творец, а Tout-Puissant – Всемогуший. Эмоционально акцентированный контраст бессилия и мощи, страдания и равнодушия формируют драматический контекст. В нем соединены в единую картину разные этапы сакральной истории, Старый и Новый

Заветы. Скрепляющим символом, порождающим ассоциативный круг, становится гора, le mont.* Знаковый характер ее определен контекстом, в котором сопоставляются и уравниваются Синай и Масличный холм, le mont и Le Mont des Oliviers, мольба о смерти-отдыхе и Моление о чаше.

Сопоставление судеб смертного и Бога-сына появится и в незавершенном романе «Дафнэ», где рядом с распятием Христа Стелло видит фигуру Юлиана Отступника. Безрезультатная попытка Юлиана противостоять мрачной идеологии христианства, попытка восстановить политеизм, приведшая его к гибели, предстает как трагическая вариация темы «войны богов».** Думается, что именно Виньи первым намечает включение Христа в проблему «сыновей века», радикально очеловечивает образ, открывая особый аспект проблемы «отцы и дети».

Наиболее интересный период художественной интерпретации Христа – 1830-е – 40-е гг. Разнообразие толкований увязано тем не менее с кризисом «30-х», выразившемся в утрате веры, в смятении и неприкаянности поколения «детей», утративших моральные опоры и ориентиры.

В сборнике «Огонь и Пламя» («Feu et Flamme») поэт сенаклевского окружения Ф. О'Недди делает Христа идеологом самоубийства:

Va, que la mort soit ton refuge
A l'exemple du Redempteur,
Ose à la fois être juge,
La victime et l'exécuteur [13, с. 109].

«Высокий образец самоубийства» видит в смерти Христа и Жорж Санд [14, с. 96]. Отнюдь не литературная проблема самоубийства породила в литературе образы молодых самоубийц (Ролла, Чаттертон, Стенио), среди коротких помещен и Христос!

Самыми интересными в развитии темы в эти десятилетия будут Мюссе в его поэме «Ролла» (1833), романе «Исповедь сына века» (1836), Христос выдвинется в центр как герой в поэмах Виньи «Масличный холм» (1839) и Нерваля «Христос на Масличной горе» (1843).

Три поэта создают разных Христов.

У Мюссе тема Христа и в поэме, и в романе развивается внутри проблемы «детей века», «болезни века». Главным симптомом этой болезни стала утрата веры – в понимании более широком, нежели только религиозной. Безверие становится непреложным, но трагически воспринимаемым

* Шарль Балли выделяет как принципиальное понятие «ассоциативное поле» с «близкими и далекими» ассоциациями, возникающими вокруг слова в поэтической речи [12, с. 151].

** Тема «войны богов» в разнообразии романтических трансформаций может стать предметом специального исследования, которое прояснило бы один из глубинных культурных пластов, внутри которого вызревает смена образности. «L'Espoir en Dieu», «Rolla» Мюссе, цикл Нерваля «Химеры», помимо Шатобриана и Виньи, дают материал для размышлений.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

героем фактом. «Дитя» нуждается в вере, чтобы удержаться от моральной деградации, от падения в обстановке, располагающей к этому. В этом контексте и возникает диалог с XVIII веком, не прямолинейно осуждаемая, но лично-драматично окрашенная оценка вольтерьянства, либертинажа из-за причастности к ним, но не по природной расположенности, а по слабости, неспособности устоять в развращающей атмосфере эпохи. В этом контексте Христос и Вольтер составят странное, художественно-неожиданное противостояние / единство. Это контраст святости и сатанизма, но оба мертвы. «Ассоциативное поле» образности включает мотив Слова, вера в которое трагически утрачена («Je ne crois pas, o Christ! À ta parole sainte!» «.. sur nos croix d'ébène ton cadavre céleste en poussière est tombé!») [16, с. 8]. Христос воссоздан амбивалентностью чувств героя – обожанием и неверием. Формируется образ страдающего побежденного Христа, чье Слово забыто и «на наших черных крестах распалось в прах твое святое тело». У Мюссе более сильный образ, утверждающий окончательность смерти: не «тело», corps, а «труп», cadavre. Обращение к Вольтеру: «Dors-tu content, Voltaire?» (Довольный, спишь, Вольтер?) – обращение к победителю, которое усиливает интонацию отчаяния. В «Исповеди сына века» Христу приданы черты, сближающие его с «детьми века». Он – «бедный сын Божий, которого забыли», он так же нуждается в любви, как Октав, как «дети»: «Ты принял муку, чтобы тебя возлюбили» [15, с. 482].

Виньи* и Нерваль изберут один и тот же эпизод из Евангелия: Моление о чаше, ночь перед распятием в Гефсиманском саду. Однако, используя один сюжет в одном и том же жанре поэты по-разному расставляют акценты и создают неодинаковых Христов. Самая композиция поэмы Виньи с ее протяженностью, тремя обращениями Христа к Отцу, безмолвием небес не только воссоздает уже раньше воплощенный конфликт незаслуженного страдания и безучастности к нему Бога, но формирование стойка. Атмосферу безысходности, страха, смертной тоски Виньи передает разнообразными и точными приемами. Это и безответность вопрошаний Христа, и выразительная пластика образов (смена поз Христа – шагающего, останавливающегося, склоняющегося, простирающегося ниц, взирающего на небеса и т.д.), и колористика (оттенки сгущающейся темноты взрываются факелом в руке Иуды) и др.

Романтический пессимизм в образе Христа у Нерваля представлен иначе. Самый эпиграф к поэме, взятый из вставной новеллы в романе Жана-Поля «Зибенкэз», дает эмоциональный аккорд: «Бог умер! Небо пусто... Плачьте, дети, у вас нет больше отца!» Это другой, нежели у Виньи, Христос, – может быть, самый загадочный, самый далекий от Евангелия. Герой Мюссе не верит в «святое слово» (психологический оксюморон:

* Превосходный стилистический анализ поэмы Виньи выполнил Е. Эткинд [16, с. 66-74].

признание святости и неверие в нее); Христос Виньи открывает равнодушного в жестокости Отца; Христос Нерваля занят поисками истинного Слова, поисками своей идентичности, поиском Отца. На невероятной глубине в сюжете Нерваля ощущается связь христианского и эллинского начал. В Христе проступают черты Телемака: сын ищет отца, Сын ищет Отца. Очевидно, что каждый раз каждый из поэтов своими путями приходил к открытию человеческого в Христе, сопоставимого с реалиями личного и общечеловеческого существования. Закономерными окажутся и совпадения в архетипах Дома, Дороги, Сиротства образа Христа и земных героев романтических художников.

Цитированная литература

1. Лансон Г. История французской литературы. XVIII век. – С.-Петербург, 1899.
2. Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании. – М., 1911.
3. Анализ этапов эволюции восприятия французскими романтиками Вольтера и вольтерьянства представлен в книге: Billaz A. Les écrivains romantiques et Voltaire. – Lille, 1974.
4. Романтическое сознание и, в частности, феномен «народничества» в его диалектике, включившей конфликт «личность-толпа», блестяще анализирует А.В. Карельский («Революция социальная и революция романтическая» // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. II).
5. Парни Э. Война богов. – Л., 1970.
6. См. об этом: Madelin L'Histoire du Consulat et de l'Empire. – P., 1954. – Т.IV, а также: Манфред А.З. Наполеон Бонапарт. – М., 1972.
7. Эткинд Е.Г. Поэзия Эвариста Парни // Э. Парни. Война богов, указ.изд.
8. Мироненко Л.А. Художественный мир «личного романа»: от Шатобриана до Фромантена. – Донецк, 1999.
9. Анализ художественного своеобразия проблемы героя у Виньи содержится в кн.: Карельский А.В. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы. – М., 1990.
10. Vigny A. de. Journal d'un Poète. – P., 1882.
11. Vigny A. de. Poèmes antiques et modernes. Les Destinées. – P., 1987.
12. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. – М., 1995.
13. Цит по кн.: Bérence. Grandeur spirituelle du XIX^e s. français. – P., 1972.
14. G. Sand. Lettres d'un Voyageur. – P., 1964.
15. Эткинд Е.Г. Семинарий по французской стилистике. – Ч. II. – М.-Л., 1964.
16. Musset A. de. Oeuvres. – P., 1896.
17. Musset A. de. La Confession d'un enfant du siècle. – М., 1973.

Роздел 3. Поэтика и история литературы

Анотація

У статті аналізується еволюція художньої рецепції Біблії, зокрема євангельських сюжетів, пов'язаних з Ісусом Христом, в ліриці та прозі французьких романтиків – Шатобріана, Віньї, Нервала, Мюссе, О'Недді тощо.

Annotation

The article the evolution of literary reception of the Bible and Gospel motifs concerned with Jesus Christ in particular, in poetry and prose by the French romantics – Chateaubriand, Vigny, Nerval, Musset, O'Neddy, etc. is analysed.

Статья поступила в редакцию 28.03.01

Богиня Н.В.

«ЗВІР У ДЖУНГЛЯХ» ГЕНРІ ДЖЕЙМСА: АНАЛІЗ КРИТИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

ББК 83.3 (4Вел) 52

Повість «Звір у джунглях» (1903) відноситься до пізнього періоду творчості Генрі Джеймса, який відзначається свідомим новаторством. Занурення у свідомість людини, яка присвятила все своє життя передчуттю чогось незбагненого, що відрізняє її від інших людей, і лише на схилі днів усвідомившої, що це чекання і було її долею, припускає найрізноманітніші трактування. Нечітко сформульованим залишається і саме визначення творчого методу «пізнього» Джеймса.

Задум повісті виник у Г. Джеймса в 1901 році одночасно з романом «Посланці», про що свідчать записи у щоденнику письменника. Ф.Меттіссен, Ч.Хоффман вважають, що повість «Звір у джунглях» написано під безпосереднім впливом Готорна (зокрема його оповідання «Етан Бранд»). За думкою Л.Еделя, цей твір більш нагадує оповідання Гі де Мопасана «Прогулянка». В.Госць знаходить у цій повісті інтерпретації на тему Едіпа.

Вважається, що в повісті «Звір у джунглях», як і в романі «Посланці», домінує тема, яку найяскравіше характеризують слова головного героя «Посланців» Стрезера: «Live all you can; it's a mistake not to. It doesn't so much matter what you do in particular, so long as you have your life. If you haven't had that what have you had?» [1, с. 140] (Живіть у повну силу; жити інакше – помилка. Не так важливо, що саме ви робите за життя. Якщо у вас не було цього, що взагалі ви мали?) [Переклад наш. – Н.Б.]

Дослідники зазвичай ототожнюють всю складність змістів повісті «Звір у джунглях» з трагедією нереалізованих можливостей. Критики з захопленням вишукують автобіографічність підтексту і зв'язують стосунки

Марчера та Мей з долею самого Джеймса, його особистою драмою самотності, відзначаючи близькість цієї теми самому письменнику. Дійсно, тема втрачених можливостей часто з'являлася в творах Джеймса. Її мотиви вперше можна побачити в оповіданні «The Diary of a Man of Fifty» («Щоденник п'ятдесятирічного чоловіка») (1879); вона набуває зовсім іншого звучання в оповіданні «The Altar of the Dead» («Вівтар мерців») (1895), безумовно, присутня в романі «Посланці» і знаходить своє продовження в одному з останніх оповідань письменника «The Bench of Desolation» («Лава самотності») (1909). Але тлумачення тематики повісті «Звір у джунглях» тільки як «втрачені можливості» є, на наш погляд, надто поверховим. Ця повість значно глибша, більш масштабна. Вона, перш за все, про таємницю існування у проекції особистої долі «малої» людини.

Біографи вважають, що у житті Генрі Джеймса було дві жінки, які багато значили для нього, але стосунки з жодною з них не склалися за різними обставинами. Перша, кузина письменника Мінні Темпл, померла у 1870 році, коли письменник тільки розпочав свою творчу діяльність і, як сам Джеймс сказав своєму братові Вільяму, «Мінні пішла, наче метою її життя було штовхнути мене у великий світ» [2]. Через дев'ять років після смерті вона відродилася у вигляді Ізабелі Арчер, героїні роману «Портрет жінки», де їй було надано змогу реалізувати всі свої мрії та сподівання, які їй не судилося здійснити за життя.

Другою жінкою стала американська письменниця, шанувальниця таланту Джеймса, Констанс Фенімор Вулсон, з якою він познайомився в Європі у 1880 році. Письменник підтримував з нею дружні стосунки, вони інколи подорожували разом, часто зустрічалися в різних містах Європи. Вірогідно, Констанс пристрасно кохала Джеймса, а він намагався стримувати почуття. Л.Едель називає їх стосунки «дружба з розумними інтервалами» [3, с.10]. В січні 1894 Констанс захворіла на грип та померла. Джеймс дуже тяжко переживав її смерть, і ця подія не могла не відобразитися в його творчості: «...в боротьбі між чоловіком та жінкою у багатьох його (Джеймса) творах хтось обов'язково повинен померти. Обидва не здатні пережити пристрасть – а в цьому випадку (з Констанс) чи була це пристрасть? З його боку, звичайно, – ні, а з її – безсумнівно була» [3, с.322]. Відразу після смерті Констанс Фенімор Вулсон, Джеймс написав оповідання «Вівтар мерців».

Про відносини Г.Джеймса з жінками та відображення цих стосунків в його творчості було написано чимало, і точки зору на цей аспект життя письменника також різні. Не викликає сумніву лише те, що в особистому житті Джеймсу не щастило, і на схилі днів він залишився насамоті. Перше кохання письменника померло, коли йому виповнилося 27 років, а з іншими жінками він підтримував суто дружні стосунки. Можна сказати, що справжня пристрасть його минула, тому не дивно, що наприкінці життя,

Роздел 3. Поэтика и история литературы

коли людині притаманно підбивати підсумки, він це усвідомив і намагався проаналізувати (звідти й різне звучання цієї теми у різних творах.) І «Звір у джунглях» вважається найбільш автобіографічним з них, твором, у якому найповніше знайшли своє відображення всі переживання Джеймса. Дослідник Л.Едель стверджує «У всій його творчості немає твору, в якому було б стільки особистих переживань» [4, с.134]. Однак здається, що ці глибокі переживання не обмежуються відчуттям самотності, жалю про нездійснене кохання. Повість не лише про це, вона далеко не така однозначна. В ній Джеймс зобразив людину, що намагається пізнати та зрозуміти себе і свою долю. Неможливо спрощувати трактування твору письменника, базуючись лише на фактах його біографії. Як вірно помітив Л.В.Найтс у статті «Генрі Джеймс та ошуканий глядач», «Особисті мотиви в «Звірі у джунглях» були лише поштовхом, підґрунтям для народження чудового витвору мистецтва» [5, с.244].

У критиці, особливо фрейдського напрямку, існує інше трактування автобіографічності цієї повісті. Наприклад, Р.Роджерс у статті «Звір у Генрі Джеймсі» стверджує, що твори Г.Джеймса наповнені образом його матері. У повісті «Звір у джунглях», зокрема, стосунки Мей Бартрем та Джона Марчера – стосунки матері та сина, і тому їх одруження неможливе. «Марчер (Джеймс) – неповноцінна людина з тієї причини, що в нього нездорові стосунки з жінками» [5, с.259]. На наш погляд, думки подібного роду, яких існує багато навколо особистості Генрі Джеймса, навіяні модою на психоаналіз у західному літературознавстві.

Несподівану інтерпретацію повісті пропонує В.Р.Гоєць у монографії «Генрі Джеймс та темна безодня романтизму» [6]. Автор вважає, що особистий досвід алхімічно перетворюється в художніх творах письменника, і що його точку зору репрезентує не розщеплена центральна свідомість (Марчер), а «друга» свідомість (Мей). Автобіографізм Джеймса Гоєць порівнює з автобіографізмом Джойса в романах «Портрет митця у юнацтві» та «Уліс».

На думку дослідника, навіть у такому автобіографічному творі, як «Звір у джунглях», «...головний герой не дорівнює собі; його справжнє «я» завжди стає чимось відокремленим від нього» [6, с.159]. Критик вважає, що, незважаючи на автобіографічність, ця повість, як і багато інших творів Джеймса з автобіографічними рисами, презентує випадок, що трапився з іншим (somebody else's case). І цього «іншого», певно, можна ототожнювати з самим письменником. «Автобіографічний імпульс Джеймса виявляється в художньому творі тільки тоді, коли його персонаж повністю відокремлений від нього. Якщо Джеймс прагне знайти себе в своїй прозі, він може зробити це тільки використовуючи вже розщеплену свідомість» [6, с.165]. Далі дослідник приходять до думки, що це розщеплення притаманне автобіографізму Джеймса вірогідніше за все через його стосунки з братом Вільямом. На наш погляд, такі міркування цікаві тільки у зв'язку з

аналізом розповідного методу письменника. «Звір у джунглях» вважається автобіографічним твором, але розповідь найчастіше ведеться від III особи, іноді переходячи у «неособисто пряму мову» і внутрішній монолог. Певно, це пов'язано з тим, що основна загадка та тематичний центр повісті – свідомість головного героя, а розповідь від I особи нездатна виявити всі глибинні протиріччя цієї свідомості.

Повість «Звір у джунглях» – чудовий взірець пізнього стилю письменника, суперечки навколо якого не спляють до сьогодні. Як і раніше, одним з найбільш суперечних залишається питання творчого методу. Вітчизняні дослідники Т.Селітрін [7] та О.Анцифірова [8] вважають, що цей твір написаний у романтичній манері, і що пізній Джеймс – повернення до романтизму. О.Зверів називає повість символічною притчею, твором, в якому ще раз довів свої невичерпні можливості реалізм [9]. Ч.Хоффман розглядає «Звір у джунглях» як символічну фантазію [10, с.99]. Ф.Сміт називає повість спробою автора написати щось у жанрі психологічної фантазії [5, с.248]. Ф.Меттиссен, Л.Едель, Л.Пауерз, Л.Найтс та деякі інші зарубіжні дослідники вважають «Звір у джунглях» модерністським твором. У різноманітті цих визначень відображено складність твору, що не зводиться лише до одного художнього знаменника. Письменник перехідної епохи, міцно пов'язаний з традицією європейської культури, був «відкритий» і новим напрямком у культурі.

Одна з дискусійних проблем повісті – трактування головного героя Джона Марчера. Сам автор так характеризує свого героя: «Він дійсно був обраний і його наздогнала доля, яка полягала саме в тому, щоб бути людиною, з якою взагалі нічого не може трапитися» [5, с.242]. Цей образ – один із серії героїв, яких сам Джеймс назвав «бідолашні чуйні джентльмени» (poor sensitive gentlemen).

Більшість вітчизняних літературознавців вбачають в образі Марчера свідому критику на «безособовість свого сучасника, людини без стержню, сутність якого виявляється у його промовах та мріях, в капітуляції перед обставинами» [7, с.102]. До подібного висновку приходять і американська дослідниця Е.Хенсон, яка вважає, що Марчер обирає роль спостерігача вистави життя. Він живе незрозумілим майбутнім, позбавляючи сучасність тих цінностей, які воно може принести [11]. Але в поле зору цих дослідників не потрапляє новаторський підхід письменника до вивчення внутрішнього світу герою – увага Джеймса до зображення екстремального стану людської душі перед обличчям таємниці долі. «Стан» та «таємниця», муками досягнення якої переймається Марчер, і складають ядро поетики повісті.

Дослідник Д.Кернер у статті «Нотатки про «Звіра у джунглях» пропонує деконструкцію тексту у Джеймса. На його думку, Мей Бартрем – це галюцинація, вона не існує в реальності: «...признаючи, що Мей – це не

Роздел 3. Поэтика и история литературы

людина, а ілюзія, читачеві не треба думати про те, що вона жінка, з якою він (Марчер) міг би одружитися» [5, с.251]. Вірогідно, Мей таки не можна назвати галюцинацією чи ілюзією, вона, на відміну від звіра у джунглях, набагато реальніша, хоча її і не подано «зсередини» (у внутрішніх монологіях, психологічних характеристиках). У трактовці Д.Кернера приваблює спроба дослідника відійти від традиційної інтерпретації Мей як непоміченого великого кохання Марчера і подивитися на цю героїню зовсім з іншого боку. Справедливою є також думка Д.Кернера про те, що у підґрунті характеру Джона Марчера знаходиться самоошукання: «Марчер візьме на віру будь-яку фантазію про себе, яка допоможе йому скрити той факт, що він боїться жити» [5, с.250]. Цікаво автор трактує також ім'я головної героїні (May is may-be) [5, с.251].

Американський дослідник Е.Вагенкнехт вважає, що герою скоріше бракує розуміння ситуації, а не добрих намірів, і його егоїзм співіснує з наївністю, що робить його невинним, Марчер – «...порожня людина, до якої література з часів Джеймса виявила таку зацікавленість та втіленням якої Хемінгуей назвав «Нада» [12, с.148]». Зверів дещо розширює трактовку цього образу і вважає, що «Драма героя повісті Джона Марчера – пряме передбачення драм безмежної самотності та вимушеного людського розмежування на «безплідній землі» буржуазної цивілізації – тих драм, про які, кожний по-своєму, незабаром стануть розмовляти деякі найвидатніші західні письменники ХХ сторіччя» [9, с.19].

Але нам здається, що цей образ набагато складніший. Український дослідник М.Анастасьєв зауважив, що «Звір у хаші» – розгорнутий етюд про страждання художника, який надзвичайно прагне, але все ніяк не може пробитися до істинності, тож туга і холод, що оселилися в його душі справляють мертвотний вплив на все оточення» [13, с.109]. За винятком останнього зауваження про «хблод, що справляє мертвотний вплив на все оточення», з яким можна посперечатися, думка дослідника здається вірною. Марчер – дуже складний образ, в ньому Джеймс акцентує не самотність, а психологічний стан жаху, вагання перед невизначеністю долі. Джон Марчер живе напруженим внутрішнім життям, і зовнішній світ його мало турбує. Яскравий, різноманітний світ свідомості Марчера – ось що перш за все цікавить Джеймса-митця і дає безмежні можливості для експериментів. З цієї точки зору здається вірною думка Дж.Крафта про те, що «...життя будь-якої людини в значній мірі визначається особливостями її свідомості, що робить неможливим судити про життя індивіда за визначеними умовами» [11, с. 95]. Це твердження красномовно доводить інший, менш відомий, вислів головного герою «Посланців» Стрезера:

«The affair – I mean the affair of life – couldn't, no doubt, have been different for me; for it's at the best a tin mould, either fluted and embossed, with ornamental excrescences, or else smooth and dreadfully plain, into which,

helpless jelly, one's consciousness is poured – so that one «takes» the form, as the great cook says, and is more or less compactly held by it: one lives in fine as one can» [1, с.140]. (Ця подія – я маю на увазі життя – у мене не мала змоги відбуватися інакше; оскільки життя у своїй сутності – олов'яна форма, яка може бути вичурно рельєфною з ліпними візерунками чи рівною та жакливо непривабливою, в яку, безпорадне желе, залита наша свідомість, таким чином вона, як говорять визначні кухарі, «приймає» форму, яка більш-менш точно її підтримує) [Переклад наш. – Н.Б.].

Таким чином, можна сказати, що Марчер наповнив форму свого життя так, як він того бажав, і він жив, але його життя деякою мірою відрізнялося від життя інших людей. І ставлення Джеймса до свого героя також неоднозначне. З одного боку, він усвідомлює визначені межі свідомості Марчера і, іронічно виявляючи цю обмеженість, малює крах, який зазнає герой. Але, з іншого боку, автор намагається показати, що і таке життя являє цінність. В обмеженому просторі своєї свідомості Марчер, як і Мей, створює СВОЄ життя.

Розглядаючи стилістичні особливості повісті «Звір у джунглях», необхідно ще раз наголосити, що цей твір належить до пізнього етапу творчості Генрі Джеймса, який Ф.Меттісен влучно назвав «основна фаза». Більш того, це один з найуспішніших вірців пізнього стилю Джеймса в малій прозі. Повість ніби-то вводить читача у світ свідомості героя. Джеймс прагне передати в точній словесній формі минливі, ледь відчутні відтінки та переливи думки і настрою героя. Як наслідок, з'являється ускладнений, багатослівний стиль з нагромадженням синтаксичних конструкцій, численними натяками, які розраховані на виникнення в уяві читача складних миттєвих асоціацій. Вступаючи у своєрідну гру з читачем, автор часто балансує на межі, яка відокремлює пряме значення слова від іронічного чи переносного. Речення, що побудовані в такому стилі, необхідно перечитувати декілька разів, постійно повертатися назад та перечитувати попередні речення, щоб не втратити тонку низку смислових асоціацій, створених автором, зрозуміти, а скоріше, відчути, що приховується за черговим багатозначним безособовим займенником. Дуже влучно охарактеризував пізній стиль Генрі Джеймса Г.Грін і, хоча ця характеристика стосується автобіографій письменника, здається, що вона дуже точно визначає пізній стиль письменника взагалі: «Їх написано ускладненою мовою та стилем, краса яких нагадує красу пізніх картин Тернера. Ці книги так само проникненні повітрям та світлом: треба довгий час вдивлятися в них, щоб у саяві фарб розрізнити нечіткі контури предметів» [14, с.357].

Вищезгадані особливості пізнього стилю письменника значною мірою ускладнюють стилістичний аналіз його творів та їх переклад, що напевно і

Раздел 3. Поэтика и история литературы

є однією з причин малої кількості перекладів пізніх творів Генрі Джеймса, виданих у нашій державі.

Цитована література

1. James H. The Ambassadors. – L., 1994.
2. Edel L. Henry James . The Untried Years. – L., 1953.
3. Edel L. Henry James. The Middle Years. – L., 1963.
4. Edel L. Henry James. The Master. – N.Y., 1972.
5. Henry James. Seven Stories and Studies. Ed. by E.Stone. – N.Y., 1961.
6. .Goetz W.R. Henry James and the Darkest Abyss of Romance. – L, 1986.
7. Селитрина Т.Л. Генри Джеймс и проблемы английского романа 1880 – 1890 гг. – Свердловск, 1989.
8. Анцыферова О.Ю. Повести и рассказы Генри Джеймса: от истоков к свершениям. – Иваново, 1998.
9. Зверев А.А. С двух берегов Атлантики // Генри Джеймс. Повести и рассказы. – Л., 1983.
- 10.Hoffman Ch.G. The Short Novels of Henry James. – N.Y., 1954.
- 11.Twentieth Century Interpretations of «The Turn of the Screw» and other Tales. Ed. By J.P.Tompkins. – N.Y., 1970.
- 12.Wagenknecht E. The Tales of Henry James. – N.Y., 1984.
13. Анастасьев М. Другий Генрі Джеймс // Вікно в світ, №4, 1999.
- 14.Грин Г. Мир Генри Джеймса //Грин Г. Путешествия без карты. М., 1989.

Аннотация

Статья посвящена анализу критических интерпретаций и оценок одного из самых дискуссионных произведений Генри Джеймса – повести «Зверь в джунглях» – в отечественном и англо-американском литературоведении.

Annotation

The article deals with the analysis of epy critical interpretations given to one of the most controversial works by Henry James – novella «The Beast in the Jungle» in epy native and foreign literary criticism.

Статья поступила в редакцию 20.02.01

Гончаренко Э.П.

**ИЗ ИСТОРИИ ВОСПРИЯТИЯ «УЛИССА»:
РОМАН ДЖОЙСА И ЧИТАТЕЛИ**

ББК Ш43

Литература об «Улиссе» огромна и вмещает в себя всю мыслимую гамму оценок (от неприятия и хулы до признания его великим романом XX века), интерпретаций, литературоведческих подходов и процедур (от первых критических описаний, от подсказанных самим Джойсом трактовок «Улисса» как воплощения «мифологического метода» до постструктуралистских и деконструктивистских прочтений). Уже есть и объёмная критическая антология [1], и ряд обзорных работ, в которых выделены этапы освоения «Улисса» критикой. С.С.Хоружий в своей книге 1994 года «Улисс в русском зеркале» предлагает убедительный анализ отношения к Джойсу в советской России и в 1920-30 гг., и в 1950-70 гг. – именно анализ, а не просто обзор: причины неприятия Джойса, враждебность джойсовского метода «социалистическому реализму», мнимые различия между поношением и «разоблачением» Джойса со стороны Карла Радека и «спокойным» академизмом А.Старцева, и наконец, перелом, наступивший в нашей джойсиане в 1980-е гг. – всё это выявлено лаконично, но по существу исчерпывающе. Ещё более ценный вклад в отечественную литературу о Джойсе – анализ соотношения творчества Джойса с исканиями не только русских художников, но и философов: темы «Джойс и Андрей Белый», «Джойс и Эйзенштейн», «Джойс и М.Бахтин» впервые раскрыты С.С.Хоружим не только убедительно, но и творчески перспективно.

Казалось бы, в критической джойсиане «всё уже сказано». Тем не менее верно утверждение одного из современных критиков: хотя роль Джойса в формировании романа XX века сегодня невозможно отрицать, «точное определение природы его вклада в литературу всё ещё открыто для обсуждения и споров» [2, с.44].

В этих «обсуждениях и спорах» наметилась своя классика: работы Р.Эллманна, Г.Левина, Х.Кеннера. После бесконечных «бинарных оппозиций» критических споров 1950-1980-х гг. (таких, как: «Улисс – роман или не роман? персонажи «Улисса» – характеры или разрушение характеров?») читатель, желающий понять «Улисса», всё чаще возвращается к этим классическим прочтениям как наиболее сбалансированным, видящим реальную диалектическую сложность предмета изучения, которая «бинарным» выбором исчерпана быть не может.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

Менее всего освещённым аспектом и в самих джойсовских трудах, и в перечисленных нами их обзорах остаётся читательское восприятие «Улисса». Мы имеем в виду отнюдь не противопоставление так называемых «рядовых» и «нерядовых» читателей. Ведь и критик, и учёный литературовед, если речь идёт о классическом соотношении писателя и его аудитории, это прежде всего читатели. Джойс поры «Улисса» – ещё наследник этого классического отношения: он пишет для читателя, а не для критика, сколько бы ни шутил о том, что задал профессорам работу на 50 лет вперёд; пишет для того, чтобы быть прочитанным, т.е. чтобы сотворённый им мир был воссоздан в чьём-то воспринимающем сознании. Между тем «Улисс» – наверное, впервые в истории литературы, – создаёт ситуацию, когда это может оказаться невозможным; а далее, в «Финнегане», эта ситуация ещё обострится. Возможно ли чтение «Улисса» – непосредственное, приносящее эстетическое наслаждение вне комментариев и истолкований? Этот вопрос, в сущности, встал с первого момента появления «Улисса» перед публикой.

Очень часто в реакции первых критиков 1922 г. – сквозь все обвинения, возмущение порнографией и «грязью», – просматривается одно: это невозможно прочитать. Это ощущение объединяет заурядных обозревателей и – выдающихся людей своего времени, взявшихся за «Улисса». Обозреватель «Quarterly Review» писал в октябре 1922 г.: «В целом эту книгу никогда нельзя будет прочитать. ... Это литературный большевизм. Это экспериментальное, анти-конвенциональное, анти-христианское, хаотичное, совершенно безнравственное произведение» [1, с.207]. Знаменательно, как часто верные ощущения приводят критиков к неверным оценкам; верно, что «Улисс» являет непривычную меру новизны («экспериментирования») и разрушение всяческих условностей (естественна ощущаемая критиком связь морали и эстетики) – но неверен общий отрицательный итог, возникающий из-за того, что читательские ожидания знакомого и привычного нарушены.

Обвинения же в безнравственности исторически связаны с полемикой, которую вёл другой знаменитый ирландец, Оскар Уайльд, по поводу «Портрета Дориана Грея». На наш взгляд, «портрет» Стивена Дедала связан с «портретом» Дориана Грея скорее контрастно, чем преемственно. Уайльд, начав в предисловии с гордого утверждения, что прекрасное совершенно независимо от морали, к финалу благополучно приводит свой роман к отождествлению зла с уродством и с гибелью красоты. Джойс же не морализует, не расставляет над своими героями знаки добра или зла; но он остаётся в пределах классической ситуации, когда читателю, чтобы верно воспринять созданное писателем, нужны моральные ориентиры: без них не «прочитываются» в герое черты хорошего или дурного (или их противоречивой смеси), не «прочитываются» ни трагедия, ни комедия, ни юмор, ни ирония, ни их гротескно-лирический сплав. Другое дело, что Джойс не предлагает читателю для их распознавания никаких вспомогательных-разъяснительных средств. Из-за этого отсутствия ошибка процитированного

выше рецензента воспроизводилась не раз, и особенно советскими критиками; и симпатичный и близкий автору герой, Блум, воспринимался как сатира на ненавистного художнику буржуа.

Известный литератор Джон Миддлтон Мерри, не прибегая к гиперболам, писал примерно то же: «Улисс» – это слишком много всего; книга слишком большая, её трудно читать, трудно достать, – как никакую другую когда-либо написанную книгу» [1, 195].

Метафору о «большевизме» на свой лад повторил Герберт Уэллс: когда он отложил книгу, закончив чтение, у него было чувство, что он только что подавил революцию. У него то же впечатление: все когда-либо написанные книги написаны для чтения, эта же – для «революции». «Две трети книги невозможно понять», «Улисс – это хаос», «непроницаемая темнота» [1, с.192, 199, 197]. Итог подводит именитый критик Холбрук Джексон: «Всё, что никогда не делалось или никогда не упоминалось» (имеется в виду, в настоящей, поддающейся чтению книге), «делается и говорится Джойсом» [1, с.198].

Но вот к «Улиссу» приблизился необычный читатель. В 1930 г. в Германии была переведена книга С.Гилберта о Джойсе; написать предисловие к ней попросили выдающегося психолога Карла Густава Юнга. Не только друзьями Джойса тогда, но даже создателем «биографии века» Р.Эллманом это предисловие было воспринято как демонстрация полного непонимания: психиатр может говорить о шизофрении, но литература ему недоступна [3, с.628]. Предисловие отклонили, несмотря на возражения Джойса, желавшего его опубликовать. В 1932 г. Юнг пересмотрел своё эссе, опубликовал его отдельно, послав Джойсу почтительное, но бескомпромиссное письмо, где, в частности сказано: «Улисс» оказался исключительно крепким орешком, он побудил мой разум не только к совершенно необычным усилиям, но и к довольно экстравагантным странствиям (с точки зрения учёного). Ваша книга в целом задала мне бесконечное количество проблем, и я размышлял над ней больше трёх лет, прежде чем мне удалось проникнуть в неё... Я, наверное, никогда не пойму наверняка, доставила ли она мне наслаждение, потому что она потребовала слишком большого напряжения нервов и серого вещества ... не могу не признаться всему миру, как мне было скучно, как я ворчал и восхищался. ...[вот] что «Улисс» сделал с вполне уравновешенным психологом» [3, с.629].

Итак, при всей вежливости, выражена и даже подчеркнута та же проблема: «Улисс» – не книга для читателей. Может быть, это книга для критиков, для учёных, для эрудитов, но перед читателем она ставит непреодолимые трудности. В эссе Юнга развёрнута та же проблематика.

Юнг начинает с различия между Одиссеем Гомера (которого он в других своих работах относит к архетипу «трикстера», т.е. деятельного хитреца, «ловкача») и Улиссом Джойса: последний – не что иное, как пассивный восприни-

Раздел 3. Поэтика и история литературы

мающий орган, регистрирующее сознание, на которое обрушивается «водопад» физического мира, отражаемый им «с фотографической точностью». Здесь обращает на себя внимание формулировка «фотографичности» потока жизни в романе, которая будет повторена затем многими критиками.

Мы можем заметить, что поражает Юнга, так сказать, напряжение между обыкновенностью рядового дня, когда «ничего не происходит» и – колоссальностью описанного в книге потока жизни. Это как бы единая гигантская сентенция, не имеющая конца. «Возможно, она имеет отношение к сущности [жизни], но уж наверняка отражает десятки тысяч фасеток существования и сотни тысяч их цветовых оттенков» [4, с.55].

Это определение в его английском звучании – multifaceted reality – стало классическим, цитируемым местом в англо-американской джойсиане, иногда без указания источника. Видимо, Юнгу всё же (т.е. несмотря на насмешки Элмманна) удаётся схватить своеобразие рассматриваемой книги и выразить его с большой силой. На наших глазах не-читатель («скучно», «не мог дочитать» и т.д.) превращается в читателя, может быть, даже в Читателя (с большой буквы). Закрывающая фраза: «Я уже прекрасно справляюсь с чтением «Улисса», вперёд!» [4, с.79]. «Вот что делает «Улисс» с уравновешенным психологом» [4, с.79].

По мнению Элмманна, статья Юнга «обнаруживает мало понимания текста» и «содержит такие необоснованные инсинуации, как то, что книгу можно читать задом наперёд» [3, с.628]. Издатель Дэниел Броди, заказавший Юнгу статью, в интервью, данном Р.Элмманну в 1954 г., сообщил, что Джойс направил ему телеграмму: «Niedrigerhangen», т.е. «Повесьте пониже» [3, с.628, 802]. Элмманн комментирует это так: «Опубликуйте, чтобы высмеять». Выдающийся биограф не находит в работе Юнга ничего, кроме смешных глупостей. Но Джойс здесь с умыслом цитирует известную историческую фразу Фридриха Великого, «который, заметив критикующий его плакат, попросил повесить его пониже, чтобы всем было лучше видно» [4, с.79]. Джойс всегда был склонен публиковать отрицательную критику в свой адрес – не только в рекламных целях. И здесь, кроме чувства непонятости и обиды («Такое впечатление, что он прочитал книгу от корки до корки, ни разу не улыбнувшись», сказал Джойс [3, с.628], находивший в своём романе много смешного), было, на наш взгляд, и нечто противоположное: понимание глубинного созвучия текста Юнга со своим замыслом, которое, независимо от оценки на уровне рассудка, всегда дорого художнику.

А разве не было такого созвучия в рассуждении, так осмеянном Элмманном? Вот это место полностью: «Невероятная многогранность Джойсова стиля приводит к монотонности и гипнотическому эффекту. Ничто не повернуто к читателю, всё обращено к нему спиной... Книга уводит вверх и прочь, сама недовольная собою, ироничная, сардоническая, ядовитая, грустная, отчаянная и горькая. ...Пока не вмешается сон-доброжелатель и

не положит конец этому энергетическому грабежу. Добравшись до страницы 135, ...я впал в глубокое забытие. Когда я очнулся..., моё предположение приобрело такую ясность, что я начал читать книгу в обратном направлении. Этот способ оказался ничуть не хуже, чем обычный; книгу можно читать задом наперёд, поскольку у неё нет ни начала, ни конца, ни верха, ни низа. Всё могло произойти и после. Любой разговор вы можете с равным удовольствием прочесть задом наперёд...» [4, с.57].

Как мы видим, Юнг всё-таки реагирует на своеобразный смех Джойса, замечая «ироничное и сардоническое»; он проявляет чуткость к стилю в тонком замечании, что многогранность смыкается с монотонностью. Действительно, многочисленные стилизации, пародии, имитации, торможения и замедления «потока», – всё это Джойсу было необходимо не только из-за его отношения к самоценности слова и стиля, но и для создания особого смыслового и эмоционального ритма – «гипнотического», по слову Юнга, или, как он объясняет далее, чередующего «внешнее» и «внутреннее», образы, скоординированные с действительностью, и образы, почерпнутые из «своего внутреннего», «лежащего позади сознания», «имеющего бессознательный источник» [4, с.86].

Далее, наше внимание должно привлечь сочетание формулировок «забытое», «очнулся» и «моё предположение подтвердилось». Предположение это заключалось в том, что Джойс сознательно отключает рационалистическое, рассудочное мышление и высвобождает глубинные слои психики, «коллективное бессознательное». Художественное мышление Джойса – это «периферическое мышление со строгим запретом мозговой активности и подчинением её процессу перцепции» [4, с.57]. Поэтому восхищаются подвиги Джойса в области восприятия: «то, что он ест, видит, слышит, ощущает на вкус и запах ... просто поразительно» [4, с.57]. При этом и внешний, и внутренний мир одинаково известны художнику, одинаково даны в восприятии. «Объективные персонажи дублинских улиц окутаны гирляндами субъективных ассоциаций. Объективное и субъективное, внешнее и внутреннее, так многократно переплетаются», что в итоге, несмотря на отчётливость образов, трудно понять, имеем ли мы дело с физическим или с внутренним, субъективным миром [4, с.58]. Юнг применяет здесь термин французских психологов «понижение уровня ментальности» («*abaissement du niveau mental*») [4, с.83], говорит о «сонном» мышлении с его богатством и глубиной, о мышлении как бы совершаемом всеми чувствующими органами человека – не только глазами, но кожей, почками, кровью, перекликаясь в этом со Стюартом Гилбертом, которому, как известно, подсказал эту идею сам Джойс. И в трактовке психолога эта идея соответствия каждому эпизоду «Улисса» какого-либо внутреннего органа человека утрачивает тот характер надуманности или даже джойсовского розыгрыша, который видят в ней многие критики; мир, воспринимаемый всем

Раздел 3. Поэтика и история литературы

«нутром» человека – вместо привычного «мозгового» восприятия – так можно суммировать юнговскую концепцию творчества Джойса.

«Чтение от конца к началу» или с любого места, которое предлагает Юнг, тоже не кажется нам просто «инсинуацией». Ведь Юнг как бы подсказал эту идею самому Джойсу. «Поминки по Финнегану», которые тогда печатались отдельными главами под условным названием «Вещь в работе» («Work in progress»), получили в конце концов именно такое оформление: «Финнеган» завершается полуфразой, продолжением которой является начало книги, образуя кольцо, и её действительно можно читать от конца к началу и с любого места в любом направлении. Впрочем, и Джойс, наверное, кусками «Вещи в работе» подсказал это прочтение Юнгу: действительно, Юнг видит «Улисса» уже немного сквозь «Финнегана». Больше того, идея книги, которую можно читать в любом порядке и с любого места, вошла в постмодернизм и осуществилась по меньшей мере в двух крупных, если не этапных, то во всяком случае выдающихся произведениях. Это «Бледное пламя» Владимира Набокова, роман, построенный как предисловие к поэме, сам текст поэмы и во много раз превышающий его комментарий к поэме, причём в предисловии даётся рекомендация начинать именно с комментария и от него идти к поэме. И это ставший литературной сенсацией «Хазарский словарь» Милорада Павича (1984), в котором можно начинать и двигаться в любом направлении не только с каждой из трёх частей, но и с любой словарной статьи. Немаловажная цель художников при этом – именно активизация читателей и чтения, возможность комбинаторики, получения читателем путём собственного со-творчества новых вариантов «модели для сборки» (вспомним кстати это название романа Хулио Кортасара «62. Модель для сборки», преследовавшего в 1968 году ту же цель).

Таким образом, удивительно не то, что Ричарду Эллману в 1954 году эта мысль Юнга казалась страшной ошибкой, а то, что и последующее развитие литературы не убедило его.

Феномен «Улисса» Юнг называет «отделением сознания» – отделением от чувств, оценок-утверждений, даже от самого субъекта, носителя сознания. Оно, «как луна», равно освещает и без всяких чувств наблюдает всё в мире. Это «гротескная объективность» [4, с.63], потому что нормальный человек наблюдает неотчуждённо, он вовлечён эмоционально, нравственно в то, что видит. И на протяжении всей статьи видно читательское колебание Юнга: он то склонен сближать всё это, по своей профессии, с шизофренией, то, потрясённый силой этой «объективности», приходит к выводу о каком-то новом, не всем доступном душевном здравии Джойса и даже о его чувствах, страдании и горечи. Примирить эти свои противоречия он смог, увидев в этом изображение Джойсом «коллективного бессознательного современной психики», «манифестацию нашего времени» [4, с.63].

Как и многие критики этого периода, Юнг считает художественную оптику Джойса «фотокамерой», с равнодушием самой природы фиксирующей то, что есть: «он воспроизводит поток сознания, не утруждаясь профильтровать его ни логически, ни этически», – соглашается он с немецким критиком Курциусом [4, с.83]. Но, в отличие от многих критиков-современников, он видит, что этот поток сознания не может быть натуралистически отождествлён с тем или другим персонажем как носителем этого сознания, и задаётся вопросом: чьё же это сознание, кто Улисс?

И он открывает, так сказать, «непринадлежность» этого сознания никакому натуралистически изображённому человеку. Это и есть «отделённое сознание». Другими словами, из работы Юнга «вычитывается» мысль, что Джойс создаёт образ сознания как такового, сознания в его отношении к бытию, чего никто ещё не делал. Это и есть Улисс романа, с его странствиями и возвращениями. Перспективность этой мысли – в её отрыве и от плоских натуралистических, и от натянутых символистских трактовок (роман решительно не символистский, показывает Юнг).

Таким образом, мы хотели вернуть Юнга, забытого современными исследователями Джойса, в научно-критическую джойсиану, чего он заслуживает уже потому, что некоторые его идеи – и прежде всего, решение вопроса, «кто Улисс», – плодотворно сказались на современном джойсоведении (вспомним, например, трактовку вопросов о потоке сознания, о «рас-сказчике», об образе Улисса у С.Хоружего).

Юнг несколько раз возвращается к вопросу о «сатанизме» или «люциферичности» творчества Джойса, и особенно «Улисса» – вопросу, который в наши дни и в нашей стране обрёл новую научную актуальность (в книге С.С.Хоружего «Улисс» в русском зеркале). Возвращается, чтобы прийти к решительному опровержению этой концепции. «Улисс» – человеческий документ [подчёркнуто Юнгом – Э.Г.] нашего времени, который, что особенно важно, содержит секрет. Он освобождает от духовных оков, и его холодность замораживает всякую сентиментальность, и даже обычные чувства, до мозга костей. Но этим его полезные свойства не исчерпываются. Утверждение, что дьявол способствовал созданию книги, ... вряд ли можно считать правдоподобной гипотезой. В произведении есть жизнь, а жизнь никогда не может состоять исключительно из зла и деструкции» [4, с.69]. Как мы видим, для Юнга традиционный тип чувствительности – это «духовные оковы», и в этом он сближается с целым рядом писателей и философов конца XIX – первых десятилетий XX в., от Ницше до Александра Блока и Ортеги-и-Гассета, увидевших кризис гуманизма XIX в. и освобождение от него нового искусства («дегуманизацию» искусства, в терминах Ортеги-и-Гассета). Ортега и его единомышленники считают, что новое искусство воплощает девиз «Не плакать, не возмущаться, но понимать» [5,

Раздел 3. Поэтика и история литературы

с.236], что (ради преодоления склонности «человека массы» к первым двум из этих действий и его неумения понимать) искусство способно превратиться «целиком в нечеловеческую деятельность, ... в надчувствование, в вид творческой астрономии» [5, с.555]. И одним из способов преодолеть «человеческое, слишком человеческое» (слова Ницше), сентиментальность «слёз и возмущения» Ортега считает «супрареализм», «рассматривание жизни через лупу», «как это делали Пруст и Джойс» [5, с.245].

Через 7 лет после трактата Ортеги (1925 года) Юнг приходит к выводу, что Джойс воюет против «гипертрофии чувств, и особенно ложных чувств», что бесчувственность «Улисса» – результат сентиментальности эпохи, его породившей. «Мы вовлечены в сентиментальную мистификацию невероятных масштабов. Подумайте только о плачевной роли общественных сентиментов во время войны! Вспомните наш так называемый гуманизм!» [4, с.69]. Несомненно, это голос читателя джойсовской «Цирцеи» и читателя, который достиг того, что Ортега называл «радостью понимания».

Как психиатр, Юнг понимает символ как условно-знаковое обозначение содержания, которое иным способом зафиксировано быть не может. Это – понимание профессионала, видевшего рождение символов в творчестве людей, мучимых своим «внутренним» и невозможностью его ясного выражения. Понимание это не расходится с литературоведческим, но нам важно, что это свидетельство читателя с большим опытом соотнесения психики и форм художественного выражения. И свидетельство это гласит: «Улисс» – роман решительно не символический. Его персонажи – не символы, а архетипы, «вечные фигуры духовных и телесных людей» [4, с.70]. «...Если нечто «символично», то это значит, что человек обожествляет свою скрытую недостижимую природу и отчаянно пытается поймать в сети слов тайну, которая ускользает от него. Что бы это ни было – то ли тайна материального мира, то ли духовного – он должен ... проникнуть сквозь многоцветную завесу...», чтобы добыть «скрытое золото». «Улисс» же «холодно взирает на нас из глубин космоса, подобно Луне» [4, с.70], – снова у Юнга параллель с «астрономичностью» и «холодностью» ортеговской концепции нового искусства. Таков, по мнению Ортеги, и Пруст: «его не интересуют ни руки, ни вообще телесность, а только фауна и флора внутреннего мира. Он утверждает новые расстояния по отношению к человеческим чувствам, ломая сложившуюся традицию монументального изображения» [5, с.180], – последнее обозначает, что укрупнённого, подробного изображения на первом плане, «монументализации» удостоены здесь мелкие детали, незначительное, а не общепризнанно-великое. Но таков и Джойс» [5, с.245].

Чтобы обозначить новизну модернизма, Ортега, не называя самого писателя, использует джойсовский образ: новое искусство – это бегство от прежних представлений о «реальности», и чтобы осуществить его, «нужно быть «Улиссом» наоборот», который «освобождается от своей повседневно-

ной Пенелопы» [5, с.235]. Ибо суперреальность «Улисса» Джойса – это не копирование «натуры».

Это понял и красноречиво выразил Юнг, когда, с одной стороны, сосредоточенно рассматривает «тысячи фасеток жизни», изображённые Джойсом, а с другой, видит гигантский образ Улисса-сознания, чьё плавание – и в повседневность, и вглубь истории, и на Итаку, в «дом» и в «ночь» чувственного тепла, и прочь от них, в «день» ясного видения. Юнгу удалось создать читательский образ романа, именно образ его целого, а не только отдельных аспектов. И думается, что Джойс оценил это, и вовсе не в насмешку попросил «повесить пониже» его эссе.

Двое из выдающихся читателей «Улисса» заложили основы двух направлений в джойсоведческой критике. Это Эзра Паунд, открывший и поддерживавший Джойса и в до-улиссовский период, и Томас Стернс Элиот. Выдающиеся поэты, столь творчески близкие, придерживались совершенно противоположных взглядов на эту книгу Джойса. Для Паунда это роман и даже «супер-роман» («a super-novel» [6, с.197]), роман, полный живых характеров и живой жизни; отличающийся выразительностью и точностью стиля: «Его персонажи не только говорят на своём собственном языке, они думают на своём собственном языке» [6, с.195]. Что же касается гомеровских параллелей, то это лишь приём, помогавший ему писать, «его личное дело, строительные леса, средство создания конструкции, оправданное результатом и подлежащее оправданию только в связи с ним» («justified by the result, and justifiable by it only») [7, с.197].

Элиот откликнулся на роман статьёй «Улисс, порядок и миф» (1923), в которой провозгласил Джойса создателем «мифологического метода» в литературе. Правда, ему приходится признать, что этот метод уже был применён Иейтсом, «первым современником, который его осознал» [7, с.177]. Но всё же именно у Джойса он имеет «значение научного открытия. Никто никогда ранее не строил роман на таком фундаменте». Для Элиота термин «роман» применительно к «Улиссу» теряет свой привычный смысл. «Если это не роман, то просто потому, что роман – форма, которая больше не будет работать («which will no longer serve»). Применяя миф, манипулируя постоянными параллелями между современностью и античностью, мистер Джойс открыл способ контролировать, придать порядок, форму и значение той огромной панораме пустоты и анархии, которой является современная история. Он сделал шаг к тому, чтобы сделать современный мир возможным для искусства... Вместо повествовательного метода, мы можем теперь применять мифологический метод» [7, с.177-178]. Для Элиота не только роман Джойса – антироман, но и стиль его – «антистиль» [3, с.357]: само разнообразие применённых им стилей приводит к этому.

Раздел 3. Поэтика и история литературы

Роман, ориентированный на жизнь (Паунд), – и антироман, мифологическая символическая система, превозносящая форму ради самой формы (Элиот), – таковы заданные обоими поэтами термины, в которых будут в дальнейшем развиваться критические дискуссии.

На стороне Паунда – Валери Ларбо, французский поэт, романист и критик. Он писал Джойсу, что «Улисс» – произведение такое же великое, доступное для восприятия и человеческое, как книги Рабле. Насколько можно судить, это первое сопоставление Джойса и Рабле, также установившее традицию. Для Ларбо это сопоставление не противоречит утверждению, что «Улисс» – настоящий роман, и критик стремится установить прежде всего то, что делает его романом, а именно: все 18 эпизодов «Улисса» составляют единство – их объединяют главные герои, локус (Дублин), время – один день, 16 июня 1904 г.; их объединяет и применение внутреннего монолога, т.е. непосредственной, от первого лица, передачи мыслей героя его собственным языком и регистрации в этих мыслях внешних событий, окружения, разговоров, чувств и ощущений. Для Ларбо так понятый внутренний монолог – способ более широкого введения жизни в роман, а не психологической изоляции героя. Вот почему в «Улиссе» «иллюзия жизни, развёртывающейся действительности... так полна» [1, с.529], и это делает книгу подлинным романом. Автор статьи замечает и выделяет «человечность персонажей». По мнению Ларбо, они, как настоящие живые люди, сочетают в себе достоинства и недостатки, порочность и величие. Вот почему в романе нет «распущенности». «Джойс хотел продемонстрировать моральную, интеллектуальную и физическую цельность человека, и это заставило его найти в сфере морали место для половых инстинктов, различных их проявлений и извращений; а в сфере психологии – для половых органов и их функций... В его книге проявления полового инстинкта занимают места не более и не менее и им придаётся значения не более и не менее, чем таким чувствам, как сострадание и любознательность...» [1, с.259-262; с.226-227]. И термин «внутренний монолог» (*monologue interieur*), и мысль о его роли в романе были подсказаны Ларбо самим Джойсом, но он же одновременно обратил внимание критика и на мифологические параллели и соответствия. Поэтому неудивительно, что на стороне Элиота в первую очередь оказывается сам Джойс, снабдивший и «Улисса», и своих друзей пояснениями мифологических и всех прочих соответствий (символика частей тела, цвета и т.д.). Из этих пояснений и прямой инспирации со стороны Джойса родилась первая книга о нём, написанная Стюартом Гилбертом (1930). Из этой книги, постоянно опирающейся на схемы, которыми Джойс снабдил автора, как и Ларбо и Линати, «Улисс» вырисовывается не как роман, а как гигантская символично-стилистическая система систем, построенная на сложной сети символов. Впрочем, вскоре Джойс даёт советы и помогает художнику Фрэнку Баджену, написавшему книгу «Джеймс

Джойс и создание «Улисса» (1934), представляющей «Улисса» как комический роман о дублинце Блуме, а не о современном Одиссее.

В 50-70-е гг. линию Паунда или Элиота подхватило второе поколение джойсоведов: Ричард Эллманн наследует Элиоту и Гилберту в книге «Улисс на Лиффи» (1972), Хью Кеннер – Паунду и Баджену в «Дублинском Джойсе» (1956) и «Голосах Джойса» (1978).

Таким образом, Джойс «читал» свою книгу обоими кажущимися противоположными способами. Это отразилось в терминах, которыми Джойс определял жанр «Улисса»: сначала «роман»; затем, с середины 1918 г., он перестаёт называть его романом; «эпос», «энциклопедия»; затем, на шутливом итальянском, «проклятуший романище», и наконец, просто «книга»; и по мере того, как центр тяжести книги перемещается с изображения персонажей на стилистические эксперименты, Джойс даёт понять, что книга выходит за пределы существующих стандартов, как по содержанию, так и по форме, и что смысл её существования – в особой работе с языком.

Поэтому следует согласиться с современным исследователем: логический вывод из того факта, что Джойс всё время привлекает внимание Ларбо и других своих собеседников и корреспондентов к двум различным и независимо друг от друга существующим аспектам книги, – это то, что книга «аллотропна», т.е. существует одновременно по меньшей мере в двух, отчётливо различных, формах: она – сама «квинтэссенция романа» и в то же время «экстравагантный, перенасыщенный символами антироман», «зеркало жизни» и «зеркало языка».

Здесь естественно возникает вопрос: как же отнеслись к этому «роману-антироману» сами создатели романа XX века? Ответ на этот вопрос будет являться предметом дальнейшего рассмотрения.

Цитированная литература

1. James Joyce. The Critical Heritage / Ed. by Robert H. Deming. – L., 1970. – Vol. I.
2. Orr J. The Making of the 20th – century Novel. – L., 1987.
3. Ellmann R. James Joyce. – N.Y., 1982.
4. Юнг К.Г. Монолог «Улисса» // Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. – Киев, 1996.
5. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М., 1991.
6. Pound E. Paris Letter // Pound / Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pounds Essays on Joyce. – L., 1968.
7. Eliot T.S. Ulysses, Order, and Myth // Selected Prose of T.S. Eliot. – Ed. by F. Kermode. – L., 1975.

Роздел 3. Поэтика и история литературы

Анотація

У статті розглядається читачьке сприйняття «Улісса», яке є найменш висвітленим і в зарубіжних, і у вітчизняних оглядах. Виділено дискусійні проблеми і пропонується їх можливе вирішення. Вперше у вітчизняному літературознавстві представлено аналіз інтерпретації роману «Улісс» видатним психологом К.Г.Юнгом, який вдало поєднав професійний підхід фахівця-психолога із поглядом «непідготовленого» читача. У статті розглянуто точки зору видатних сучасників Джойса (Т.С.Еліота та Е.Паунда), протилежні за інтерпретацією жанрової природи джойсівського тексту, які започаткували провідну проблематику і полеміку у величезній джойсіані ХХ ст.

Annotation

The paper deals with the analysis of 'Ulysses' interpretation made by the distinguished psychologist K.Yung who combines successfully the professional approach with 'unprepared' reader point of view for the first time in native literary Criticism.

Статья поступила в редакцию 26.02.01

РАЗДЕЛ 4. ДИСКУССИИ

Гиршман М.М.

РИТОРИЧЕСКАЯ КОНСТРУКЦИЯ-ДЕКОНСТРУКЦИЯ ИЛИ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ?

ББК Ш*43

Вопрос, поставленный в заглавии этой заметки, отражает одно из фундаментальных противостояний в современном литературоведении: в понимании его предмета – литературного произведения, в формировании различных литературоведческих языков, адекватно «именующих» свой предмет. Одна из самых четко выраженных позиций в этом противостоянии представлена работами Поля де Мана и его последователей не только в том литературоведческом направлении Иельской школы, которое он возглавлял, но и за пределами этой школы. П.де Ман решительно отказывался считать литературность хоть в какой-то степени эстетической категорией и утверждал принципиальную приоритетность для литературного произведения риторической, а не эстетической функции языка, т.к. в литературе «отношение между словом и вещью имеет не феноменологический, а конвенциональный характер». И касается это, с точки зрения П.де Мана, не только литературы, но и других видов искусства: «...мы должны признать необходимость не-перцептивного лингвистического компонента даже в живописи и музыке и учиться именно *читать* картины, а не *вообразать* значения» [1, с.13].

С другой стороны, теория художественной целостности и тот подход, который я стремился реализовать в своих работах, исходит из представления о произведении художественной литературы как эстетическом проявлении целостности человеческого бытия и, не отрицая, конечно, «лингвистического компонента», утверждает эстетическую доминанту в литературном произведении как особом целом и в его лингвистическом компоненте, в частности. Для прояснения современной литературоведческой ситуации важно, на мой взгляд, осмыслить не только сами по себе расхождения этих подходов, но и их базовые основания в представлениях о том, что такое литературное произведение по своей сути, каковы его смыслообразующие центры и бытийные позиции.

Для такого осмысления плодотворный материал представляют случаи прямых полемических схождений представителей разных направлений в анализе и интерпретации одного и того же произведения. Потому я и решил откликнуться на недавно появившуюся статью молодого Санкт-Петербургского исследователя А.Щербенка «Цель времен и риторика прозрения»: автор с самого начала говорит о том, что он опирается на идеи

П. де Мана и стремится конкретизировать их, обращаясь к рассказу А.П.Чехова «Студент»; при этом он полемизирует с различными его анализами и интерпретациями: Л.Цилевича, В.Шмида и моими.

Суть подхода, который вслед за П. де Маном реализует А.Щербенок, состоит, по его словам, «в систематическом отказе идентифицировать силу литературы с какой-либо концепцией воплощенного значения, принимать что-либо в универсуме языка за прозрачное для непосредственной интуиции, в конечном счете природное» [2, с.80]. Чеховские тексты, по мнению автора статьи, «представляют собой наиболее чистый пример самодеконструирующихся повествований», т.к. Чехов «работает с уже устоявшимися поэтическими смыслообразующими моделями, не впадая, однако, в искушение отождествить какую-нибудь из них с реальностью» [2, с.81]. В этом определении реальность мыслится, во-первых, как нечто единственное, в конечном счете природное, а во-вторых, как нечто существующее не внутри произведения, а только вне его, – внутри же произведения внешней по отношению к нему природе противопоставляется «непрерывный текстуальный процесс».

Понятно, что в такой системе координат эстетическая реальность либо вообще не существует, либо оказывается недопустимой натурализацией, одновременно и отождествлением, и – в силу невозможности такого отождествления – смещением природы и слова. А одним из критериев обнаружения той единственной реальности, о которой идет речь в статье А.Щербенка, может быть, например, заключение о том, насколько «мысли героя о правде и красоте в финале совпадают с мыслями самого Чехова» [2, с.81]. В этой логике «сам Чехов» – единственная реальность биографической личности, конструирующей или деконструирующей определенные, вне произведения находящиеся и в произведении передающиеся, выражающиеся или обозначающиеся значения-смыслы. В иной же системе координат, которая может быть этому противопоставлена не логически, а онтологически, «сам Чехов» – творец эстетической реальности, преобразующей и реальность мыслей и чувств биографического А.П.Чехова, и реальность его физического, социально-психологического, культурного существования, и все то, что М.М.Бахтин называл «действительностью познания» и «действительностью поступка» [3, с.27].

Интересно заметить, что борьба с «натурализацией» при отказе от эстетической реальности порождает иную «натурализацию»: вместе с монополией риторической функции появляется своеобразная натурализация авторского слова: вводная конструкция в финале рассказа: «ему было только 22 года» – рассматривается А.Щербенком как «прямое слово автора» [2, с.82]. В иной же логике, – а точнее опять-таки не логике, а онтологии, – возможность существования прямого слова автора-творца эстетической реальности по крайней мере проблематична: автор – творец

всех образов: и того, о ком рассказывается, и того, кто рассказывает, и того, к кому этот рассказ обращен. А «ему было только 22 года» – это слова сотворенного автором, чеховского повествователя, соединяющего в своей позиции рассказ «в тоне и духе героя» и рассказ о герое.

Обращусь теперь непосредственно к полемике А.Щербенка с моей интерпретацией «Студента», в частности, финального ритмического синтеза и особой «гармонической стройности» рассказа: «Каков же статус этого финального синтеза? С точки зрения Гиршмана, он является выражением авторского хода мысли. Если на фабульном уровне мы наблюдаем повтор, а прозрение студента, вполне возможно, имеет временный характер, то на авторском уровне иллюзорность прозрения преодолевается. Ритмическая организация оказывается выражением «собственного глубинного хода жизни» – идеи, которая в данном случае больше человека – ее носителя, Ивана Великопольского. Нетрудно заметить, что такой неожиданный прорыв на уровень авторской истины становится возможным только благодаря приданию ритмической гармонии, звуковой красоте абсолютного первичного статуса, что предполагает, в свою очередь, отказ от последовательно семиотического понимания языка, т.е. рассмотрения его как системы знаков и обозначений, а не как установленного набора смыслов. Если же мы вспоминаем, что благодаря этому как раз и доказывается абсолютный характер «правды и красоты, направлявших человеческую жизнь», то порочный круг станет очевиден: чтобы рассуждения исследователя были правильными, мы сначала должны согласиться с его выводами» [2, с.85-86].

В этой полемике предмет обсуждения одновременно и совпадает («ритмическая гармония», «звуковая красота»), и в то же время радикально различается: ведь я говорю не о логике взаимосвязи текста и внешней по отношению к нему реальности и не об «авторском ходе мысли», а о внутренне присущей произведению творчески осуществляемой им реальности перехода слов о правде и красоте в красоту, существующую в слове. И это в системе координат того литературоведческого направления, которое я пытаюсь развивать, – не «установленный набор смыслов», а эстетическая реальность красоты, ничего вне себя не обозначающей, но только здесь, в мире произведения существующей и являющей союз истины и блага. Красота являет полноту бытия непредсказуемого, но содержащего смыслообразующую перспективу, которая включает в себя и иллюзорные прозрения, и реальные изменения.

Пусть сближение звука и смысла, как пишет П. де Ман, и его слова приводит А.Щербенок в своей статье, – «это эффект, который достигается языком, но не несет никаких субстанциональных связей с чем-то находящимся по ту сторону языка. Это всего лишь троп, не связанный с природой мира» [2, с.86]. Но я-то говорю о связях с тем миром, который находится не по ту и

по эту сторону языка, а в нем самом, в языке, в полноте его поэтического осуществления. Но язык при этом, конечно же, не сводится на «систему знаков и обозначений», а предстает как онтологическое основание бытия-общения: он существует между человеком и миром, человеком и человеком, осуществляя их встречу, взаимосвязь и объединяющее взаимодействие.

В эстетической реальности мира, являющейся в слове и представляющей собою творчество в языке, не может быть, с моей точки зрения, тропа, не связанного с природой этого мира, как не может и демонстрироваться условность единства «правды, добра и красоты», о чем пишет А.Щербенок, резюмируя полемику с моей интерпретацией «Студента»:

«В нашем случае существенно, что эстетика, основанная на кратилизме знака, проблематизируется *внутри* самого чеховского рассказа. Метонимически соединяя в одном предложении ритмическую гармоничность с эксплицитной вербализацией ее оснований, поставленных к тому же под вопрос словом «казалось», чеховский текст демонстрирует условность единства «правды, добра и красоты» и тем самым деконструирует метафизическую предпосылку о естественности, природной укорененности основанной на этом единстве эстетики» [2, с.86].

Центр расхождения здесь – абсолютный, первичный статус красоты, из чего я, действительно, исхожу: звуковая и любая иная красота в истинной сути своей принципиально не сводится на любую – в том числе и речевую – внешнюю выразительность и являет собою единство, союз блага и истины: в свете их согласия или разногласия определяются различные, конкретные и относительные осуществления красоты со знаком плюс и со знаком минус (как прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного и т.п.). И «единство правды, добра и красоты» является настолько же безусловным, насколько безусловно существует и воспринимается красота чеховского рассказа. Другое дело, что союз правды и добра являет именно и только красота, эстетическая реальность, которая не только не требует, но и не допускает утилитарного признания себя за действительность природы.

Союз правды и добра в красоте одновременно и является несомненным, и проблематизируется, но не «внутри чеховского рассказа», а на границе эстетической завершенности и незавершенного события «действительного единства бытия-жизни» (М.М.Бахтин). И это проблематизация не разных обозначений единственной природной реальности, это проблема отношения разных реальностей, их бытия-общения друг с другом. Глубинное единство бытия – необходимое и неизбежное множество осуществляющих его реальностей, возможных и действительных «миров» – единственность личности, в которой множественное может быть или не быть, стать или не стать осмысленным и единым (но не единственным), – такова система координат персоналистско-диалогической онтологии литературного произведения как бытия-общения. И эта система координат может быть прояснена, как я пытался по-

казать, в со-противопоставлении с отвергающей эстетическую реальность и онтологический подход к литературному произведению риторической поэтикой П.де Мана и его последователей.

Утверждая, что «метафора цепи времен, которая возникает в сознании героя, действительно занимает центральное положение в структуре произведения», А.Щербенок связывает это исключительно с «риторическим эффектом», так что демонстрируется «зависимость трансцендентальной истины от системы языка», а «само соединение буквального и фигурального является здесь следствием языковой игры, независимой от интенции какого-либо из субъектов повествования» и «конец рассказа, где героем овладевают чувства, санкционированные именно этой метафорой, эмблематически выражает зависимость самой личной интенции от неподконтрольного субъекту дискурса»[с.90].

Несомненно, в «Студенте», как и в любом художественном произведении, есть риторика построения изображающего события рассказа и артикулированная именно в этом рассказе «риторика прозрения». Но столь же несомненно, с точки зрения иной системы координат, что это не может быть исчерпывающей характеристикой формы произведения искусства слова. Эту иную систему координат представляют, например, слова Г.Гердера о том, что «Шекспирова драма во всех ее частностях, во всех особенностях сценической структуры, характеристики, языка и ритма подчинена единому закону, и этот единственный закон ее есть именно закон Шекспирова мира». Приведя именно эти слова Г.Гердера, Вяч.Ив.Иванов в своей статье «Мысли о поэзии» сформулировал следующее обобщение: «Очевидно стало, что форма в поэзии не то, что форма в риторике, не «украшение речи», но сама жизнь и душа произведения» [4, с.229].

Жизнь и душа произведения – это и есть поэтическая, эстетическая реальность. Она являет и обращает к каждому воспринимающему все происходящее в рассказе как несомненное, в ней и только в ней (эстетической реальности) существующее. Несомненным становится и то, что герою только «казалось»: несомненно и *то*, что казалось, и то, что *казалось*, и в целом эстетическая кажимость – явление сущности.

Такое явление мира в слове невозможно без творчества в языке, т.е. опять-таки без активной взаимообращенности дискурса, в самом деле неподконтрольного никакому отдельно взятому субъекту, и автора, тоже полностью неподконтрольного дискурсу, а творчески обращающего «языковую игру» в словесно-эстетическую реальность. Только это «языковая игра» всерьез, т.к. становящаяся эстетической реальностью «возможность непосредственного душевного движения навстречу другой душе и чужой правде, – по словам Н.Д.Тамарченко, – оборачивается причастностью к той мировой силе, которая противостоит смерти» [5, с.51].

Сила эта – не потусторонняя языку, позволяющему «предпочсть речь войне» [6, с.153], и она хотя и не определяется односторонне и исключительно «системой языка», но, безусловно, актуализирует необходимую встречу личности и языка перед лицом альтернативы, сформулированной О.Розенштоком-Хюсси: «Мы найдем либо общий язык, либо общую погибель» [7, с.13]. Поиски союза эстетики и риторики на путях преодоления и эстетических утопий, и абсолютизации риторических эффектов таят в себе, на мой взгляд, неутопическую надежду на возможности прояснения сущности и существования искусства слова как общего языка человечества.

Цитированная литература

1. Поль де Ман. Борьба с теорией // Новое литературное обозрение. – 1995. – №2.
2. Щербенок А. Цепь времен и риторика прозрения // Парадигмы. Сборник работ молодых ученых. – Тверь, 2000.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
4. Иванов Вяч.Ив. Родное и вселенское. – М., 1994.
5. Тamarченко Н.Д. Усилие воскресения // Литературное произведение: слово и бытие. – Донецк, 1997.
6. Левинас Э. Время и другой. Гуманизм другого человека. – СПб, 1998.
7. Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. – М., 1994.

Статья поступила в редакцию 28.03.01

РАЗДЕЛ 5. МЕТОДИКА

Старагина И.П.

АДРЕСОВАННОСТЬ И ЗАВЕРШЕННОСТЬ ПИСЬМЕННОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНИКА

ББК 81.2 Р-922

С77

Теория речевых жанров М.М.Бахтина [1, с.250-296] дает возможность поставить вопрос о письменной речи детей как о *вторичном* высказывании, строящемся на основе цепочки *первичных*. При этом под первичными высказываниями понимаются те высказывания, которые возникают реально в ситуации непосредственного общения, т.е. «здесь и сейчас» (бытовой диалог с родителями или друзьями, игровой диалог со сверстниками, учебный диалог с одноклассниками). Вторичные высказывания – это высказывания, построенные «рассказчиком», который в прошлом был участником или свидетелем той ситуации общения, о которой идет речь. Позицию рассказчика можно определить через «внеаходимость» и «избыток авторского видения», что проявляется в создании смыслового контекста самой ситуации непосредственного общения. Среди вторичных высказываний в речи младшего школьника можно выделить сказки, рассказы (т.е. сочинения-повествования) или публицистические эссе, доказательства (т.е. сочинения-рассуждения), или словарные статьи (т.е. сочинения-описания). При этом вторичное высказывание рассматривается как единица речевого общения, психологическими характеристиками которого являются *адресованность и завершенность*.

В связи со всем вышесказанным возникает вопрос: что именно во вторичном высказывании можно рассматривать как проявление адресованности и завершенности. Еще в 40-е годы Д.Б.Эльконин [2] обратился к исследованию речи младших школьников с целью понять письменную речь как особый способ общения и становления мысли, ему важно было выделить именно *психологические характеристики письменной речи*. Важнейшей такой характеристикой Д.Б.Эльконин назвал *обращенность (адресованность)* речи. По утверждению исследователя, письменная речь находится в зависимости от того, формируется ли у ребенка *способность ориентироваться на воображаемого читателя, на воображаемую ситуацию общения*. Адресованность высказывания Д.Б.Эльконин связывал с наличием стремления у детей обязательно указать в письме того, к кому обращаются с речью (иногда все письмо этим у детей и ограничивалось).

Однако адресованность, как следует из теории речевых жанров М.М.Бахтина, есть более сложное явление. Об адресованности нужно говорить как об обозначении автором в собственной речи известной для участников общения стороны предмета высказывания (т.е. обозначение того, что «узнаваемо» собеседниками); при этом важно отметить, что автор, как правило, стремится удержать единый для собеседников опыт взаимодействия с этим предметом. Другими словами, адресованность высказывания предполагает учет автором высказывания общего «понимательного» контекста для собеседников.

Кроме того, как следует из теории речевых жанров М.М.Бахтина, адресованность высказывания является не единственным его психологическим признаком. Другим таким признаком М.М.Бахтин называет *завершенность* высказывания. Завершенность высказывания предполагает, во-первых, обозначение того, что говорящий ожидает в ответ (в зависимости от этого говорящий избирает тот или иной речевой жанр – например, приказ или просьбу). Во-вторых, завершенность связана с тем, удалось ли говорящему обозначить другое (по отношению к удержанному адресованностью) видение предмета высказывания, которое, по мнению автора, не очевидно с позиции его собеседника, но все-таки при определенном обоюдном усилии может быть ему доступно. Отношение известного, узнаваемого собеседником (адресованность) к принципиально новому, но потенциально доступному, определяет предметно-смысловое содержание высказывания (завершенность): больше или меньше нельзя было сказать, находясь в этой ситуации, исходя из этой точки зрения, общаясь с этим собеседником.

Следует сказать, что Д.Б.Эльконин в своем исследовании отмечал, что «сознательное отношение к своему письменному высказыванию, его логичность и понятность возможны лишь при наличии ориентировки на читателя, которая в письменной речи заменяет ориентировку на слушателя, обязательно имеющуюся во всяком устном высказывании» [2, с.49]. Это высказывание полностью согласуется с утверждением М.М.Бахтина: «Строя свое высказывание, я стараюсь его активно определить; с другой же стороны, я стараюсь его предвосхитить, и этот предвосхищающий ответ в свою очередь оказывает активное воздействие на мое высказывание (я парирую возражения, которые предвижу, прибегаю ко всякого рода оговоркам и т.п.). Говоря, я всегда учитываю апперцептивный фон восприятия моей речи адресатом: насколько он осведомлен в ситуации, обладает ли он специальными знаниями данной культурной области общения, его взгляды и убеждения, его предубеждения (с нашей точки зрения), его симпатии и антипатии -- ведь все это будет определять активное ответное понимание им моего высказывания» [1, с.291].

Опираясь на такое понимание адресованности и завершенности речи, попытаемся прояснить, могут ли дети удерживать адресованность и за-

вершенность первичных высказываний в письменной речи, и что именно в письменных высказываниях будет об этом свидетельствовать. Рассмотрим сначала вопрос об адресованности и завершенности письменных высказываний-повествований.

Для прояснения данного вопроса учащимся 9 – 12 лет было предложено следующее задание:

Прочитай диалог.

- Кто в хоромах, кто в высоких живет? (1)*
- Я муха-шумиха. (2)*
- Я комар-пискун. (3)*
- Я из-за угла хмыстень. (4)*
- Я на воде балагжа. (5)*
- А ты кто? (6)*
- Я на поле свертень. (7)*
- Иди к нам жить. (8)*

Теперь представь, что реплики этого диалога произносят герои мультфильма, который ты сейчас смотришь по телевизору. Постарайся представить все, что может происходить в это время на экране, и запиши весь эпизод.

Анализ детских работ был нацелен на выявление средств адресованности и завершенности первичных высказываний (реплики персонажей или *текст*) во вторичном высказывании (письменное высказывание ребенка, или *текст в контексте*). Было установлено, что адресованность и завершенность первичных высказываний могут проявляться в создаваемом (реконструируемом) автором контексте. Автор вторичного высказывания обрамляет речь персонажей этим контекстом и, тем самым, создает для читателя ситуацию причастности к событию, т.е. строит определенное понимание происходящего.

В контексте может содержаться характеристика условий предложенной речевой ситуации (где? когда?), возможно указание внешних особенностей персонажей (кто? какой? сколько?), каких-либо объектов (что? какой? сколько?), включенных в ситуацию, а также описание существенных и выразительных действий персонажей, их жестов, мимики (что делает? как?), отражающих отношения между высказываниями, т.е. реакцию персонажа на то, что он услышал, понял из высказывания, адресованного ему.

Приведем примеры детских работ:

Работа №1.

На пригорке распрекрасный дворец. С золотыми куполами, с разноцветными шарами, с разноцветными флагами. Вдруг вдали показалась фигурка. Это идет-бредет сверчок, пилика на скрипочке. Устал. Видит – дворец, он скорей к нему и громко так говорит:

Раздел 5. Методика

– Кто в хоромах, кто в высоких живет?
 – Я муха-шумиха, – нежным голоском ответило чудное создание с прозрачными крылышками, мелькнувшее в окошке.
 – Я комар-пискун, – пропищал другой голосок, и в окне сначала появился длинный хоботок, а потом и его хозяин.
 – Я из-за угла хмыстень, – быстро выглянула в окно серая мышка.
 – Я на воде балагжа, – успела квакнуть зеленоволосая красавица и сразу скрылась за занавесками.
 – А ты кто? – спросил комар, все время рассматривавший сверчка.
 – Я на поле свертень, – ответил тот и с надеждой заиграл на скрипочке.
 На звуки музыки все жильцы дворца сгрудились у окошка и заслушались. Потом переглянулись между собой и хором сказали:
 – Иди к нам жить.

Работа №2.

Дело было утром. Прибежал кузнечик к хоромам и спросил тоненьким голосом:

– Кто в хоромах, кто в высоких живет?

Ставни хоромов открылись и оттуда высунулась муха и сказала:

– Я муха-шумиха.

Потом открылась еще половина ставень и от них послышалось:

– Я комар-пискун.

– Я из-за угла хмыстень.

А дальше открылась самая большая ставня и оттуда высунулась огромная зеленая жаба и сказала:

– Я на воде балагжа! – сказала жаба и спросила – А ты кто?

Кузнечик засомневался и сказал:

– Я на поле свертень.

Жаба тоже задумалась и сказала:

– Иди к нам жить! – и открыла дверь.

Проанализируем предложенные детские работы с позиции выделенных особенностей контекста:

Контекст	Детская работа №1	Детская работа №2
Условия речевой ситуации	...на пригорке рас- прекрасный дворец... ...вдали... ...в окошке... ...за занавесками... ...на звуки музыки...	...дело было утром... ...прибежал кузнечик к хоромам... ...ставни хоромов открылись...

Литературоведческий сборник

Персонажи и их внешние особенности	...серая мышка... ...зеленоволосая кра- савица... ...чудное создание... ...нежный голосок... ...прозрачные кры- лышки... ...длинный хоботок...	...муха... ...огромная зеленая жаба... ...кузнечик... тонень- ким голосом...
Объекты и их внеш- ние особенности	...с золотыми купо- лами... ...распрекрасный дворец... ...с разноцветными флагами... ...с разноцветными шарами...	...самая большая ставня...
Действия персона- жей, отражающие отношения между высказываниями	...идет-бредет, пили- кая на скрипочке... ...громко говорит... ...быстро выглянула... ...успела квакнуть... ...сразу скрылась... ...с надеждой заи- грал... ...хором сказали...	...спросил... ...сказала... ...засомневался и спросил... ...задумалась и сказа- ла...

Приведенные детские работы отличаются не только лексическими средствами. Важно отметить, что в обеих детских работах сохранены все заданные первичные высказывания. Что же касается отношений между первичными высказываниями (вопрос (1) – ответы (2-5) – вопрос (6) – ответ (7) – призыв (8)), в обеих работах они удержаны, но по-разному индивидуализированы авторами. В первой работе обнаруживается следующее авторское видение речевой ситуации:

- вопрос с надеждой найти приют для отдыха (1);
- доброжелательные ответы (2-5);
- вопрос с явным недоверием: не принесет ли незнакомец неприятностей (6);
- ответ-мольба о помощи (7);
- доброжелательное, доверчивое приглашение жить вместе (8).

Во второй работе явно обнаруживается иное понимание ситуации, но автор не всегда доносит до читателя свое видение:

- вопрос (1), однако причина его возникновения из контекста непонятна;
- доброжелательные ответы (2-5);
- вопрос (6), но из контекста нельзя установить, что заставило персонажа его задать;
- ответ с сомнением (7), однако из контекста непонятно, почему персонаж именно засомневался, ведь он же сам «спровоцировал» прозвучавший в его адрес вопрос;
- приглашение-обдуманное решение (8).

Проведенный анализ средств овнешнения отношений между высказываниями в обеих работах показывает, что в каждой из них проявляется «адресованность», так как из контекста понятно, кто к кому обращается с речью. Но в первой работе обнаруживается индивидуализированное видение речевой ситуации, с которым читатель может соглашаться или спорить, а во второй – формальное, никак не «цепляющее» читателя. Читателю нечего возражать и не с чем соглашаться, так как остается непонятным, почему так, а не иначе развивалась речевая ситуация. Отмеченные отличия позволяют говорить о смысловой «завершенности» письменного высказывания в первом случае.

Исходя из всего вышесказанного, можно выделить разные уровни возможностей детей в построении «вторичных» высказываний.

1 уровень характеризуется наличием «адресованности» первичных высказываний и смысловой их «завершенности» (детская работа №1).

2 уровень – выявляет адресованные высказывания, некоторые из которых завершены в смысловом отношении, а некоторые формально (детская работа №2).

3 уровень – возможны либо адресованные первичные высказывания, завершенность которых представлена формально, либо возможна и смысловая завершенность, но в сочетании с незавершенными первичными высказываниями (т.е. их отношения к другим высказываниям в цепи высказываний не определены автором).

Примером может служить следующая работа:

Дело было вечером в не очень поздний час. Муха –шумиха, комар-пискун и все-все кто жил в хоромах пили на веранде чай, и тут кто-то позвонил и сказал так звонко:

- Кто в хоромах, кто в высоких живет?
- Я муха-шумиха.

Ответила жужжа она.

- Я комар-пискун.

Ответил писклявым голосом он.

Литературоведческий сборник

– Я из-за угла хмысть.
Ответил пасовским голосом он.
– Я на воде балагжа.
Ответил тихо он.
– А ты кто?
Спросили все.
– Я на поле свертень.
– Иди к нам жить.
Сказали все.
И стали все дружить
И пить чай.

4 уровень – возможны адресованные и завершенные формально высказывания в сочетании с неадресованными или незавершенными высказываниями; в работах детей часто предпринимается попытка ввести «начало» или «конец» предложенной ситуации общения при полном отсутствии анализа отношений между высказываниями в рамках самого события общения.

Примером может служить следующая работа:

В сказочном королевстве стоит прекрасный замок. В нем живет муха-шумиха. Она в бальном платье, в короне, с хвостиками, в туфлях, ждет гостей. Тут идет знатный принц комар-пискун. В белой рубашке, в черных брюках, в черном пиджаке, с бабочкой, с длинными усиками.

– Тук-тук-тук.
– Кто, кто идет,
в мою дверь стучит?
– Это я комар-пискун.
А ты кто?
– А я принцесса муха-шумиха.
Иди ко мне на бал.

Тут идет болотная жаба. Зеленая, в шляпке.

– Тук-тук-тук.
– Кто, кто идет, в мою дверь стучит?
– Это я, жаба.
А вы кто?

– Я муха-шумиха. Я комар-пискун. Иди к нам на бал.

Тут идет, хмыкает, хрюкает старый барон-кабан. Лохматый, в костюме, в шляпе с пером, еле идет.

– Тук-тук-тук.
– Кто, кто идет, в мою дверь стучит?
– Это хрю я, хрю-хрю. Кабан. Знатный хрю барон, хрю-хрю.
А вы хрю-хрю кто?

– Я муха-шумиха, я комар-пискун, а я болотная жаба. Иди к нам на бал.

Тут идет заяц. В серой рубашке и в шляпе с желтой полоской.

– Тук-тук-тук.

– Кто, кто идет, в мою дверь стучит?

– Это я, заяц из царства полей. А вы кто?

– Я муха-шумиха, я комар-пискун, я болотная лягушка, я хрю кабан.

Иди к нам жить.

5 уровень – отсутствие адресованности и завершенности первичных высказываний, т.е. отсутствие каких-либо отношений между высказываниями.

Примером может служить следующая детская работа:

– Кто в хоромах живет

Муха должна подойти и спросить кто там а затем за ней комар-пискун и сказать Я из-за угла хмыстень, Я на воде балагжа А ты кто? Должен спросить. Я на поле свертень. Иди к нам жить.

Все вышесказанное позволяет сделать некоторые выводы:

1. Детские письменные высказывания-повествования могут быть проанализированы с позиции проявления в них адресованности и завершенности.

2. Адресованность и завершенность вторичного высказывания-повествования зависит от адресованности и завершенности первичных высказываний, на базе которых оно построено.

3. Адресованность и завершенность первичного высказывания во вторичном зависит от умения ребенка реконструировать невербальный контекст первичного высказывания и фиксировать его вербальными средствами.

4. Адресованность высказывания может проявляться через обозначение в контексте условий речевой ситуации, персонажей, их характерных особенностей внешности и поведения, т.е. всего того, что позволяет читателю представить, т.е. «увидеть» и «узнать», как один из потенциальных участников общения обращает внимание другого потенциального участника общения на свое высказывание.

5. Завершенность высказывания может проявляться через поведенческие реакции одного персонажа на высказывания другого, при этом эти реакции могут быть как стандартные, формальные (например, спросил – ответил, позвал – откликнулся и т.д.), так и индивидуализированные, наполненные авторским видением (например, спросил с надеждой – ответил и закрыл дверь).

Использованная литература

1. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
2. Эльконин Д.Б. Развитие устной и письменной речи учащихся. – М., 1998.

Анотація

Металінгвістичний аналіз висловлювання, за М.М.Бахтіним, надає можливість розглядати письмове висловлювання як одиницю спілкування, характерними рисами якої, на відміну від лінгвістичних одиниць (слово, словосполучення, речення), є адресованість і завершеність. У статті наведено приклад такого аналізу дитячих письмових висловлювань-розповідей. Метою аналізу було визначення наявних у дітей засобів адресування та завершення висловлювань у письмовому мовленні.

Annotation

According to metalinguistic analysis by M.M. Bakhtin the written utterance should be regarded as a communication unit, the definitive distinctions of which in comparison with any linguistic unit (word, word combination or sentence) are addressivity and finalisedness. This article deals with the experience of metalinguistic analysis of child's written speech. The aim of this analysis was to detect the means of addressivity and finalisedness of written utterance-narrations of children.

Статья поступила в редакцию 28.03.01

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

ГЕНРИ ПИТЕР – заслуженный профессор университета Глазго,
почетный доктор Донецкого национального
университета

Безхутрый Ю.Н. – кандидат филологический наук, доцент Харьков-
ского национального университета им. Карамзина

Богиня Н.В. – аспирант Днепропетровского национального университета

Гаецкая Н.И. – аспирант Донецкого национального университета

Гиршман М.М. – доктор филологический наук, профессор Донецкого
национального университета

Гончаренко Э.П. – кандидат филологический наук, доцент Днепропет-
ровского национального университета

Домашенко А.В. – кандидат филологический наук, доцент Донецкого
национального университета

Евченко А.В. – соискатель Житомирского государственного педагогиче-
ского университета им. И.Франко

Квашина Л.П. – кандидат филологический наук, доцент Донецкого
гуманитарного института Донецкого национального университета

Кораблев А.А. – кандидат филологический наук, доцент Донецкого
национального университета

Лахно С.Н. – кандидат филологический наук, доцент Харьковского го-
сударственного медицинского университета

Лызлова С.М. – старший преподаватель Мариупольского государст-
венного гуманитарного института

Лысенко Н.Р. – кандидат филологический наук, доцент Донецкого
института социального образования

Мартынова В.В. – соискатель Донецкого национального университета

Масалха Я.В. – аспирант Приазовского государственного технического
университета

Медовников С.В. – кандидат филологический наук, доцент Донецкого
национального университета

Мельничук Я.Б. – аспирант Черновицкого национального университета

Мережинская А.Ю. – кандидат филологический наук, доцент Киев-
ского национального университета им. Т.Г.Шевченко

Мироненко Л.А. – доктор филологический наук, доцент Донецкого
национального университета

Московкина И.И. – доктор филологический наук, профессор Харьков-
ского национального университета им. Карамзина

Назаренко М.И. – аспирант Киевского национального университета
им. Т.Г.Шевченко

Наумов С.В. – преподаватель Краматорского экономико-гуманитарного института
Попова-Бондаренко И.А. – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета
Пыпенко О.Ю. – аспирант Донецкого национального университета
Рафеенко В.В. – соискатель Донецкого национального университета
Рогачевская Е.Б. – преподаватель университета в г.Глазго (Великобритания)
Рогачевский А.Б. – преподаватель университета в г.Глазго (Великобритания)
Росинская О.А. – преподаватель Донецкого института социального образования
Свенцицкая Э.М. – кандидат филологических наук, доцент Донецкого гуманитарного института Донецкого национального университета
Сенчина Л.Т. – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета
Силантьева В.И. – кандидат филологических наук, доцент Одесского национального университета
Старагина И.П. – старший научный сотрудник независимого научно-методического центра «Развивающее обучения» (Харьков)
Тараненко Е.В. – кандидат филологических наук, доцент Донецкого института социального образования
Тодчук Н.В. – аспирант Львовского национального университета
Федоров В.В. – доктор филологических наук, профессор Донецкого национального университета
Филат Т.Л. – кандидат филологических наук, старший преподаватель Днепропетровской медицинской академии
Фризман Л.Г. – доктор филологических наук, профессор Харьковского государственного педагогического университета им. Г.Сковороды
Шестакова Э.Г. кандидат филологических наук, старший преподаватель Донецкого национального университета
Янг Е. – доцент университета г.Манчестера (Великобритания)

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ		4
РАЗДЕЛ 1.	ЮБИЛЕИ	
Медовников С.В.	Всеволод Гаршин в мировом пространстве	5
Генри Питер	Шотландский Ломоносов..?	12
РАЗДЕЛ 2.	ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	
Федоров В.В., Масалха Я.В.	Внутренний мир	19
Домашенко А.В.	О сущности языка и поэзии	23
Попова- Бондаренко И.А.	Еще раз о молчании (к вопросу о языке художе- ственной коммуникации)	31
Кораблев А.А.	Откровенное и сокровенное в романе «Мастер и Маргарита»	42
Мартынова В.В.	О свободе и пределах художественного образа	52
Тараненко Е.В.	Ритмическая картина малой мифологической прозы: попытка возрождения мифа в слове	55
Пыпенко О.Ю.	Понятие лирического мира в системе координат поэтического произведения и авторского творче- ства	62
Евченко А.В.	Абсурдизация как компонент драмы-антиутопии	73
Мережинская А.Ю.	Модель «безумца» и ее интерпретация в русской версии постмодернизма	79
РАЗДЕЛ 3.	ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ	
Сенчина Л.Т.	О «Бедной Лизе» Н.Карамзина (к вопросу о ста- новлении жанра повести)	89
Квашина Л.П.	«Морские» элегии Пушкина: динамика жанрового развития	93
Рогачевский А.Б.	Фигура умолчания в повестях Белкина: некото- рые наблюдения	103
Фризман Л.Г., Лахно С.Н.	Два выпуска альманаха М.А.Максимовича «Ден- ница» (1830, 1834 гг.)	113
Гаецкая Н.И.	Об особенностях «иррационального» простран- ства в трилогии А.В.Сухова-Кобылина	119
Филат Т.Л.	Особенности пространственно-временного кон- тинуума в повести А.П.Чехова «Скучная исто- рия»	123
Силантьева В.И.	Лирика И.А.Бунина: поэтика «рубежного созна- ния»	138
Шестакова Э.Г.	Эстетика аномальности (мир и человек в рассказе И.А.Бунина «Роман горбуна»)	147
		327

Рафеенко В.В.	Феномен смерти как способ завершения мира. И.А.Бунин. «Темные аллеи». «Кавказ».	155
Московкина И.И.	Гаршинские мотивы в «Моих записках» Л.А.Андреева	160
Лысенко Н.Р.	«Мифологическое слово» в ранних поэмах В.Маяковского	169
Назаренко М.И.	Щедринские традиции в творчестве А.Платонова («Город Градов»)	176
Свенцицкая Э.М.	Поэтический мир цикла «Семисвечник» А.Ахматовой (связь с иудейской традицией)	187
Рогачевская Е.Б.	Образ еврея в произведениях М.А.Алданова	190
Наумов С.В.	К проблеме художественного конфликта в поэме А.Твардовского «По праву памяти»: состояние мира	203
Гиршман М.М.	Особенности ритмической композиции двух «пушкинских» стихотворений Д.Самойлова	214
Young J.	Dovlatov's « <i>Compromise</i> »: journalism, fiction and documentary	218
Тодчук Н.В.	І.Франко та Ф.Достоевський: структурні паралелі на рівні сюжетного хронотопу («Для домашнього огнища» – «Злочин і кара»)	235
Мельничук Я.Б.	Лев Толстой в інтерпретації Ольги Кобилянської	242
Безхутрий Ю.М.	«Вступна новела» Миколи Хвильового: семантика художнього світу	251
Росінська О.А.	До проблеми символіки чисел в поезії В.Стуса	270
Лизлова С.М.	Гра в міф / гра з міфом у творчості Юрія Андрухо- вича	276
Мироненко Л.А.	Художественная рецепция Евангелия: Иисус Хри- стос во французской романтической традиции	283
Богиня Н.В.	«Звір у джунглях» Генрі Джеймса: аналіз критич- них інтерпретацій	291
Гончаренко Э.П.	Из истории восприятия «Улисса»: роман Джойса и читатели	298
РАЗДЕЛ 4.	ДИСКУССИИ	
Гиршман М.М.	Риторическая конструкция-деконструкция или эстетическая реальность?	310
РАЗДЕЛ 5.	МЕТОДИКА	
Старagina И.П.	Адресованность и завершенность письменного высказывания младшего школьника	316
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ		325